

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CONRADO DE SOUSA SANTOS

Representações e representatividade na cena contemporânea:

Notas sobre um atravessamento estético, político e social

SÃO PAULO

2021

CONRADO DE SOUSA SANTOS

Representações e representatividade na cena contemporânea:

Notas sobre um atravessamento estético, político e social

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Prof.^a Dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi

São Paulo

2021

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

Santos, Conrado de Sousa
Representações e representatividade na cena contemporânea: Notas sobre um atravessamento estético, político e social / Conrado de Sousa Santos; orientadora, Sílvia Fernandes da Silva Telesi. - São Paulo, 2021.
284 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Representatividade. 2. Representação. 3. Corpo negro. 4. Cia. Marginal. 5. Cena contemporânea. I. Telesi, Sílvia Fernandes da Silva. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Conrado de Sousa Santos

Título: Representações e representatividade na cena contemporânea: notas sobre um atravessamento estético, político e social.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof^(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof^(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Dedico este trabalho à minha mãe, Elisabete, ao meu pai, Manoel,
e a todos aqueles que não se sentem representados.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Elisabete, meu pai, Manoel, e ao meu irmão, Caio, por todo o amor e suporte que me deram ao longo da vida.

À minha orientadora, Prof.^a Sílvia Fernandes, por sua condução delicada, sensível e generosa. Por ter confiado em mim e acreditado na relevância deste estudo.

Ao pesquisador Óscar Cornago, pelas trocas, pelas reflexões e pelo suporte fundamental para a realização do estágio de pesquisa em Madri.

À Cia. Marginal e aos artistas criadores do espetáculo *Hoje não saio daqui*: Elmer Peres, Geandra Nobre, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Maria Tussevo, Nizaj, Phellipe Azevedo, Priscilla Monteiro, Rodrigo Maré, Ruth Mariana, Vanu Rodrigues, Wallace Lino e Zola Star; pelo encontro, pelas experiências e por terem me recebido em seu processo.

À Danielle Cristine e Georgette Fadel, por compartilharem reflexões e pontos de vista que foram fundamentais para o desenvolvimento do trabalho.

À Rosane Borges e Ferdinando Martins, pelos ensinamentos e pelas importantes considerações que trouxeram no exame de qualificação.

À Marília Velardi, pelo conhecimento trazido em sua disciplina e por nos motivar a pensar sobre a pesquisa em artes.

Aos amigos que contribuíram para que esta pesquisa existisse e que estiveram comigo em São Paulo, Rio de Janeiro, Madri, e nas inúmeras reuniões pandêmicas via *Zoom*, especialmente: Éder Soares, Camila Flório, Gabriela Andrade de Moraes, Marina Rizzatti Barros, Murilo Peixoto da Mota, Ana Valéria Lessa e Marcelo Prudente.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro durante a pesquisa, através dos processos nº 2018/26186-7 e nº 2019/18964-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

RESUMO

Olhando para o recente movimento que tem lutado por representatividade nas artes cênicas nos últimos anos, esta dissertação objetiva realizar algumas reflexões acerca das implicações éticas, estéticas, políticas e sociais que atravessam a representação de grupos sociais minoritários na cena. Partindo de uma investigação da questão da representatividade a partir da perspectiva da *ausência*, debruçaremos-nos, inicialmente, sobre críticas direcionadas ao espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*, por trazer uma atriz branca representando uma mulher negra. Resgatando tal acontecimento, refletiremos sobre alguns dos modos como o corpo negro se coloca e é percebido na sociedade brasileira atual e na produção cênica contemporânea. Após, considerando a representatividade a partir da perspectiva da *presença*, partiremos para uma análise do trabalho da Cia. Marginal, grupo fundado no ano de 2005 no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro. Formada, em sua maioria, por jovens atores negros e moradores de favela, a companhia decide, no ano de 2019, investigar a imigração angolana dentro do território da favela e, para isso, convida seis artistas angolanos para integrar o processo de criação de seu mais recente trabalho: o espetáculo *Hoje não saio daqui*. Observando o modo como esses corpos — negros, LGBTQs, moradores de favela, imigrantes — atuam na cena, discutiremos como a presença de corpos não hegemônicos pode se constituir como um vetor capaz de convocar e reorganizar tecidos dramáticos, performáticos, éticos, sociais e territoriais. Por fim, o estudo se encerra com proposições de enfrentamento para artistas que desejam atuar sob uma perspectiva representativa e emancipadora, bem como, traz uma reflexão teórica a respeito da maneira como o conceito de representatividade opera no campo das artes, combinando aspectos éticos, estéticos, legais e políticos.

Palavras-chave: representatividade; representação; corpo negro; Cia. Marginal; cena contemporânea.

ABSTRACT

Considering the recent movement that advocates for self-representation in performing arts, this dissertation addresses the ethical, aesthetic, political and social implications that emerge from the representation of social minorities in theater. Looking at the issue of representativeness from the perspective of the *absence*, we will initially focus on the criticism received by the play *Entrevista com Stela do Patrocínio*, for bringing a white female actor representing a black woman. Recalling this event, we will reflect on some ways in which the black body is perceived in the Brazilian society and in the contemporary theater. Afterwards, looking at the representation from the perspective of the *presence*, we will discuss the work of Cia. Marginal, a theater group founded in 2005 in the Complexo of Favelas of Maré, in Rio de Janeiro. Formed mostly by young, black and favela resident actors, the company decides, in 2019, to investigate Angolan immigration within the favela and invites six Angolan artists to integrate the creating process and act in their latest work: the play *Hoje não saio daqui*. Addressing ways in which these bodies — blacks, LGBT, favela residents, immigrants — perform in the scene, we will discuss how the presence of non-hegemonic bodies can be understood as a vector capable of summoning and reorganizing dramatic, performative, ethical, social and territorial layers. Finally, the study concludes with propositions for artists who aim to create in a representative and emancipatory way. It also brings a theoretical discussion on how the concept of representativeness operates within the art world, combining ethical, legal, political and aesthetic aspects.

Keywords: representativeness; representation; black body; Cia. Marginal; contemporary theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
NOTAS SOBRE METODOLOGIA	31
CAPÍTULO I	
NOTAS SOBRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA DO CORPO NEGRO NA CENA	37
A INVENÇÃO DO NEGRO	39
O CORPO NEGRO E AS REPRESENTAÇÕES	47
CAPÍTULO II	
NOTAS SOBRE CORPOS, TERRITÓRIO E MARGINALIDADE	56
NAVEGANDO A MARÉ	63
UMA UNIÃO MARGINAL	66
MEMÓRIA, TERRITÓRIO E EXPERIMENTAÇÃO	68
O CORPO EXPLÍCITO E SUAS MARCAÇÕES	77
MARGINALIDADE, CONTRA-HEGEMONIA E ATUAÇÃO SOCIAL	86
UMA POLÍTICA DA PRESENÇA	93
CAPÍTULO III	
NOTAS SOBRE UMA TRAVESSIA ESTÉTICA, POLÍTICA E SOCIAL	97
CENA 0: A CHEGADA	101
CENA 1: BARRIGA	106
CENA 2: RAINHA	111
CENA 3: JARDIM DAS ERVAS	118
CENA 4: TEMPO DA ÁGUA	122
CENA 5: TURISMO DE FAVELA	127
CENA 6: JOGO DO “QUEM JÁ”	132
CENA 7: AFRICAFRICA	137
CENA 8: BATALHA	142
CENA 9: COMO NÃO ESQUECER O QUE APRENDO EM CASA?	147
CENA 10: ARPOADOR	158

DEPOIS QUE O SOL SE PÕE	161
CONCLUSÃO	
NOTAS SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTATIVIDADE.....	163
REPRESENTATIVIDADE EM CENA.....	168
ÉTICA E MORAL NA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO	174
OS EFEITOS SOCIOPOLÍTICOS DA REPRESENTATIVIDADE	182
IMAGINANDO FUTUROS POSSÍVEIS	188
REFERÊNCIAS	195
APÊNDICE A	
DIÁRIO DE CAMPO	201
APÊNDICE B	
ENTREVISTAS: <i>ENTREVISTA COM STELA DO PATROCÍNIO</i>.....	238
Georgette Fadel	238
Danielle Cristine	247
APÊNDICE C	
ENTREVISTAS: <i>HOJE NÃO SAIO DAQUI</i>.....	252
Geandra Nobre	252
Priscilla Monteiro.....	260
Wallace Lino.....	266
Nizaj.....	270
Ruth Mariana.....	275
Vanu Rodrigues	280

INTRODUÇÃO

*Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas,
minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo,
e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos.
Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro.
Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas,
me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e,
extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo.
Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente,
e o outro, através de gestos, atitudes, olhares,
fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador.
Fiquei confuso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi.
Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu.*

(Frantz Fanon)¹

Nasci no dia 3 de agosto de 1989 na cidade de São José do Rio Preto, no interior de São Paulo. Nessa época, minha mãe, Elisabete, era telefonista de uma rede de supermercados e meu pai, Manoel, jogador de basquete. Em uma edícula nos fundos da residência onde vivíamos, moravam minha avó materna, Dona Maria, e meu avô paterno, Seu Donisor, cuja casa eu frequentava todos os dias. Além de ir tomar café e assistir novelas na casa da minha avó, meus afazeres na época se dividiam entre ir à escola pelas manhãs e brincar com as crianças da vizinhança durante a tarde. Aos finais de semana, participávamos das celebrações e eventos sociais que aconteciam na igreja católica que existia no final da rua ou passeávamos no shopping ou nos circos que costumavam visitar a cidade. Nossa vida era, assim, pacata e feliz como costuma ser a vida da maioria das famílias de classe média do interior do estado.

Sou filho de um homem negro e de uma mulher branca. Meu avô materno era negro, filho de uma mulher branca descendente de portugueses e de um

¹ FANON, 2008, p.103.

negro cujos pais haviam sido escravizados. Minha avó materna era branca, filha de homem branco baiano e de uma mulher branca de ascendência italiana. Meu avô paterno era mestiço, filho de uma índia e de um português, e minha avó paterna, por sua vez, é negra e filha de descendentes de africanos.

Venho, portanto, de uma família que traduz fielmente o complexo processo de mestiçagem que atravessa a sociedade brasileira. Apesar da negritude e do racismo serem, dessa forma, questões que perpassam praticamente todas as gerações da minha família, esses nunca foram assuntos sobre os quais discutíssemos muito em casa. Da minha infância e adolescência, lembro-me de poucas ocasiões em que tais questões vieram à tona, como, por exemplo, nas cerimônias anuais de comemoração do Dia da Consciência Negra que eu costumava frequentar com meu avô. Nelas, eu assistia às apresentações dos grupos de dança africana da cidade, nas quais os belos dançarinos de pele retinta, vestidos com coloridos tecidos africanos, dançavam ao som dos atabaques, o que eu achava muito bonito, mas também muito distante de mim. Na escola, as discussões não passavam das aulas de história nas quais se falava rapidamente sobre a escravidão no Brasil colonial. Cresci, dessa forma, com poucas referências do que significava ser negro na sociedade brasileira e tampouco me enxergava assim.

Foi apenas quando entrei no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, em 2012, que finalmente comecei a construir um olhar mais atento para as questões sociais. Primeiro, foi a experiência da pluralidade cultural que encontrei na universidade e na cidade de São Paulo que me abriu os olhos para um mundo de relações sociais que existiam além do meu horizonte de conhecimento até então. Depois, o início da minha trajetória no teatro me possibilitou experienciar uma nova gama de possíveis contatos e relações. Em meu primeiro projeto teatral, desenvolvido com o grupo do qual eu participava, pesquisamos sobre a imigração e o refúgio na capital paulista. Ao logo dos nove meses em que desenvolvemos o trabalho, promovemos oficinas de teatro direcionadas a refugiados, realizamos eventos para fomentar a discussão sobre a questão do refúgio no Brasil, além de termos convivido com dezenas de famílias que compartilharam conosco suas experiências antes e depois de suas chegadas no Brasil. Resultado desse projeto, o espetáculo *São Paulo Refúgio*

estreou em novembro de 2015, trazendo um elenco formado por nós, três artistas brasileiros, e por refugiados sírios e congolezes que se integraram ao trabalho ao longo do processo.

Em nosso segundo espetáculo, *Diálogos Sobre a Loucura* (2018), pesquisamos os pormenores do sistema público de saúde mental brasileiro. Também fruto de uma investigação prática, o espetáculo se baseava em vivências que tivemos no Instituto Nise da Silveira, um dos poucos hospitais psiquiátricos do Brasil que ainda abriga internos, no Rio de Janeiro, e em algumas unidades do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), na cidade de São Paulo.

Tais experiências, assim, colocaram-me, desde o início da minha trajetória artística, em contato com um tipo de teatro que se liga diretamente às tensões sociais. Somadas com minhas vivências na universidade e na cidade de São Paulo, essas práticas no campo da cena levaram-me a construir um outro entendimento sobre mim. Se durante minha infância em Rio Preto a negritude era algo que eu não sabia que me atravessava, hoje, enxergo-me como um homem negro e pardo² e acredito que esse é um fator determinante naquilo que produzo.

Se entender negro na sociedade brasileira — e, mais especificamente, no campo da cena — não é, no entanto, um processo confortável, mas uma condição que nos obriga a lidar continuamente com o problema da falta de representação. Dos vinte e cinco alunos que ingressaram comigo no curso de Artes Cênicas da USP, apenas eu e mais um éramos negros. Apesar da inexistência de dados estatísticos que avaliem a participação do negro na produção cênica brasileira atual, é também notório para qualquer frequentador de salas de espetáculo que essa população é significativamente sub-representada quando comparamos a cena com a constituição étnico-racial nacional³.

² Compartilho do ponto de vista de uma linha dos estudos sobre a negritude que considera que “a categoria negra é uma construção política que inclui pretos e mestiços” (MUNANGA, 2019, p. 118).

³ De acordo com dados do IBGE de 2016, 54,9% da população brasileira é formada atualmente por pretos e pardos. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia->

No campo do teatro, ainda que o corpo negro tenha ocupado o protagonismo em algumas experiências pontuais desde o início do século passado, como foi a Companhia Negra de Revistas (1926) e o Teatro Experimental do Negro (1944), para citar apenas algumas, é apenas na virada dos anos 2000 que essa presença toma força coletiva através de um movimento que passa a investigar especificamente o corpo e a cultura negra na cena. É nesse panorama que se insere hoje o trabalho de diversas companhias como: Bando de Teatro Olodum, Cia. dos Comuns, Os Crespos, Coletivo Negro, Cia. Capulanas de Arte Negra, Coletivo Legítima Defesa, entre muitas outras.

Esse potente movimento que é chamado hoje de “teatros negros” é, no entanto, apenas um dos eixos como a mobilização em torno da presença de grupos sociais minoritários⁴ na cena tem se articulado nos últimos anos. Mudanças nas ordens políticas e sociais globais têm modificado substancialmente o modo como as artes se configuram enquanto forma de se pensar e atuar dentro da sociedade. Dessa maneira, além de abordar questões sociais, a arte tem sido abordada por elas.

Nesse novo panorama, a questão da presença do corpo negro na cena, por exemplo, deixa de ser um tema debatido apenas por artistas negros e passa a se tornar pauta da sociedade como um todo, abarcando também, nessa discussão, espectadores, militantes, jornalistas, pesquisadores, membros de movimentos políticos e sociais, de todas as raças e etnias. Assim, não se busca mais apenas uma arte feita por minorias, sobre minorias, para minorias, mas a inclusão dessas minorias em todos os tipos de arte e em todos estágios do processo de produção, permitindo que as representações construídas sejam mais emancipadoras e que os processos de criação artística se tornem mais democráticos e representativos dos diversos grupos sociais que compõem a

[noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos](https://www.gazetadopovo.com.br/noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-populacao-chega-a-205-5-milhoes-com-menos-brancos-e-mais-pardos-e-pretos)>. Acesso em: 19 jun. 2019.

⁴ A noção de *minoría* não significa aqui uma fração percentual minoritária, mas é utilizada conforme proposta pelo sociólogo Muniz Sodré, que a define como “um lugar onde se animam os fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder. Implica uma tomada de posição grupal no interior de uma dinâmica conflitual. [...] Minoría não é, portanto, uma fusão gregária mobilizadora, como a massa ou a multidão ou ainda um grupo, mas principalmente um dispositivo simbólico com uma intencionalidade ético-política dentro da luta contra-hegemônica” (SODRÉ, 2005, p. 11).

sociedade brasileira. Surge, dessa forma, um movimento que luta por representatividade nas artes.

Principalmente nos últimos cinco anos, foram inúmeras as situações em que grupos historicamente subalternizados⁵ se manifestaram contra a maneira como eram representados em cena. Um desses eventos aconteceu por ocasião de uma apresentação do espetáculo *A mulher do trem* (2003), do grupo Os Fofos Encenam, que aconteceria no Itaú Cultural em maio de 2015. Na obra, uma empregada doméstica negra era representada de maneira cômica através do recurso do *blackface*, considerado racista nos dias de hoje. A realização do espetáculo enfrentou forte oposição de artistas negros, culminando no cancelamento da apresentação e na posterior realização de um debate no qual foi discutida a questão. Em 2016, uma ação semelhante aconteceu quando diversos grupos e artistas ligados ao movimento negro protestaram contra a exibição da obra *Exhibit B*, do artista sul-africano branco Brett Bailey, na 3ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Recriando imagens de violência racial com atores negros, o trabalho foi acusado de racismo em diversas partes do mundo e teve sua apresentação no Brasil cancelada, segundo os diretores do festival, por questões orçamentárias.

Movimentações desse tipo se repetiram tanto no teatro quanto em outras linguagens artísticas ao longo dos últimos anos. Exemplos disso são as manifestações que aconteceram contra a maneira como os negros eram representados no filme *Vazante* (2016), da diretora Daniela Thomas, que retratava o Brasil escravagista. Ou, ainda, os protestos que aconteceram em 2018 contra a escalção da cantora Fabiana Cozza para viver a matriarca do samba, Dona Ivone Lara, nos cinemas. Acusada de ter a pele clara demais para representar a sambista, Cozza acabou renunciando ao papel.

Tal movimento, contudo, não se restringe a perspectivas étnico-raciais, mas engloba, também, demandas de outras minorias, como aconteceu quando

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

artistas transvestigêneres⁶ se posicionaram contra a representação da travesti Gabriela que era feita por um ator homem cisgênero no espetáculo *Luis Antônio Gabriela* (2011), da Cia. Mungunzá. Após intensa mobilização desse grupo, o ator Marcos Felipe foi substituído no papel pela atriz *trans* Fabia Mirassos.

Tais acontecimentos, portanto, sugerem a ideia de que a cena contemporânea deve se constituir também sob uma perspectiva ética, priorizando a construção de um novo tipo de representação que é calcada na emancipação através da presença. Tal demanda, por sua vez, relaciona-se com aquilo que é chamado atualmente de *representatividade*. Hoje, é comum ouvirmos que determinado espetáculo tem ou não tem representatividade, no entanto, é também comum que não compreendamos exatamente o que isso significa. É justamente pensando na posição que esse conceito ocupa dentro do campo das artes, que esta pesquisa se baseia em uma observação empírica do modo como o termo é utilizado no cotidiano, para construir um entendimento da *representatividade* como um conceito que sobrepõe tecidos estéticos, legais e políticos.

No campo da estética, estaríamos falando de um processo no qual um indivíduo reúne as características comuns de uma determinada coletividade, tratando-se, portanto, do alto grau de coincidência entre como nos representamos mentalmente e a realização dessa imaginação em uma coisa ou pessoa (SÁNCHEZ, 2017). No campo da política e do direito, falamos da “representação como delegação”, na qual um indivíduo que carrega as características de um determinado grupo adquire a capacidade política de representá-lo, isto é, de falar por ele (Ibid.). Trata-se, portanto, de um conceito que já é intrincado por si só, mas que, no campo das artes cênicas, adquire ainda maior complexidade por falarmos justamente de uma linguagem centrada no ato da representação.

Dentre as incontáveis tensões que envolveram a questão de representatividade nas artes últimos anos, uma especialmente impulsionou a

⁶ O termo *transvestigêneres* foi criado pela transativista Indianare Siqueira com o intuito de englobar sob a mesma discussão as identidades travesti, transexual e transgênero. Cunhado a fim de estabelecer um espaço de trânsito para além de definições específicas de gêneros, roupas ou órgãos genitais, o termo abarca todos os que se identificam nesse amplo espectro, estando ou não mais próximos de determinadas especificações (SIQUEIRA, 2015).

criação deste trabalho. Em julho de 2017, o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* (2005) era apresentado na cidade de São Paulo, quando dois jovens negros se manifestaram contra a representação de Stela do Patrocínio, uma poeta negra, que era feita por Georgette Fadel, uma atriz branca. O espetáculo se tornava, assim, centro de um fervoroso debate que se estendeu por dias nos jornais, círculos de conversa e, principalmente, nas redes sociais. Como é típico do meio digital, as discussões em torno do ato dos dois jovens se construíram de maneira extremamente polarizada e pouco aprofundada, apoiando-se em ideias como: a censura nas artes e os limites éticos do artista e da representação na linguagem teatral.

Como artista e pesquisador negro, fiquei bastante incomodado com as acusações inflamadas que eram proferidas — na maioria das vezes, por pessoas brancas — contra os jovens que haviam se manifestado. Ainda que os pontos levantados naquela discussão sejam de alguma importância para a atual discussão sobre representatividade, alguns outros questionamentos, talvez anteriores, passaram incólumes pelo debate. O que, primeiramente, levou aqueles jovens a se manifestarem? Quais são as implicações estéticas, políticas e sociais de vermos um corpo branco representando um corpo negro? O que acontece quando corpos não-hegemônicos — negros, transvestigêneres, migrantes, favelados, etc. — ocupam o protagonismo da cena? Quais seriam as decorrências de uma gramática da representatividade no campo das artes cênicas? Essas são algumas das questões que surgiram naquela época e que impulsionaram a criação deste trabalho.

Partindo desse complexo panorama, esta dissertação se inicia debruçando-se sobre o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*, que, a meu ver, é um “objeto” capaz de mobilizar tanto minha experiência enquanto artista, pesquisador e espectador negro quanto os dilemas que envolvem a representatividade na cena contemporânea. Mais do que uma análise crítica ou estética do espetáculo, o capítulo objetiva explorar algumas das maneiras como o corpo negro se coloca no mundo contemporâneo para, a partir disso, refletir sobre como sua *ausência* no espetáculo desestabiliza o ato da representação, especialmente quando essa se coloca em fricção com pontos nevrálgicos da sociedade atual.

Partindo, então, desse acontecimento que mobilizou a criação da pesquisa, mergulhamos no segundo “objeto” da investigação: o trabalho da Cia. Marginal e, mais especificamente, seu espetáculo mais recente, *Hoje não saio daqui* (2019). Sediada no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro, a Cia. Marginal é um coletivo que reúne artistas de diferentes origens, formações e experiências teatrais em prol de uma investigação do território da favela, mas não apenas dele, em diálogo com a cidade e com a sociedade. Fundada no ano de 2005, a companhia já encenou, até hoje, cinco espetáculos: *Qual é a nossa cara?* (2007), *Ô, Lili* (2011), *In_Trânsito* (2013), *Eles não usam tênis naique* (2015) e *Hoje não saio daqui* (2019).

Conheci Isabel Penoni, diretora do grupo, em 2017, durante um seminário no qual fui falar sobre o espetáculo *São Paulo Refúgio*. Ao comentar sobre o espetáculo, Isabel pontou que a Cia. Marginal também tinha um projeto de investigação sobre a questão refúgio; mais especificamente, sobre a imigração angolana dentro do Complexo da Maré. No ano de 2018, quando eu criava o projeto de mestrado, intuí que o grupo carioca poderia ser uma boa escolha para a investigação, justamente porque se trata de um coletivo que carrega características muito singulares para se observar a questão da representatividade, visto que falamos de uma companhia formada, em sua maioria, por jovens atores negros e moradores de favelas.

Na ocasião, conversei com Isabel pensando em investigar os espetáculos antigos do grupo. Foi quando ela me informou que eles haviam ganhado um edital para iniciar o processo do espetáculo sobre imigração e que isso aconteceria no ano seguinte, sendo, portanto, uma oportunidade perfeita para uma pesquisa de mestrado. Com esse planejamento em mente, cursei as disciplinas necessárias durante o primeiro semestre de 2019 e, em julho daquele ano, mudei-me temporariamente para o Rio de Janeiro para acompanhar o processo de criação de *Hoje não saio daqui*.

O primeiro ensaio do projeto aconteceu no dia 5 de agosto de 2019. Lembro-me que, naquele dia, encontrei com Isabel em sua casa, no bairro do Flamengo, por volta das 7:45 da manhã, e fomos de carro para o Parque Ecológico da Maré, onde o trabalho seria criado e apresentado. Depois de aproximadamente quinze minutos de trajeto, viramos em uma saída da Linha

Amarela e, ali, Isabel disse que deveríamos abaixar os vidros do carro e tirar o cinto de segurança, pois esse era o código de que não éramos “invasores” naquele território.

Chegamos, então, pela primeira vez à Mata, como é popularmente chamado o parque, e o grupo começou as atividades. Durante toda a manhã os atores realizaram diversos exercícios de reconhecimento do espaço, composição de imagens, que eram intercalados com conversas sobre as percepções de cada um. Por volta do horário do almoço, quando o grupo terminava alguns exercícios corporais, ouvimos o som de um tiro; depois, outro; depois, vários. Receosos, todos nos curvamos rapidamente, tentando compreender o que estava acontecendo. Como estávamos em um local muito exposto, os atores acharam que seria mais prudente interromper o ensaio, visto que não se sabia exatamente o que poderia ter provocado os disparos. Poderia ser uma comemoração do tráfico, um teste de armas, um novo conflito, entre muitas outras coisas. Pegamos, então, nossas mochilas e seguimos a pé para o local onde iríamos almoçar.

Durante o trajeto, eu caminhava ainda trêmulo do susto com os tiros, quando cruzou rapidamente na nossa frente uma motocicleta na qual iam dois jovens descamisados carregando fuzis. Eu parei por alguns segundos, surpreendido, porém o grupo continuou caminhando normalmente sem esboçar qualquer reação, o que me fez perceber que aquilo não deveria ser algo incomum por ali. Chegamos, então, ao pequeno restaurante da Lica, uma cozinheira angolana que serve comida típica de seu país na Maré. Os atores, que já a conheciam, pegaram algumas mesas de plástico, espalharam pela rua e almoçamos ali mesmo, dividindo o espaço no asfalto com os pedestres e veículos que passavam. Durante a tarde, acompanhei uma conversa na qual se discutia o planejamento do processo. Dentre os temas abordados, uma das principais preocupações do grupo era a maneira como eles lidariam com as possíveis interrupções e cancelamos que ocorreriam por conta do alto número de operações policiais que acontecia na época.

Especialmente nos primeiros meses de 2019, o Complexo da Maré tinha se tornado alvo frequente das operações policiais do governo do Estado, sofrendo intervenções, praticamente, semanais. Durante as operações, os

policiais invadem a favela em veículos blindados e tiroteios tomam conta das ruas, impedindo que os moradores saiam de suas casas ou que qualquer coisa aconteça na comunidade.

Foi durante essa conversa que tive, pela primeira vez, a percepção de aquele era um processo que se construía em meio a uma guerra. Assim, questões práticas que seriam inimagináveis em outros contextos, eram ali de extrema importância. Todas as manhãs, por exemplo, a produtora do espetáculo precisava entrar nos canais de comunicação da favela para checar como estava o “clima” naquele dia. Como as operações costumavam começar de madrugada, saberíamos se o ensaio do dia deveria ser cancelado ou não.

Já no segundo dia do processo, acordei por volta das sete da manhã e enviei uma mensagem para Isabel, que me informou que estava acontecendo uma operação e que o ensaio estava, portanto, cancelado. A preocupação principal do grupo em relação ao projeto era, assim, o fato de que, se as operações continuassem acontecendo naquele ritmo, eles perderiam, ao menos, um ensaio por semana, o que possivelmente postergaria a estreia marcada para novembro. Durante a segunda semana de ensaios, contudo, a Maré sofreu uma nova operação extremamente violenta e que perdurou por muitas horas, o que fez com que as crianças da comunidade retratassem, através de desenhos, o que vivenciavam nessas ocasiões, como, por exemplo, helicópteros alvejando as escolas em que eles estavam⁷. Os desenhos foram entregues ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, o que gerou grande visibilidade na mídia e fez com que a frequência das operações diminuísse significativamente durante o segundo semestre daquele ano.

Assim, em meio a operações policiais, armas e ensaios que eram realizados a céu aberto, cinco dias por semana, das oito da manhã às quatro da tarde, o espetáculo foi sendo criado. Ao longo dos quase cinco meses em que estive com o grupo, aprendi minimamente a dinâmica da favela, na qual coisas simples, como chegar e ir embora sozinho, demandam certo conhecimento e

⁷ As cartas das crianças da Maré: “Não gosto do helicóptero porque ele atira e as pessoas morrem”. **El País**, Rio de Janeiro, 15 ago. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/14/politica/1565803890_702531.html>. Acesso em: 12 jun. 2021.

familiaridade. Além disso, minha presença quase diária nos ensaios me permitiu levantar um material muito rico e detalhado para o desenvolvimento dos pontos levantados neste estudo. Para além dos ganhos acadêmicos que essa imersão trouxe, tive também a oportunidade de vivenciar algo extremamente singular em termos de experiência humana.

De modo geral, artistas e profissionais ligados ao teatro têm pleno conhecimento do quão desgastante costuma ser um processo de criação teatral. São inúmeras as demandas físicas e criativas, que se somam, também, às reponsabilidades e prazos estabelecidos pelos editais de financiamento. No caso do espetáculo *Hoje não saio daqui*, esses fatores comuns eram complexificados pelo contexto da favela, o que, certamente, tornou essa experiência consideravelmente mais árdua. Vindo de interior paulista e agora vivendo na capital, eu nunca havia entrado em uma favela até então.

Voltei para São Paulo, em dezembro de 2019, exausto, porém grato por ter vivido algo que me tirou de maneira drástica de minha zona de conforto. Meses após o fim dos ensaios, era comum que eu ainda sonhasse que estávamos no parque e que surgia um helicóptero da polícia que começava a nos alvejar, o que demonstra o quão estressante pode ser a experiência de enfrentar a realidade da favela, algo que aqueles atores vivem todos os dias. Embora eu não saiba se me disponibilizaria a viver algo parecido outra vez, destaco a importância que essa experiência teve tanto em meu crescimento como ser humano quanto em minha trajetória artística e acadêmica, visto que pude ter contato com um teatro que emerge do amalgama da sociedade brasileira, mas que, paradoxalmente, ainda era distante do meu campo de formação.

Levando a bagagem dessa experiência no Complexo da Maré, parti, então, para aquela que foi a terceira cidade na qual vivi durante a pesquisa de mestrado: Madri. Durante o primeiro semestre da pesquisa, discuti com minha orientadora, a Prof.^a Sílvia Fernandes, sobre a possibilidade de realização de um estágio de pesquisa no exterior, mais especificamente na Espanha, onde diversos autores desenvolvem pesquisas sobre temas de grande importância para esse estudo, tais como ética e representação. Analisando essa possibilidade, conversei com o pesquisador espanhol Óscar Cornago e, após

meses de organização e a contemplação de uma bolsa pela Fapesp, parti no início de março de 2020 para a realização de um estágio sob sua supervisão no Consejo Superior de Investigaciones Científicas, na capital espanhola.

Quando estava prestes a sair do Brasil, foi noticiado o primeiro caso de contaminação pelo novo coronavírus no país. Na Espanha, os casos cresciam consideravelmente, mas a situação ainda não era alarmante. Por precaução, comprei um pacote de cinquenta máscaras cirúrgicas e dois potes de álcool gel e levei na minha bagagem. Cheguei em Madri no dia 2 de março de 2020 e, durante a primeira semana, aproveitei para tentar começar a estabelecer uma rotina. Pelas manhãs passei a ir à academia, durante a tarde eu costumava ficar estudando na biblioteca do Museu Reina Sofía, onde eu era a única pessoa que carregava um pequeno pote de álcool em gel, e, durante as noites, eu saía para conhecer a cidade. Naquela semana encontrei também com Óscar e discutimos sobre a pesquisa e sobre o que eu planejava fazer durante minha estadia.

Lembro-me, especificamente, que cogitei assistir a um espetáculo no primeiro final de semana que passei na cidade, porém decidi aproveitar para conhecer mais o lugar, visto que ainda haveria muito tempo para ir ao teatro. No entanto, nos dias que se seguiram, os casos de Covid-19 cresceram exponencialmente na Espanha e Madri se tornou o epicentro da pandemia mundial. Dez dias depois da minha chegada, o governo da Espanha declarou o *estado de alarma* e iniciou-se, assim, uma restrição de circulação nas ruas. Então, vi-me confinado em casa por dois meses com os companheiros de apartamento que eu havia acabado de conhecer: uma artista plástica peruana que já vivia na Europa há 20 anos e um professor de inglês estadunidense que estava em Madri há poucos meses. Por sorte, demo-nos muito bem e não tive grandes dificuldades em suportar a quarentena. A situação, contudo, era um tanto quanto surreal.

Apenas uma vez por semana eu saía de casa para ir ao supermercado. Nessas ocasiões, eu preparava a roupa que usaria, colocava as máscaras que havia trazido do Brasil e saía pelas ruas frias e desertas do bairro de Lavapiés até uma unidade do Carrefour que não ficava muito longe de onde eu vivia. A sensação nesse trajeto era de estar vivendo em um filme. Não se via gente na rua, a não ser os policiais que vestiam trajes de proteção biológica e se

espalhavam por quase todas as esquinas, fiscalizando aqueles que saíam de casa. Durante o dia, o silêncio da cidade só era quebrado pelas sirenes de ambulâncias que passavam ao longe e pelos aplausos dedicados aos profissionais da saúde, que aconteciam todos os dias pontualmente às oito horas da noite.

Após dois meses assim, sem praticamente sair de casa, começou o processo de desconfinamento. No primeiro mês, podíamos apenas sair apenas das 20:00 às 23:00 horas para fazer exercícios físicos. Assim, passei a correr apenas para poder sair na rua sem ser multado, hábito que acabei cultivando até hoje. Lembro-me que a sensação nesses dias era um misto de medo e esperança. Quando o relógio marcava oito da noite, as portas de quase todos os edifícios se abriam simultaneamente e o povo tomava conta das ruas e, desse modo, a vida foi se ajustando àquilo que é hoje o “novo normal”.

Diante dessa circunstância, praticamente todos os planos que eu tinha para o período de estágio “caíram por terra”. Não havia mais espetáculos para assistir, não havia mais grupos de pesquisa ou disciplinas que eu pudesse frequentar, nem movimentos artísticos e políticos que eu pudesse conhecer. Fiz, dessa forma, o que foi possível. Conversei com o Óscar algumas vezes por chamadas de vídeos, participei de uma disciplina de curta duração que ele ministrou via *Zoom* dentro de um curso de mestrado e aproveitei a oportunidade para ler algumas obras de autores espanhóis.

Ainda que a pesquisa na Espanha tenha sido, portanto, limitada pela pandemia, acredito que essa — que foi minha primeira experiência na Europa — trouxe certa clareza para vislumbrar algumas particularidades da sociedade brasileira. Ainda que os europeus considerem estar vivendo uma crise, tive a percepção de que as tensões sociais que existem lá ainda são bastante discretas quando comparadas ao modo como vivemos no Brasil. Parece-me, dessa forma, que, enquanto sociedade criada a partir de um processo de colonização, escravidão e miscigenação, lidamos e enxergamos a crise de um modo muito mais amplo e urgente e isso se reflete também no modo como discutimos e construímos a cena.

Eventualmente, consegui aproveitar os meses de verão na Espanha e, em julho, fui à Barcelona para assistir algumas obras que faziam parte de um festival de teatro. Dentre elas, foi tocante assistir à leitura encenada da peça *Covid 451*, do dramaturgo franco-uruguaio Sergio Blanco. Depois de meses sem ir ao teatro, algo que eu nunca havia vivido desde que entrei na USP, eu estava ali uma grande sala de espetáculos, na qual se sentavam apenas duas pessoas por fileira, em função do protocolo de distanciamento, e assistindo um espetáculo que tratava da pandemia que estávamos vivendo. Na obra, o autor relata sua experiência como uma das primeiras pessoas a ser internada na Catalunha em função do novo vírus, o que até hoje não sei se é realidade ou ficção. De qualquer forma, era emocionante a experiência da volta ao teatro e de fazê-la em obra que era lida por profissionais da linha de frente do combate à Covid-19.

Voltei ao Brasil no início de setembro e iniciei a escrita dos capítulos finais da dissertação, agora com um distanciamento temporal que me permitiu enxergar com maior clareza o que eu desejava pesquisar. Ainda que essa pesquisa tenha surgido com o intuito inicial de construir um entendimento do conceito de representatividade dentro das artes cênicas — e que isso tenha sido feito —, percebo que a investigação acabou tentando dar um passo além.

Da mesma maneira como se constrói meu entendimento sobre o tema hoje, tenho o interesse não em apenas localizar ou destacar a importância da luta por representatividade, mas de compreender o que acontece em termos estéticos, políticos e sociais quando a representatividade existe.

Com isso em mente, esta dissertação começa olhando a representatividade a partir da *ausência*, ou seja, levantando alguns pontos que emergem justamente do fato de que o corpo negro não está em cena no espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*. Posteriormente, mergulhamos no trabalho da Cia. Marginal e na obra *Hoje não saio daqui*, visando observar a questão da representatividade agora a partir da perspectiva da *presença*, isso é, das decorrências de termos esses corpos — negros, LGBTs, favelados — no protagonismo de um trabalho cênico. Através desses procedimentos, objetivo levantar algumas reflexões que possam, de alguma forma, contribuir para a criação de uma cena teatral mais emancipadora, democrática e plural.

Construo esta pesquisa, portanto, a partir de um olhar que advém da experiência de ter nascido no interior de São Paulo, de ter me mudado para a capital, de ter me formado na mesma instituição onde hoje realizo o mestrado e sobretudo, de ser um artista e pesquisador negro. Carrego, ainda, os resultados e percepções que emergiram nesses dois anos e meio em que me dediquei exclusivamente ao mestrado e nos quais fui atravessado por experiências intensas, entre elas, uma pandemia que perdura até os dias de hoje. Como pontua Fanon⁸, apresento-lhes, desse modo, “os farelos reunidos por um outro eu” como uma possibilidade de imaginar alternativas, de subverter os sistemas de opressão e de transformar as visões de mundo a respeito daqueles que ousam romper as fronteiras simbólicas para ocupar os palcos do Brasil de hoje.

NOTAS SOBRE METODOLOGIA

Como sublinhado acima, esta pesquisa adota três “objetos” a fim de investigar alguns dos modos como a representatividade atravessa a cena contemporânea. Um deles, o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*, é abordado na primeira parte da dissertação. Os outros dois, mais porosos e entrecruzados, são o foco do segundo e do terceiro capítulo. Trata-se, primeiramente, do trabalho da Cia. Marginal de modo global, que é esmiuçado a fim de destacar a história da companhia e de revelar alguns dos aspectos de seus quinze anos de atuação dentro do contexto da favela. E, posteriormente, seguimos com uma análise do espetáculo *Hoje não saio daqui*, na qual são detalhadas cada uma das cenas do trabalho e analisados de maneira crítica alguns dos pontos que nelas se sobressaem. Por fim, a dissertação é fechada com uma conclusão de cunho predominantemente teórico, na qual são levantadas algumas reflexões sobre as especificidades da representatividade em contraste com modelos cênicos contemporâneos, destacando, também,

⁸ Frantz Fanon (1925 – 1961) foi um psiquiatra, filósofo e revolucionário anticolonialista nascido na Martinica. Atuou na luta independentista da Argélia e se tornou um dos principais pensadores dos estudos negros, tendo produzido importantes obras no campo da teoria crítica comunista e pós-colonial.

algumas possibilidades de enfrentamento desse dilema para artistas que desejam atuar em uma perspectiva representativa.

Utilizo o termo *objeto* entre aspas, pois compartilho da visão de que esse talvez não seja o melhor conceito para se referir àquilo que é investigado em uma pesquisa em arte. Em seu artigo *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais* (2012), o antropólogo britânico Tim Ingold⁹, resgata o ensaio *A coisa* (2002)¹⁰, de filósofo alemão Martin Heidegger, para distinguir o que seria uma “coisa” e um “objeto”. No texto, Ingold nos convida a refletir se uma árvore é um objeto ou não.

Quando observamos uma árvore, lá está ela, com suas raízes fincadas no solo e seus galhos repletos de folhas verdes, que balançam ao sabor do vento. Sob a casca, da qual pedaços podem ser retirados sem maior esforço, vivem inúmeros microrganismos que se metem ali para construir suas casas. Seriam eles parte dessa árvore? Nos galhos, vemos os líquens, musgos e insetos que são tão parte daquele organismo como a própria casca. No alto da copa, temos também os pássaros, que ali constroem seus ninhos, e os esquilos que sobem e descem em busca de alimentos. E poderíamos considerar, ainda, a relação dessa árvore com as correntes de vento, o modo como suas folhas farfalham e balançam no ar ou desaparecem de acordo com as estações. O autor conclui, dessa forma, que “a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa” (INGOLD, 2012, p, 29).

Nessa perspectiva, enquanto um objeto é algo que se coloca diante de nós, que se relaciona através de suas superfícies estanques e congeladas, que se define por sua contrastividade em relação com a situação em que se encontra (HEIDEGGER, 2002), a coisa, por outro lado, “é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião” (INGOLD, op. cit). Considerando as pontuações do autor, considero que “coisa” talvez seja, assim, um termo mais adequado para se referir àquilo que é observado aqui, visto que

⁹ Tim Ingold é professor de Antropologia Social na Universidade de Aberdeen, no Reino Unido, e um dos mais conceituados antropólogos da atualidade. É autor de diversos livros que abordam as relações entre homem, cultura e vida social a partir de campos como antropologia, arqueologia, arte e arquitetura.

¹⁰ A publicação original do ensaio *A coisa* data de 1971.

falamos de experiências e processos mutantes, instáveis, em constante movimento, que me atravessam e que são por mim atravessados. Voltemo-nos, então, para as *coisas* que são investigadas aqui.

Quando trago a experiência do espetáculo *Hoje não saio daqui*, não falo de um algo que vivenciei sentado em uma poltrona de teatro ou que assisti através de um vídeo. Trata-se, por outro lado, de um “parlamento de fios” (INGOLD, 2007), do qual certamente fazem parte as cenas que foram apresentadas durante a temporada, mas também os diálogos que tive com os atores nos momentos em que eles descansavam entre um exercício e outro, as conversas que tive com Isabel no carro, quando íamos ou voltávamos da Maré, ou mesmo, os momentos em que tomávamos cerveja em um bar, conversando sobre a vida. Dessa forma, o que se apresenta não é apenas o espetáculo como entidade estética fechada, mas uma teia da qual fizeram parte diversas experiências e relações.

Considerando esta escrita não como uma composição verbal, mas como um uma malha de linhas, o que proponho é construir uma correlação entre “o modo como as palavras são inscritas numa página de texto e o modo como os movimentos e ritmos da atividade humana e não humana são registrados no espaço vivido” (INGOLD, op. cit). A partir desse espaço vivido, que foi o processo de criação do espetáculo, mas também as experiências vividas ao longo da pesquisa e os encontros que tive com dezenas de pessoas que influenciaram este estudo, apresento uma dissertação-teia, que se constrói como uma analogia à teia de aranha:

Os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela via trilhando o ambiente. Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem seus percepção e ação no mundo. (INGOLD, 2012, p. 40)

Nessa jornada que trilhei ao longo do mestrado, algumas das linhas sobre as quais caminhei foram justamente as entrevistas que foram realizadas. No primeiro capítulo, não falo sobre as cenas do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*, mas sobre o acontecimento que levou ao encerramento do trabalho,

o que demandava, portanto, que eu dialogasse com os envolvidos na situação. Desse modo, conversei com Georgette Fadel, a atriz que interpretava Stela, no ano de 2019, após um de seus ensaios, em um bar da Vila Buarque. Escolhi perguntas que, de alguma forma, pudessem me esclarecer o que havia ocorrido naquela ocasião, bem como relevar as percepções da artista sobre o fato.

Georgette foi, desde o princípio, muito prestativa e conversamos por quase uma hora naquele dia. Ela me passou, então, o contato de Danielle Cristine, a jovem que havia se manifestado e debatido com ela após a apresentação. Fadel me alertou de que Danielle havia sido muito atacada na ocasião e que, portanto, não sabia se ela aceitaria retornar ao assunto. De fato, quando a contatei, Danielle apresentou alguma resistência em falar sobre a situação novamente. Destaquei, contudo, que era de extrema importância que ela apresentasse sua versão e seus pontos de vista sobre os fatos. Depois algumas trocas de mensagens, consegui, finalmente, convencê-la a falar e tivemos uma produtiva conversa via videochamada.

Para a construção do segundo e do terceiro capítulo, também me utilizei de entrevistas feitas durante os ensaios de *Hoje não saio daqui*. Em função do grande número de atores do trabalho, optei por entrevistar apenas metade do grupo, ou seja, três artistas brasileiros e três angolanos. Enquanto as conversas com os brasileiros foi de extrema importância para resgatar a história da Cia. Marginar e relevar as experiências deles como artistas negros na cena teatral do Rio de Janeiro, os atores angolanos trouxeram o frescor de quem chegava agora a espaço já consolidado. Priorizando os atores com quem eu tinha mais afinidade e definindo um recorte racial, optei, por exemplo, por não entrevistar Isabel, não apenas pelo filtro intelectual que haveria em suas respostas, mas também em função do meu desejo de construir um estudo pautado, especificamente, em olhares negros.

No contexto do processo de criação do espetáculo, minha inserção se deu na forma de pesquisador-observador. Tive o privilégio de acompanhar desde o primeiro ensaio, em agosto de 2019, até a estreia em dezembro daquele mesmo ano, estando presente em, ao menos, dois ensaios por semana. Ao longo desse período, coloquei-me, de modo geral, apenas como observador, tendo circunscrito as poucas intervenções que fiz apenas aos momentos em que minha

opinião ou ajuda era solicitada. Por outro lado, eu costumava discutir bastante o trabalho com Isabel nos momentos em que estávamos indo e voltando da Maré.

Minha relação com grupo, dessa forma, não era de intensa aproximação, considerando que nossos encontros se restringiam ao tempo dos ensaios. Contudo, desenvolvi uma certa abertura com os atores, visto que tínhamos idades próximas e compartilhávamos de opiniões e posicionamentos semelhantes. Tal fato, possibilitou-me, por exemplo, ter acesso a um ponto de vista muito íntimo deles em relação ao que era produzido. Um exemplo disso era discrepância entre o modo como Isabel enxergava alguns aspectos do processo e o modo como os atores abordavam esses mesmos pontos quando ela não estava presente. Enquanto a diretora, por vezes, relatava-me sobre elementos que estavam funcionando e sobre a satisfação dos atores em relação àquilo, esses mesmos atores apontavam, em suas conversas particulares, certas discordâncias acerca daqueles mesmos aspectos, o que não é algo incomum em processos de criação teatral. Como o elenco não costumava trazer essas colocações para as conversas em que o grupo todo estava reunido, e como eles tampouco tinham acesso ao que Isabel conversava comigo, tive o benefício de poder enxergar esse processo a partir de uma perspectiva ampla e multifocal, algo que poucas pessoas podem experienciar em processos de criação colaborativos e algo que, certamente, não seria possível se eu apenas acompanhasse esporadicamente os ensaios.

Construo minhas reflexões, dessa forma, navegando por esses pontos de apoio que são as entrevistas, os meus registros no diário de campo, ambos disponibilizados integralmente nos apêndices desta dissertação, além de minhas memórias e observações dessas vivências e acontecimentos. Outros pontos de apoio de igual importância, foram as conversas que tive com minha orientadora ao longo de todo o mestrado e, até mesmo, antes dele, bem como os autores que deram sustentação àquilo que procurei suscitar.

Ainda que pesquisadores do campo teatral, tais como José A. Sánchez e Ileana Diéguez Caballero, tenham sido os principais pilares deste estudo, recorri sem constrangimentos a muitos autores de outros campos do conhecimento a fim de amparar as reflexões que proponho aqui. Concordo com as ponderações da teórica Claire Bishop de que:

Do ponto de vista disciplinar, qualquer arte que se relacione com a sociedade e com as pessoas que estão nela demanda uma leitura metodológica que é, pelo menos em parte, sociológica. Com isso, quero dizer que uma análise dessa arte deve necessariamente envolver conceitos que tradicionalmente têm mais circulação nas ciências sociais do que nas ciências humanas. (2012, p. 7)¹¹

Dessa forma, recorro a referências principalmente do campo da cena, afinal, essa é minha formação, mas empresto também reflexões e conceitos de outras ciências, tais como a sociologia, a antropologia e a filosofia, principalmente quando são tratados temas como negritude, marginalidade, favela e representação. Nesse cenário, surgem aqui os nomes de outros autores essenciais para este estudo, tais como: Achille Mbembe, bell hooks, Jacques Rancière, Aníbal Quijano, Frantz Fanon e Stuart Hall.

Como Bishop (2012) também pontua, não estamos falando aqui apenas de uma atividade social, mas de uma igualmente simbólica, que, ao mesmo tempo em que está inserida no mundo, está fora dele. Olhamos, portanto, para um teatro que não se liga unicamente à visualidade, mas na qual a forma ainda é um veículo importante para a comunicação. O desafio para investigar esse teatro se encontra, assim, no fato de que devemos considerar sua perspectiva social, sem, no entanto, transformá-lo em nessa outra disciplina, buscando sempre os paralelos e interdisciplinaridades que são próprios dele.

Considerando esse panorama, proponho aqui uma pesquisa indutiva, exploratória, calcada no método qualitativo, que objetiva preencher lacunas ou, ao menos, oferecer algumas ideias ou esclarecimentos a respeito da recente discussão que envolve a questão da representatividade na cena. Mais do que definir ou solucionar o problema, essa é, sobretudo, uma tentativa de atravessá-lo, realizando nele cortes, torções e ramificações, que, esperançosamente, possam trazer alguma luz para a discussão.

¹¹ Todas as citações desta dissertação referentes a textos em língua estrangeira são traduções nossas.

CAPÍTULO I

NOTAS SOBRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA DO CORPO NEGRO NA CENA ¹²

*Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Elas são coadjuvantes, não, melhor, figurantes, que nem devia 'tá aqui
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nóiz?
Alvos passeando por aí
Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência, me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom que vivi
Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me definem, é o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nóiz sumir
(Emicida) ¹³*

Quando nos voltamos brevemente para a história do teatro brasileiro, partindo do teatro jesuítico, passando pelos períodos romântico e realista, pelo teatro de revista, pela cena modernista dos anos 1920, pelas produções politizadas das décadas de 1960 e 1970, até o advento do teatro performativo contemporâneo, podemos vislumbrar um panorama do modo como a cena de cada período se manifesta como um reflexo da estreita relação que se estabelece entre o teatro e seu tempo presente. Se há dez anos pouco se falava sobre a necessidade de uma cena representativa, hoje, a luta por representatividade em todas as esferas da vida social já se configura não apenas

¹² Uma versão deste capítulo foi publicada na Revista Urdimento (v. 3, n. 39, 2020), sob o título: “Para se pensar uma representatividade negra: reflexões sobre o corpo (não) negro nas artes cênicas”.

¹³ Parte da letra da canção *AmarElo* (2019).

como uma demanda muito bem consolidada, mas, sobretudo, como um dos grandes pontos nevrálgicos das relações políticas e sociais do século XXI.

Segundo Rosane Borges¹⁴ (2019), podemos compreender o século XIX como o período da história em que o homem ocidental se estabelece como um sujeito que pensa, vive e se relaciona no mundo por meio de representações. Um tempo no qual o advento da revolução tecnocientífica trouxe consigo o vislumbre de uma noção de progresso e o entusiasmo com uma concepção de humanismo que confiava na civilização, na realização individual e na felicidade.

Ainda segundo a autora, no século XX, porém, tal esperança e entusiasmo percebem-se destruídos pela brutalidade de duas grandes guerras e pelo decorrente ressurgimento da barbárie, escancarando, por fim, a difícil noção de que “o projeto de modernidade carrega em seu germe a ideia de perpétua crise, que se fez sentir por todos os terrivelmente outros, não contemplados por uma concepção de humano e humanismo: negros, indígenas, asiáticos e africanos” (BORGES, 2019, p. 10).

É sobre os destroços desse período que surge uma nova compreensão de subjetividade que é marcada por um processo de ruptura na forma como pensamos e enxergamos o mundo. De súbito, encontramos cada vez mais dificuldades em processar as experiências advindas dos horrores de um mundo fragmentado, marcado pela violência das guerras, pelas injustiças sociais e pela aridez de um modelo neoliberal pautado na exploração irrefreável do outro. Assim, passamos a encontrar enormes dificuldades em pensar e nos relacionar por meio de representações.

Tais dificuldades se confluem naquilo que, segundo Ileana Diéguez Caballero¹⁵ (2016), pode ser compreendido como uma “crise da representação”, que acaba por afetar diversas ordens de nossa existência, como a política, a economia, a religião, a cultura, a arte e o próprio campo das ideias. Segundo a

¹⁴ Rosane Borges é jornalista, doutora em Ciências da Comunicação e pesquisadora nas áreas de comunicação, política contemporânea e relações raciais e de gênero. É articulista do blog da Editora Boitempo e colunista da revista *Isto é*. Publicou diversos livros abordando temas como racismo, imaginários sociais e representações de mulheres negras.

¹⁵ Ileana Diéguez Caballero é pesquisadora, doutora em Letras e professora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa. É membro do Sistema Nacional de Investigadores do México e pesquisa temas como arte, memória, luto, teatralidade e performatividade expandida e social.

autora, essa não é, no entanto, uma constatação recente, mas uma temática que já vem sendo abordada há vários anos por inúmeros autores do campo da filosofia, como Lefebvre, Grüner e Derrida. Segundo José A. Sánchez¹⁶ (2014), uma crise da representação se vincularia, por sua vez, às dificuldades que encontramos em dar forma a um mundo estilizado por incoerências e contradições e que se encontra, portanto, à beira do irrepresentável.

É no bojo dessa crise da representação que o teatro vem, desde a segunda metade do século XX, experimentando novos modelos que não buscam apenas formas de representação que se estabeleçam em maior diálogo com o tempo presente, mas que pretendem, sobretudo, expor as rachaduras de um modelo que se converteu arcaico. Desde os elementos advindos da performance arte e que centralizam hoje a noção de teatro performativo, como a transformação do ator em *performer*, a descrição dos acontecimentos da ação cênica e o alinhamento do espetáculo em torno da imagem e da ação (FÉRAL, 2015), até diversas outras experimentações que, ao longo da última década, buscaram colocar o espectador em confronto direto com as questões tratadas na cena (FERNANDES, 2013), foram muitas as tentativas de se fazer com que o teatro se mantivesse como uma força operante no processo de construir, organizar e renovar as ordens representacionais que moldam nossa vida social.

Ainda que tais experiências cênicas tenham encontrado terreno fértil para a problematização de antigas práticas representacionais que já não se mostravam mais capazes de abarcar as complexidades de um sujeito racional que se percebe diante de uma crise, não podemos afirmar que tais experimentações tenham obtido muito sucesso, nesse sentido, quando se leva em consideração a experiência do sujeito negro na vida e na cena.

A INVENÇÃO DO NEGRO

Fruto de um processo de redução do corpo e do ser a uma questão de cor, de destituição do controle de sua própria imagem e das ordens de

¹⁶ José A. Sánchez é professor, pesquisador, doutor em Filosofia e catedrático da Faculdade de Belas Artes de Cuenca (UCLM). É diretor do grupo de investigação ARTEA e publicou diversas obras que tratam de temas como ética e representação nas artes cênicas.

representação que moldam sua existência, o sujeito negro vive uma crise das representações desde a sua constituição, como exemplifica o relato da autora bell hooks¹⁷:

Me dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. (HOOKS, 2019, p. 35)

Considerando que o século XXI possa começar a ser compreendido como um período marcado por embates na ordem do imaginário (BORGES, 2019), torna-se inevitável que sejam mais atentamente observadas as imagens, símbolos e construções que orientam nossas relações políticas e sociais. Pela imensa capacidade da linguagem teatral de atuar na esfera do sensível¹⁸, tais elementos encontram na cena um espaço de profunda ordenação e sedimentação, podendo tal processo orientar tanto novas ordens de representação mais capazes de abarcar o “mosaico possível de acepções do humano” (Ibid., p. 11) quanto as ruínas de um pensamento excludente e oxidado.

No campo das artes cênicas, uma consciência do fato de que uma crise das representações não é algo novo quando se trata da população negra nos permite a compreensão do recente fenômeno que tem colocado a luta por representatividade como uma das principais demandas levantadas por movimentos sociais, artistas, pesquisadores, espectadores e militantes negros na atualidade.

¹⁷ Batizada como Gloria Jean Watkins, a autora estadunidense bell hooks adotou o nome pelo qual é conhecida em homenagem à sua bisavó, Bell Blair Hooks, uma mulher indígena. A escolha pela grafia de seu nome em letra minúscula é justificada por seu interesse em dar ênfase ao conteúdo de sua escrita e não à sua pessoa. Formada em literatura inglesa pela Universidade de Stanford, mestre pela Universidade de Wisconsin e doutora pela Universidade da Califórnia, bell hooks é autora de mais de trinta livros dirigidos à discussão sobre raça, gênero e classe e às relações sociais opressivas.

¹⁸ O termo *sensível* é empregado aqui conforme utilizado por Óscar Cornago, que o descreve como o que há no meio, o que ocupa o espaço que está entre um objeto e uma pessoa ou entre uma pessoa e outra. Segundo o autor, é o lugar do imaginário, onde nossas formas de estar, relacionar e projetar-nos se oferecem aos sentidos (2015).

Eventos como os protestos contra a exibição da obra *Exhibit B* no Brasil ou o cancelamento da apresentação do espetáculo *A mulher do trem*, se apresentam, dessa forma, como um possível reflexo de uma compreensão de que o século XXI também está sendo marcado por uma sede de representação e visibilidade daqueles historicamente subalternizados (BORGES, 2019), tais manifestações podem ser entendidas como a erupção de um processo que materializa o negro como um “sujeito de luta” (AZEVEDO, 2018) e que reitera, também nas artes cênicas, a percepção de que, como aponta hooks, tornou-se uma tarefa fundamental para artistas, pesquisadores e pensadores negros críticos pensar e empreender formas de atuação que visam “romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores” (HOOKS, 2019, p. 32).

Sendo o teatro também um espaço de poder e, sobretudo, uma linguagem que se constitui principalmente através de práticas representacionais visuais, há de se considerar um ponto fundamental que centraliza tanto a capacidade da cena de reproduzir modelos hegemônicos quanto de fragilizá-los, tanto a possibilidade do sujeito negro de ser visto em outra perspectiva quanto a capacidade dele próprio de se ver de modos que lhe sejam libertadores: o olhar.

Quando nos voltamos para tais manifestações, o que testemunhamos é o surgimento do que hooks (2019) define como um olhar negro, um olhar que é insurgente, questionador, desafiador, que não se abaixa mais diante do discurso hegemônico, mas que propõe uma ruptura nos modelos representacionais vigentes ao identificar imagens de dominação, opressão, desumanização ou, até mesmo, de ausência.

É, portanto, no domínio da imagem que o sujeito negro vive sua crise. Seja quando olha para cena e não se vê, seja quando é violentado por uma representação subalternizadora de si ou quando se depara com sua tragédia também fora dos palcos, como descreve hooks:

Vivenciamos nossa crise coletiva como afro-americanos no domínio das imagens. Seja no rosto de moradores de rua encontrados nas metrópoles ou nos becos de cidades pequenas, no olhar perdido dos desempregados, ao ver pessoas que

amamos viciadas em drogas, ou alguma cena trágica de um filme que fica na cabeça, nós vemos que estamos com problemas. (2019, p. 40)

Se, na perspectiva de hooks, o negro sabe que está com problemas ao se deparar com as imagens de uma tragédia social, quando olhamos para o teatro brasileiro percebemos que a tragédia do negro na cena é a ausência, quando não, a total impossibilidade de controle de sua própria imagem.

A constatação de uma carência de representatividade negra nas artes cênicas brasileiras, bem como o surgimento de um olhar insurgente em relação à representação do negro não são, no entanto, processos novos. Ao longo da segunda metade do século XX até os anos mais recentes, foram muitos os grupos e artistas que identificaram a problemática e atuaram em prol da desarticulação dos modelos representacionais hegemônicos através de ações que promoveram a integração do negro na sociedade brasileira, a crítica da ideologia da branquira, a valorização da contribuição negra à cultura brasileira e a produção de uma dramaturgia intrinsecamente negra (LIMA, 2011). Dentre esses grupos, o Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 e capitaneado por Abdias do Nascimento, teve papel significativo. Tendo produzido mais de vinte espetáculos e se mantido ativo continuamente por mais de 15 anos, o TEN abriu caminho para o desenvolvimento de iniciativas semelhantes por todo o país, como: o Teatro Popular Brasileiro, fundado em 1956 por Solano Trindade, no Rio de Janeiro; o Grupo Bambarê – Arte e Cultura Negra, fundado em 1986, em Belém; o Bando de Teatro Olodum, fundado em 1990, em Salvador; a Cia. dos Comuns, fundada por Hilton Cobra, em 2001, no Rio de Janeiro; e, mais recentemente, os diversos novos coletivos formados por jovens artistas negros que surgiram a partir da década de 2000, principalmente na trilha de escolas de teatro, como os grupos Coletivo Negro, Os Crespos, Capulanas Cia. de Arte Negra, Coletivo Preto, Grupo Emú, entre muitos outros.

Considerando esse panorama histórico, o que podemos identificar em eventos como a manifestação contra a obra do sul africano Brett Bailey e contra o uso do *blackface* no espetáculo do grupo Os Fofos Encenam, é o surgimento de uma nova onda de olhares insurgentes direcionados às artes cênicas que se mobilizam principalmente através das redes sociais e que, dessa vez, não se

limitam, essencialmente, às perspectivas de artistas negros e de seu entorno, mas que abarcam também os mais diversos grupos da sociedade. Olhares que, dessa vez, não se desdobram prioritariamente em ações de valorização da cultura negra, mas também, em denúncias e no dismantelamento de obras e ações que atuam no sentido oposto.

Foi o que aconteceu no ano de 2017, quando, quase doze anos após sua estreia, o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* recebeu uma crítica que modificou substancialmente — e encerrou — sua trajetória¹⁹. Durante a primeira de quatro apresentações que seriam realizadas em uma curta temporada na Biblioteca Mário de Andrade, no centro de São Paulo, uma voz em meio a plateia bradou: o Egito era negro! Georgette Fadel era, naquele momento, criticada por um jovem negro pelo fato de ser uma artista branca representando uma pessoa negra, ou em outros termos, uma voz historicamente opressora que se utilizava de uma voz historicamente oprimida em prol de seu fazer artístico.

Após a intervenção feita pelo jovem, Georgette decidiu continuar a apresentação depois de uma breve pausa e, ao final do espetáculo, abriu espaço para um debate, convidando o jovem que havia se manifestado e sua então companheira, a ex-artista Danielle Cristine²⁰, a apresentarem seus pontos de vista sobre a obra. Após esse evento, seguiram-se dias de intensos debates nas redes sociais, jornais e rodas de conversa, muitos deles classificando a ação da dupla como desrespeitosa e autoritária.

De acordo com Georgette, o que a fala de Danielle ao final da apresentação apontou, no entanto, foi a falta de uma perspectiva racial na representação de Stela do Patrocínio, poeta negra, pobre, portadora de esquizofrenia, que viveu por 30 anos internada na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro:

¹⁹ Em dezembro de 2020, parte do grupo ligado ao espetáculo original, juntamente com outros artistas, estrearam um experimento cênico/sonoro a partir da vida e obra poética de Stela do Patrocínio e das músicas originais do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*. O experimento *Stelas Pretas – clareza e luz* conta com a presença das atrizes negras Mawusi Tulani e Nilcéia Vicente e tem direção musical de Lincoln Antônio e orientação de cena e dramaturgia de Georgette Fadel.

²⁰ Na entrevista que me foi concedida, Danielle Cristine manifestou seu desejo em ser referida com ex-artista.

[A Danielle disse:] Em nenhum momento no seu espetáculo você fala que ela foi estuprada por ser negra, por ser doméstica, e você vai enfatizar o tema da loucura, só que essa loucura tem raça, essa loucura tem classe e isso está abandonado no espetáculo, a não ser no final, quando você cita que ela é negra. A gente pensa que ela é uma louca, uma dissociada, inteligente, com profundidade, mas, mesmo assim, isso não é central. É central. É justamente a questão. (FADEL, 2019. Informação verbal)

Diante desse complexo cenário, há de se considerar a importância do fato de que o ator negro Ney Mesquita, que idealizou o projeto e interpretaria Stela, faleceu antes de sua estreia definitiva, sendo substituído por Georgette. Tal intercorrência, a substituição de um ator negro por uma atriz branca²¹, trouxe, por sua vez, importantes desdobramentos no campo da representação quando se considera a questão da representatividade.

Visto que essa compreensão nos requer uma reflexão sobre alguns dos modos como o corpo negro se manifesta no mundo e na cena, consideraremos aqui as elaborações empreendidas pelo teórico camaronês Achille Mbembe²² no livro *Crítica da Razão Negra* (2018). Na obra, o termo *negro* é descrito como produto de um maquinário técnico e social intrinsecamente ligado às demandas do sistema capitalista, um termo que foi criado com o fim de significar “exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado” (MBEMBE, 2018, p. 21). Para o autor, num plano fenomenológico, o termo não designa uma realidade significativa, mas “um rebotalho de disparates e da fantasia que o Ocidente (e outras partes do mundo) urdiu e com o qual recobriu as pessoas de origem africana muito antes de serem capturadas nas redes do capitalismo emergente dos séculos XV e XVI” (Ibid., p. 80).

Ainda na perspectiva de Mbembe, esse imenso rebotalho de disparates, fantasmas e mentiras acabou se fixando como uma espécie de invólucro externo

²¹ A substituição de um ator por uma atriz poderia sugerir a subversão de um outro tipo de representatividade, uma vez que, com a atuação de Ney Mesquita, uma mulher estaria sendo representada por um homem. No entanto, entende-se aqui que a questão da representatividade cisgênera nas artes cênicas estaria em um estágio social e político muito mais avançada quando comparada com a representatividade de minorias sociais, não implicando, portanto, em comprometimentos éticos do discurso de Stela na obra.

²² Achille Mbembe é filósofo, historiador, teórico político e professor da Universidade de Witwatersrand, na África do Sul, e da Universidade de Duke, nos Estados Unidos. É um dos mais reconhecidos pensadores da atualidade, tendo publicado diversas obras centrais para o estudo de temas como pós-colonialismo, necropolítica e história da África.

cuja função primordial foi substituir o ser humano negro, sua vida, seu trabalho e sua linguagem. Como revestimento exterior, esse invólucro se estratificou, transformando-se em um conjunto de membros e acabando por se tornar, com o passar do tempo, uma casca calcificada, uma segunda ontologia ou uma chaga; ferida viva que corrói, devora e destrói todos os que acomete (MBEMBE, 2018).

Nessa compreensão, o sujeito negro dificilmente consegue se esconder ou escapar do olhar que o fixa, que o nega, que o destrói e o reconstrói como uma fantasmagoria, visto que seu corpo é constantemente submetido às percepções moldadas por um invólucro que chega antes dele mesmo e que, em um processo de desumanização, o esvazia de sua subjetividade para preenchê-lo com fantasmas, mentiras e disparates.

Apesar desse processo de fixação a que foi submetido, o negro foi capaz de “dar a volta” nesse olhar que o objetificou, transformando essa casca calcificada em uma pulsão vital, em vórtex de energia capaz de distorcer tudo que está a seu redor e de criar novos e humanizantes significantes a tudo que lhe é atrelado:

Numa reviravolta espetacular, [o negro] se tornou o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. Sua capacidade de fascinação, ou mesmo de alucinação, não fez senão se multiplicar. Alguns nem sequer hesitariam em reconhecer no negro o limo da terra, o veio da vida, por meio do qual o sonho de uma humanidade reconciliada com a natureza, com a plenitude da criação, voltaria a ganhar cara, voz e movimento. (MBEMBE, 2018, p. 21)

A essa perspectiva, é preciso somar, ainda, a compreensão empreendida pelo diretor teatral José Fernando Peixoto de Azevedo, que afirma que, para além da fórmula ultimamente retomada, segundo a qual o negro como “raça” é uma invenção do capitalismo, o negro é, depois disso:

Sujeito de uma posição no mundo. A palavra “negro” não designa apenas a vítima, mas também aquele que se afirma sujeito de luta, forma radical de uma consciência em explosão. Antes reificada num processo de destituição dos corpos e das almas, essa

consciência projeta-se no tempo, agora, tensionando memória e história. (AZEVEDO, 2018, p.7)

Desse modo, podemos entender que, quando falamos do sujeito negro hoje, já não falamos mais de um objeto que se constitui unicamente sob um invólucro de disparates, mentiras e fantasmas, mas, sobretudo, de um sujeito que, uma vez fixado nessa posição, foi capaz de desestabilizá-la para emergir enquanto protagonista de sua condição. Falamos, portanto, de um sujeito que se constituiu enquanto força pujante justamente a partir da necessidade de destruir a casca calcificada sob a qual estava fixado.

Assim, ao entrar em cena como Stela do Patrocínio, Ney Mesquita evocava por meio da cor de sua pele, de sua imagem, esse invólucro exterior que denunciava os imaginários subalterizantes aos quais o corpo negro foi atrelado ao longo da história. Ao mesmo tempo, tal processo era também capaz de afirmar a força transformadora desse sujeito que luta há séculos pelo desmantelamento desse envoltório, materializando na cena não apenas a posição do sujeito negro no mundo contemporâneo, mas também as camadas éticas e políticas que essa presença convoca.

Com efeito, ao representar Stela, Ney Mesquita depositava, a partir de seu próprio corpo, todos esses tecidos sobre a figura da poeta, não sendo necessária qualquer citação textual sobre a cor da pele dela para revelar o fundo racial que rondava sua loucura, uma vez que tudo isso já se materializava ali, na imagem e no ser do ator que a representava. No momento em que Georgette Fadel, uma atriz branca, assume o lugar antes ocupado por Ney, esse invólucro se despedaça, ocultando o tensionamento entre história e memória, apagando as humilhações às quais o corpo negro foi submetido e que ainda pulsam como ferida aberta e, especialmente, eclipsando a posição atual do negro enquanto sujeito de luta, bem como o tecido ético e político que a presença de um corpo negro em um espaço de poder é capaz de convocar.

É, dessa maneira, justamente perante uma experiência cênica contemporânea que emerge enquanto linguagem como resposta a uma crise das representações, mas que, paradoxalmente, ainda não responde à crise das representações do sujeito negro e de outras minorias, que emerge a crítica de

Danielle. Ao se deparar com Georgette Fadel, uma atriz branca, representando Stela do Patrocínio, uma mulher negra, Danielle vislumbra um sistema de representação que falha ao tentar representá-la. Sua crítica passa a ser compreendida, assim, como um ato de problematização que visa denunciar uma ordem de representação que se afirma política e transgressora, mas que falha diante da pluralidade e da complexidade do sujeito contemporâneo, que se mostra racista não na intenção particular dos artistas, mas na reprodução de gramáticas de produção hegemônicas.

A intervenção de Danielle e de seu companheiro enfraquece, dessa maneira, o invólucro que sustenta a representação tanto no âmbito da apresentação teatral em si quanto do que o espetáculo pode representar enquanto experiência social. Ao se manifestarem contra a representação de Stela por uma atriz branca, os jovens estilhaçam o ato da representação teatral e fragilizam a moldura de teatralidade que a protege, evidenciando para artistas e espectadores a dimensão pública e social do teatro. Uma vez colocados em questão, esses imaginários já não podem mais ser negligenciados e tornam-se, desse modo, objetos de um debate público que se instaura justamente em uma compreensão do teatro como prática social.

O CORPO NEGRO E AS REPRESENTAÇÕES

Em seu livro *Practising the real on the contemporary stage* (2014), Sánchez destaca como, na língua espanhola, a palavra “representação” engloba vários sentidos que são, muitas vezes, descritos por diferentes palavras em outros idiomas. Por observarmos no português a existência de um paralelo linguístico nesse sentido, empregaremos aqui as distinções elaboradas pelo teórico, que define como *representação teatral* (1) aquela que se refere à *mise-en-scène* de um trabalho dramático, a uma apresentação; como *representação mimética* (2) aquela que se define através da imitação, no sentido de colocar a si mesmo no lugar de um outro através de um exercício de construção ou mimeses, o que corresponde ao que os alemães se referem como *Darstellung*; além dos sentidos de representação como a capacidade de algo ou alguém de

representar características comuns de grupo ou comunidade (3), ou de representação no sentido de atuar representando alguém (4), como no sistema político democrático, em que o presidente representa o povo de um país, o que corresponde ao que os alemães chamam de *Vertretung*.

Nessa perspectiva, o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* não é representado (1) pois se deseja simplesmente representar (2) Stela, uma mulher negra, mas sim porque se entende que sua história e seu discurso podem ser representativos (3) de questões que permeiam o indivíduo contemporâneo. O espetáculo, no entanto, ao trazer uma mulher branca representando (2) uma mulher negra, faz com que a obra não se torne representativa (3) da população negra, uma vez que no entendimento desse grupo apenas um corpo negro pode atuar como o representante (4) das especificidades e complexidades que determinam sua existência.

Nesse contexto, populações negras têm passado a denunciar esse processo de não-contemplação que muitas vezes se estabelece durante tentativas de representação (3) do sujeito contemporâneo, especialmente quando tais tentativas utilizam-se de modelos subalternizantes ou apagam a perspectiva racial a fim de tornar esse sujeito universal. Partindo dessa compreensão, outro questionamento também se mostra fundamental: por que a representação mimética (2) se configura hoje como um sistema obsoleto quando se deseja representar (3) grupos sociais minoritários?

Segundo Sánchez (2014), o poder político do teatro — ou da teatralidade — está baseado na transição de *Darstellung* para *Vertretung*. Em outras palavras, o teatro adquire força política quando ele é capaz de realizar uma operação em que as ações feitas por um ator/representante (2) se tornam representativas (3) de um povo, transformando esse ator em representante (4) do grupo que é ali representado.

Levar a cabo essa operação de “tornar algo ou alguém representativo (3)” demanda, no entanto, que o intérprete, a fim de que aconteça o processo de identificação, seja capaz de “esvaziar-se” de sua individualidade, conforme discorre o autor:

Da mesma forma que nós exigimos de um político ou um representante sindical que ele não se torne um ator ou reivindique representatividade, nós também podemos exigir de um ator que ele não se utilize dos privilégios do palco para se considerar um representante (4) performativo - ou simplesmente representativo (3) de qualquer coisa - sem renunciar a formulação dos discursos. A possibilidade de alguém encenar um *Hamlet* ou uma *Antígona* contemporâneos não depende muito de talento artístico, mas da capacidade humana de esvaziar-se da individualidade, de esvaziar-se de expressão para se tornar apenas 'uma pessoa qualquer'. (SÁNCHEZ, 2014, p. 161)

Nesse panorama, para que uma representação nesses modos se dê, a prática demanda do artista o “sacrifício” da supressão de sua individualidade em prol da construção de uma experiência que possa ser fruída em uma dimensão coletiva:

A possibilidade dessa representação não é encontrada na qualidade específica de um indivíduo ou na articulação precisa de uma ideia, mas sim na capacidade individual de um ator se de esvaziar e de se deixar ser habitado por uma força externa que posteriormente se transmuta em uma força coletiva. (Ibid., p. 162)

Na perspectiva desse “exercício de esvaziamento”, é impossível, no entanto, ignorar o fato de que a “mediação representativa na área das artes cênicas é ofuscada pelo imediatismo do corpo e pela relação real dos corpos no palco ou em espaços compartilhados de performance com outros corpos participantes ou observadores” (Ibid., p. 158), o que faz com que tanto a materialidade do corpo quanto sua imagem se tornem os principais “entraves” quando se fala em uma “neutralidade” que precede a representação:

O corpo é inseparável de sua própria imagem; o corpo é sempre sua própria imagem (BELTING, 2001). Apesar disso, essa imagem se torna representação apenas quando ela se livra do corpo que a sustenta, quando o corpo se torna ausente ou quando o corpo é privado daquilo que o define como um corpo subjetivo. (SÁNCHEZ, 2014, p. 158).

Há de se considerar, contudo, que, na sociedade como a percebemos hoje, alguns corpos são vistos como mais “esvaziáveis” do que outros. A ideia de um corpo que pode se tornar neutro ou suprimido de individualidade para

representar uma coletividade só pode, portanto, ser concebida quando consideramos o que é socialmente lido como “neutro”, “normal”, “ideal” ou “universal”, bem como quem faz tais considerações.

Visto que o corpo é sempre a sua própria imagem (BELTING, 2001), podemos considerar a cor da pele e o olhar como elementos determinantes dessa operação. Que corpo é esse que pode ser privado daquilo que o define como um corpo subjetivo? Que imagem é essa que pode se livrar do corpo que a sustenta? Que olhar é esse que, convenientemente, enxerga ou não coisas que estão ali? Como já destacamos anteriormente, o corpo negro carrega consigo um invólucro, uma casca calcificada que se faz presente, que se materializa, que o torna identificável justamente por meio da cor de sua pele, ou seja, por meio de sua imagem.

Segundo Mbembe (2018), a partir do século XIX, essa casca ganha “existência quase autônoma, funcionando ora como motivo ornamental, ora como a imagem de um duplo e, de modo ainda mais sinistro, uma carcaça — o que sobra do corpo depois de ter sido destrinchado ou desencarnado” (MBEMBRE, 2018, p. 81). Tal carcaça, opera, portanto, como uma máscara, que não é neutra, mas principalmente ideológica, privando, assim, o corpo das pessoas negras de suas subjetividades e, ao mesmo tempo, evocando todo o imaginário fantasmagórico que determinou a existência do sujeito racializado na modernidade. Essa operação, contudo, não tem como principal agente o corpo negro em si, mas sim o olhar que se coloca sobre ele.

No livro *Race et théâtre* (2020), a pesquisadora Sylvie Chalaye²³ destaca um fenômeno no qual diretores, professores e artistas da cena contemporânea não conseguem enxergar os atores e atrizes negras para além da cor de suas peles, o que os acaba confinando em personagens ou representações que se constroem unicamente sob perspectivas raciais. A esse fenômeno, a autora dá o nome de “síndrome do soldado de Baltimore”, em referência a um evento que

²³ Sylvie Chalaye é professora e diretora de pesquisa na Universidade Sorbonne Nouvelle. É codiretora do Instituto de Pesquisa e Estudos Teatrais francês e especialista em dramaturgias contemporâneas da África e das diásporas. É historiadora e antropóloga, com foco nas representações da África e do mundo negro nas artes do espetáculo.

teria acontecido em agosto de 1822 e que é relatado por Standhal no livro *Racine e Shakespeare* (1823).

Na ocasião, acontecia uma apresentação do espetáculo *Otelo* em um teatro na cidade de Baltimore, na qual fazia guarda um soldado branco. Durante o quinto ato da peça, quando Otelo estava prestes a matar Desdêmona, o soldado exclamou: “nunca será dito que, em minha presença, um maldito negro matou uma mulher branca”. Ele, então, sobe no palco e quebra o braço do ator que interpretava Otelo (CHALAYE, 2020). Esse soldado, dessa maneira, não conseguia “esvaziar” o ator para descortinar Otelo, isso é, ele não era capaz de enxergar o teatro, mas apenas um corpo negro.

Reservada a intensidade desse específico evento, essa situação não é, contudo, algo incomum na vida dos atores e atrizes negros, como revela a fala de Danielle:

Eu acho louco é que eu não posso fazer qualquer papel no teatro. Não cola. Mesmo que eu queira, que eu faça, ou vai ser risível... Bom, em algum aspecto, dependendo do lugar que eu circular, essa figura não vai colar. A figura que cola para a gente é a figura da empregada, falando de forma mais macro né, não entrando em tipos de teatro, falando de uma forma mais massiva, do que seria conhecido mais popularmente. Eu não poderia escolher qualquer papel para fazer. Por que uma pessoa branca pode fazer qualquer papel? (CRISTINE, 2019. Informação verbal)

Através de um pequeno exercício de imaginação, podemos adentrar na reflexão que Danielle propõe e no modo como a síndrome do soldado de Baltimore se abate sobre a cena contemporânea. Popularmente falando, uma atriz negra, quando faz Antígona, não é vista apenas como “uma atriz fazendo Antígona”, mas como “uma atriz negra fazendo a Antígona”. Uma atriz negra fazendo Medéia, não é vista como “uma atriz fazendo Medéia”, mas como “uma atriz negra fazendo a Medéia”. Um casal de atores negros encenando Romeu e Julieta não é visto como um casal de atores encenando o clássico de Shakespeare, mas como um “Romeu e Julieta feito por negros”, ou seja, o sujeito negro tende a ser racializado independentemente do que propõe em termos de imagem e, portanto, de representação.

Assim, quando Danielle afirma que não pode fazer qualquer papel porque simplesmente “não cola” ela se refere à operação do olhar na qual o invólucro, a máscara fixada ao corpo do negro, atua ideologicamente, impedindo que esse corpo se “esvazie” não de sua subjetividade, uma vez que essa já lhe foi retirada, mas de seu duplo, de sua fantasmagoria, dificultando que a imagem por ele proposta se livre do corpo que a sustenta para se tornar, finalmente, representação.

O corpo negro, dessa maneira, é um corpo que tende a resistir à representação teatral, justamente por ser repetidamente submetido a um olhar que o converte em elemento representativo de um imaginário de subalternização. Quando a representação por ele proposta vai ao encontro desse imaginário hegemônico, como no caso da representação de uma empregada doméstica ou de um negro escravizado, essa figura “cola”, ou seja, a representação acontece mais plenamente. No entanto, quando a representação proposta vai em direção oposta, ela torna-se estranha, risível, denunciando a dificuldade dos atores e atrizes negros de serem vistos totalmente dentro do campo da representação. Esse processo, por sua vez, é algo não compatível com a essência do fenômeno teatral, visto que ele inviabiliza o jogo de cena e implode a arte da atuação:

O olhar que não consegue ir além da cor é um olhar que mata o ator simbolicamente, pois ele vê apenas o homem e a mulher negra e não o jogo. Focar na pele negra de um ator ou de uma atriz, é parar na mera presença do corpo real, é justamente fazer desaparecer toda ideia de atuação e olhar apenas para a exposição. (CHALAYE, 2020, p. 73)

Ainda que todos os corpos tenham histórias, estigmas, privilégios e contradições e, portanto, tendam a resistir à representação em alguma esfera, podemos notar que, num plano fenomenológico, são os corpos não brancos (negros, indígenas, asiáticos) os que mais padecem sob um olhar que “resiste à representação”. Tal fato ocorre porque, socialmente, o corpo branco não é racializado e é, portanto, visto como “neutro”:

Edith Piza (2002) e Ruth Frankenberg (1999)²⁴ argumentam que, se há algo característico da identidade racial branca, esta característica é a invisibilidade, que se concretiza diariamente através da falta de percepção do indivíduo branco como ser racializado. A branquira, neste caso, é vista pelos próprios sujeitos brancos como algo “natural” e “normal”. (SCHUCMAN, 2014, p. 58).

Considerando que o Brasil é uma sociedade constituída no bojo de um sistema escravista pautado justamente na elevação cultural branca, na discriminação e na exploração da população negra, percebemos que a visão da branquira como algo “normal” ou “padrão” não é “apenas” o modo como o sistema da branquitude²⁵ se constrói, mas, sobretudo, o modelo representacional que pautou a formação de nossa sociedade, revelando, assim, o quanto a supremacia branca ainda norteia os sistemas de representação do povo brasileiro:

Essa invisibilidade acontece quando uma sociedade chega ao ponto de uma hegemonia e uma ideia de supremacia branca tão poderosa, em que os não brancos não têm voz nem poder para apontar a identidade racial do branco, nem tampouco os brancos conseguem se perceber como mais uma das identidades raciais, mas sim como a única identidade racial normal, e outras devem alcançá-la em níveis intelectuais, morais, estéticos, econômicos, etc. (FRANKENBERG, 2004, apud SCHUCMAN, 2014, p.58).²⁶

Quando Danielle questiona, assim, o porquê de uma pessoa branca poder representar qualquer papel, podemos inferir que é porque o corpo branco, uma vez visto como “neutro”, oferece significativamente menos “resistência à representação”, sendo a ele tudo permitido nessa esfera.

É como possibilidade de resistência a esse cenário que emergem ações políticas como a de Danielle, buscando denunciar sistemas de representação

²⁴ FRANKENBERG, R. **White women, race masters**: the social construction of whiteness. USA: University of Minnesota, 1999. PIZA, E. Porta de vidro: uma entrada para a branquitude. In: CARONE, I.; BENTO, M. A. (Orgs.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002.

²⁵ O termo é utilizado aqui conforme conceitualizado por Schucman (2014), que afirma que a branquitude foi construída como “um constructo ideológico de poder, em que os brancos tomam sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem, ora como margem, ora como desviantes, ora como inferiores” (p.46).

²⁶ FRANKENBERG, R. A miragem de uma Branquitude não marcada. In: WARE, V. (Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

inoperantes e sugerindo estratégias para torná-los mais igualitários. Tais ações visam, em última instância, contribuir para que o invólucro, a máscara ideológica afixada em corpos não brancos seja transcendida, estilhaçada, fazendo, assim, com que todos os corpos sejam vistos como “neutros” ou “esvaziáveis” para a representação, pois, apenas no momento em que isso for alcançado, todos os corpos poderão, sob uma perspectiva ética, representar todos os papéis.

Um possível projeto de reparação poderia também ir no sentido oposto, reforçando a ideia de igualdade social entre os corpos, mas por uma via que não é a de uma neutralidade propriamente dita. Uma vez que a racialização de corpos não brancos é um fato social dado, outras ações poderiam atuar corroborando a perspectiva racial do corpo branco. A partir do momento em que todos os corpos passam a não serem vistos como “neutros”, também seria possível, sob uma perspectiva ética, adentrarmos em uma esfera mais democrática da representação.

É certo que a complexidade do tema e a pluralidade dos sujeitos que sob ele se inserem evidenciam que não há respostas ou saídas fáceis para a questão. Nesse panorama, é necessário destacar, também, que os pontos de vista de sujeitos negros e brancos são consideravelmente distintos quando se voltam para a questão da representatividade, uma vez que as experiências do sujeito negro são incontornavelmente transpassadas pelo racismo. Como uma tecnologia mutante, o racismo segue em plena operação até os dias de hoje, colocando as ações e o olhar do sujeito negro em uma posição singular, uma vez que “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os seres humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria” (MBEMBE, 2018, p. 21).

Tais constatações nos permitem a compreensão de que as chagas do racismo, ainda que de diferentes formas, são uma experiência comum aos sujeitos negros, independente de nacionalidade ou de classe social, perpassando, assim, toda sua experiência de vida e incidindo justamente no amálgama do sensível que é por ele construído e compartilhado em suas experiências diárias, incluindo aí suas experiências no teatro, seja como artista ou como espectador. Torna-se imprescindível, portanto, que artistas negros tenham seus pontos de vista validados.

Encontramo-nos, atualmente, em um ponto de virada histórico, no qual a opressão, a frustração e o sofrimento causados por séculos de discriminação racial vêm à tona e decidem finalmente se manifestar. Ainda que, nesse processo, persista em alguns artistas brancos o sentimento de que eles são os únicos que poderiam “salvar” aqueles “terrivelmente outros”, compartilhar o espaço de enunciação é, na verdade, o ato que se apresenta verdadeiramente como uma ação emancipadora, visto que não há uma real salvação que não passe pela divisão (CHALAYE, 2020).

Diante desse contexto, priorizar uma perspectiva política e militante dentro dos incontáveis pontos de vista a partir dos quais a questão da representatividade negra pode ser observada não se trata de uma ação de retaliação, de um projeto de reparação através do cerceamento ou mesmo de uma tentativa de estabelecer novas relações de poder. Tampouco se pretende enfatizar dualidades como o branco vs. o negro, o poder vs. o contrapoder ou subalternizador vs. o subalternizado, que por si só podem ser limitadoras, mas sim propor uma ação prática que emerge em caráter de urgência visando garantir o acesso de um determinado grupo social aos espaços de troca que lhe foram historicamente negados, visto que é apenas em um espaço igualitário e democrático que essa discussão pode, antes de tudo, ser uma alternativa possível.

Considerando que cada tempo possui configurações e desafios políticos e sociais específicos, é inegável que a emergência de olhares insurgentes em todas as esferas da vida social representa também uma nova leva de desafios para os criadores cênicos. Diante de manifestações, protestos e denúncias que se tornarão cada vez mais presentes, pensar novas formas de representação que englobem também as minorias se mostra como uma tarefa complexa, incerta e desestabilizadora, mas também imprescindível para aqueles que desejam produzir um teatro que se manifesta em diálogo com as demandas e transformações de uma sociedade em plena evolução.

CAPÍTULO II

NOTAS SOBRE CORPOS, TERRITÓRIO E MARGINALIDADE

*E a cidade que tem braços abertos
 Num cartão postal
 Com os punhos fechados da vida real
 Lhe nega oportunidades
 Mostra a face dura do mal
 Alagados, Trenchtown, Favela da Maré
 A esperança não vem do mar
 Nem das antenas de TV
 A arte de viver da fé
 Só não se sabe fé em quê
 (Paralamas do Sucesso)²⁷*

A necessidade de repensar os modelos de produção teatral no século XXI é o que tem levado diversos grupos comprometidos com as implicações políticas e sociais de seus trabalhos a buscar uma maior radicalidade no que tange também as gramáticas de produção. Se a ideia de um teatro voltado para a esfera social e que se caracteriza principalmente pela presença de não atores, pela site-especificidade e pela abordagem de temáticas políticas e sociais já é um modelo plenamente instalado na cena brasileira desde a segunda metade do século XX, a virada desse novo século tem sido marcada por ações que pretendem levar esse direcionamento para além do campo da cena.

Principalmente após a década de 1990, vimos no Brasil o surgimento de diversos coletivos que apostaram em problemáticas sociais e na investigação de territórios marginalizados como eixo de condução de seus trabalhos. São símbolos desse movimento, grupos como o Teatro da Vertigem, que, ao longo de quase trinta anos de atuação, vem ocupando espaços urbanos emblemáticos,

²⁷ Parte da letra da canção *Alagados* (1986), gravada pelo grupo Paralamas do Sucesso. Composição de Felipe De Nobrega B. Ribeiro, Joao Alberto Barone Silva e Herbert Vianna.

como hospitais abandonados, presídios, igrejas, áreas comerciais periféricas, em obras que abordaram temas como a epidemia da Aids (*O Livro de Jó*, 1995), a violência urbana e prisional (*Apocalipse 1,11*, 2000) e o consumismo, a imigração e a exploração do trabalho (*Bom Retiro 958 metros*, 2012). Ocupando um armazém na Vila Maria Zélia, uma antiga vila operária localizada na zona leste de São Paulo desde 2004, o Grupo XIX de Teatro é outro exemplo de coletivo que aposta nas temáticas sociais a fim de se propor reflexões sobre o tempo do presente. É o que acontece em *Hysteria* (2001), espetáculo de estreia, no qual o grupo investiga o problemático diagnóstico psiquiátrico que era recebido por mulheres internadas em manicômios durante o século XIX, e em *Hygiene* (2005), no qual são abordadas as políticas autoritárias de saúde e habitação no Rio de Janeiro do século XIX.

Essas obras criadas pelo Teatro da Vertigem e pelo Grupo XIX representam, no entanto, apenas uma pequena fração de um vasto movimento que floresceu durante a virada do século, marcando um período de intensa renovação política e cultural no país, e que engloba o trabalho de diversas outras companhias como a Cia. São Jorge de Variedades, a Cia. do Latão, a Cia. Teatro Documentário, o Teatro de Narradores, a Cia. Livre, para citar apenas alguns exemplos da cidade de São Paulo. Seja através de ações estritamente políticas ou de uma revolução formal que deslocou o teatro em direção àquilo que emerge da vida cotidiana, o fato é que a cena brasileira do século XXI passa a se constituir, principalmente, a partir de um olhar do artista para o outro. Para Da Costa, a hipótese é de que:

Os criadores e as criações são atravessados, no teatro presente, pelo âmbito do mundo que os rodeia: pela história, pela memória dos sujeitos, pelos conflitos urbanos, pela vida ordinária dos indivíduos e a da comunidade de que fazem parte, percebidos não como temas, mas como forças efetivas às quais os artistas reagem ou com as quais interagem, em meio a um processo no qual elas, aquelas forças, terminam por determinar, em grande medida, a produção de sentido, a sintaxe interna e um teor político singular do teatro presente. (DA COSTA, 2019, p. 242)

É justamente desse cenário que emerge o modelo que é entendido como teatro de grupo tanto no Brasil quanto no restante da América Latina atualmente.

Um modelo que, segundo Diéguez Caballero (2016), não se aproxima, nem remotamente, das estruturas das grandes companhias de repertório europeias financiadas continuamente por instituições ou pelo poder público. Tampouco se fala aqui sobre um modelo em que um grupo de atores se reúne em torno de um diretor para uma produção particular, mas sim de coletivos de atividade continuada, que se caracterizam pela autogestão e pela independência trabalho, desenvolvendo ações que implicam esferas como “a pedagogia, a pesquisa, a criação, a produção e a difusão do próprio trabalho, a relação com o entorno, a inserção na cultura de bairro e nacional, nos debates ideológicos, estéticos e políticos do seu tempo” (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p.61). Dentro desse amplo campo no qual o entorno se manifesta como força efetiva para a criação, as formas de atuação se ampliam significativamente. Enquanto alguns grupos optam por se dedicar especialmente à investigação da cena, priorizando uma pesquisa estética e formal, outros escolhem se posicionar em um lugar intermediário, no qual desenvolvem suas pesquisas artísticas, mas também outras atividades de caráter estritamente pedagógico, político ou social.

Esse cruzamento entre a atividade artística e a atuação social não é, no entanto, algo novo quando falamos do teatro de grupo brasileiro, visto que coletivos como o Teatro Experimental do Negro (TEN) atuaram nessa mesma perspectiva há décadas. Fundado por Abdias do Nascimento em 1944, o TEN teve, desde sua formação, um projeto que levava a ação social em paralelo com a produção artística, tendo estabelecido em seu cerne um projeto político muito bem consolidado, que visava combater o racismo e avançar a discussão sobre as questões de raça no Brasil. Através de ações como a formação de comitês para libertação de presos políticos, além da realização de congressos, seminários e cursos de alfabetização direcionados a trabalhadores de baixa renda, o grupo conseguiu ancorar seu projeto estético a partir, justamente, de ações sociais que possibilitaram a inclusão de artistas e dramaturgias negras no cenário artístico e cultural da época (NASCIMENTO, 2004).

O que ocorre de específico neste momento é que a questão social tem emergido não mais a partir de um olhar dos grupos e companhias para a sociedade na qual estão inseridos, mas irrompido também a partir de suas configurações internas, das contradições entre um discurso emancipador e as

gramáticas que constroem esse próprio discurso, algo que se liga especificamente à posição dos sujeitos dentro dos processos de criação artística, ou seja, a *quem* faz parte da criação de uma obra e a *quem* essa obra pretende efetivamente representar.

Essa problemática se torna perceptível, especialmente, em momentos nos quais a coletividade que um grupo pretende representar adquire força política, ou seja, quando ela quebra o lugar da subalternização e reivindica seu direito de “falar por si”, o que obriga todos os envolvidos na situação a repensarem suas posições. Se o início dos anos 2000 foram marcados pela globalização, por um maior acesso à educação, à tecnologia, aos meios de comunicações e aos bens culturais e artísticos; o resultado disso são movimentos que começam a quebrar o lugar da subalternidade, permitindo que o subalterno adquira força política para se manifestar e demandar os espaços que lhe foram continuamente negados.

Nesse contexto, se antes o campo discursivo parecia ser um meio eficiente para o trabalho de grupos que desejavam representar subalternos, hoje, um direcionamento nesse sentido demanda ações no campo da presença e da ética. Tal discussão tem se mostrado como um importante desafio para grande parte do teatro brasileiro, pois ela efetivamente desestabiliza as posições estabelecidas, obrigando artistas, pesquisadores, críticos, curadores, a repensarem as estruturas que perpetuam, as representações que são construídas e as temáticas que são abordadas.

Quando falamos especificamente do teatro de grupo, a movimentação em torno do conceito de representatividade afeta diretamente a estrutura das companhias. Ainda que faltem estudos que apontem dados sólidos, é de comum consenso que os coletivos dos grandes centros brasileiros ainda são formados, majoritariamente, por grupos bastante homogêneos, compostos, em sua maioria, por pessoas brancas, cisgêneras e pertencentes à classe média. Contudo, as transformações sociais vividas neste começo de século e que culminaram na implantação diversas leis e políticas como: o feriado do Dia Consciência Negra (2003), a Lei Maria da Penha (2006), o Estudo da Igualdade Racial (2010), o sistema de cotas universitárias (2012) e a criminalização da homofobia, do racismo e do feminicídio (2015), têm promovido importantes

mudanças no perfil socioeconômico tantos dos novos artistas de teatro quanto dos coletivos que começam a se consolidar (TROTТА, 2018).

Se, no campo da formação, “o ensino do teatro na universidade, enraizado no modelo ocidental europeu branco burguês como parâmetro universal e critério para a produção de conhecimento, começa a enfrentar questionamentos” (Ibid., p.121), no campo da produção, políticas de acesso, como os Programas VAI e Vocacional²⁸, na cidade de São Paulo, têm ampliado o acesso aos espaços e aos meios de produção de arte, possibilitando uma maior diversidade, o que, por sua vez, obriga todo o sistema a se reorganizar, como pontua Georgette Fadel:

Hoje tem uma grande quantidade de grupos em São Paulo que são formados nas periferias, nas comunidades, principalmente através do Vocacional e do Fomento. Então, tem uma rede muito diversa de grupos, de gente que foi bem pobre e que hoje está dando aula de teatro, que hoje está na roda com artistas importantes, então tem um panorama muito diferente. Agora, tem uma grande parte dos grupos que vieram da universidade. [...] Dentro dos grupos, as contradições estão acontecendo e a gente está aprendendo, ainda mais aí, diante do fascismo. A gente está aprendendo política, a gente está aprendendo a entender que a gente é classe média privilegiada. [...] Eu não faço mais nenhuma peça agora sem pensar em como se reflete ali a questão negra, como se reflete a questão da mulher e como se reflete a questão *trans*, trânsitos de uma maneira geral, gênero, sexo... Não tem como. (FADEL, 2019. Informação verbal)

Se diversos grupos estão apenas agora sendo confrontados com o entendimento de que falar sobre — ou com — o subalterno é algo que hoje demanda ações para além do campo discursivo e representacional, outros grupos que sempre lidaram com a subalternidade e a opressão desde uma perspectiva interna, desde sua própria estrutura, sempre tiveram consciência da importância não apenas da presença efetiva desses corpos na cena, mas,

²⁸ O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI foi criado pela lei 13.540, em 2003, e tem como finalidade apoiar financeiramente atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões da cidade desprovidas de recursos e equipamentos culturais. O Programa Vocacional, por sua vez, é uma iniciativa de cunho artístico e pedagógico criada no ano de 2001 que engloba diversas linguagens artísticas e que tem como objetivo orientar jovens a partir de 14 anos em atividades que visam promover a ação e a reflexão sobre a prática artística, a cidadania e a ocupação dos espaços públicos da cidade de São Paulo.

também, de um projeto social e político que as amparasse, como foi o caso do TEN.

Sustentar uma companhia de teatro formada apenas por artistas negros no Brasil dos anos 1940 era algo que demandava, incontornavelmente, um projeto social. A fim de empreender seu projeto artístico, a companhia precisava, necessariamente, formar artistas negros, realizar congressos e seminários e promover aulas de alfabetização para trabalhadores de baixa renda, pois era isso o que permitia a presença daqueles corpos ali. Era essa, portanto, a única possibilidade daquela companhia existir. Tal tipo de “atuação dupla”, no entanto, não é algo relegado ao passado, mas uma realidade diária enfrentada até hoje por grupos formados por indivíduos pertencentes a grupos sociais historicamente marginalizados.

Exemplo disso é o grupo Nós do Morro, fundado no ano de 1986 na comunidade do Vidigal, no Rio de Janeiro. Formado, majoritadamente, por jovens negros e moradores de favelas da capital fluminense, o grupo já criou mais de trinta espetáculos profissionais e desenvolve, paralelamente, projetos de formação artística para jovens de dentro e fora da comunidade, que já formaram mais de doze mil pessoas. É essa estrutura de formação que permite que jovens favelados, negros e pobres possam, primeiramente, ter acesso à formação artística para, então, dedicarem-se ao trabalho do grupo, possibilitando, por fim, que a companhia continue existindo.

Trabalhando de modo semelhante ao Nós do Morro, podemos destacar inúmeros outros grupos, como Companhia de Teatro Heliópolis, constituída a partir de uma reunião entre jovens moradores da favela homônima no ano de 2000, em São Paulo; e o grupo Teatro da Laje, fundado em 2000 na favela da Vila do Cruzeiro, no Rio de Janeiro. Esses são apenas alguns exemplos de coletivos cuja trajetória perpassa tanto a produção artística quanto a atuação política e social, justamente porque as condições sociais em que tais grupos se desenvolvem não permitem um modelo de ação isolado, fazendo necessária a construção de um suporte político e social que permita a plena participação dos sujeitos que ali se inserem.

A pesquisadora Rosyane Trotta²⁹ destaca, no entanto, que esse modo de atuação não pode ser reduzido a uma compreensão de que “todo ator deseja ser intérprete e que, aos que não podem alcançar esse sonho universal, resta o trabalho cultural” (2018, p. 128). Para a autora, é justamente a não delimitação do artista de teatro apenas ao ofício da representação aquilo que traz a ele uma maior liberdade no que tange às representações que ele pode construir, às relações e afetos que ele pode estabelecer no ambiente de trabalho e à sua autonomia em processos criativos e autorais:

A delimitação do campo do artista de teatro em torno da representação consiste em uma limitação de sua área de atuação potencial, sendo uma restrição ao artista e à sua liberdade; esse ator restringido não tem a opção de ir além da interpretação uma vez que, no campo do mercado cultural hegemônico, as funções são estratificadas e imiscíveis; o jovem da periferia pode ser atraído para o teatro por encontrar no grupo o acolhimento de suas ansiedades, a possibilidade de criação e autoria; o ator negro pode não se interessar pela atuação junto à hegemonia do campo profissional, porque não quer interpretar o bandido ou o serviçal, papéis mais comumente delegados a ele. (TROTТА, 2018, p. 128)

Fundada no ano de 2005, no Rio de Janeiro, a Cia. Marginal é outro exemplo de grupo cuja trajetória confunde atuação artística, política e social e cujo trabalho pode ser compreendido para além do campo da representação dramática. Formada, em sua maioria, por jovens atores negros, moradores de favela, a companhia surgiu a partir da junção de projetos sociais que visavam promover ações de saúde através da linguagem teatral e, posteriormente, transformou-se em um grupo teatral autônomo. Ao longo de seus 15 anos de trajetória, a Cia. Marginal vem empreendendo um projeto de investigação artística continuado, articulando conceitos como memória e subjetividade e mobilizando as vivências, experiências e memórias do território singular no qual se formou: o Complexo da Maré.

²⁹ Rosyane Trotta é pesquisadora, professora do Departamento de Direção Teatral da UNIRIO e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas da instituição. Atuou como colaboradora da Cia. Marginal nos espetáculos *Qual é a nossa cara?*, *Ô, Lili* e *In_ Trânsito*.

NAVEGANDO A MARÉ

Formada pela união de dezesseis comunidades, a Maré, como é popularmente conhecida, não é apenas uma favela como as centenas de outras que existem no território do Rio de Janeiro, mas um imenso conglomerado urbanístico que é chamado de casa por aproximadamente 140 mil pessoas. Quando observada de longe, a região pode até parecer um ambiente homogêneo composto pela sobreposição de milhares de pequenas casas alaranjadas construídas de tijolos de barro e pontilhadas por infinitas caixas d'água azuis que ocupam seus telhados. No entanto, um breve passeio pela comunidade pode revelar a complexidade de um território que se constituiu ao longo das últimas oito décadas como um dos maiores experimentos de habitação popular do Brasil (VARELLA; BERTAZZO; JACQUES, 2002).

O início da ocupação da área da Maré, uma região pantanosa às margens da Baía de Guanabara, aconteceu na década de 1940 com a construção de palafitas de madeira que sustentavam os barracos sobre o mangue e que abrigavam, sobretudo, imigrantes advindos do campo e de outras regiões do país em busca de oportunidades de trabalho. No contexto do intenso processo de industrialização que marcou os grandes centros urbanos brasileiros após a 2ª Guerra Mundial, a necessidade de moradias que se localizassem próximas aos locais de trabalho aliada ao alto custo da habitação em áreas mais desenvolvidas da cidade impulsionaram a ocupação das regiões periféricas que conseguiam escapar dos tentáculos da especulação imobiliária devido à sua distância do centro ou às dificuldades de construção impostas pelos terrenos acidentados.

Nas décadas que se seguiram, as águas e as palafitas que caracterizavam o local deram lugar a aterros, que foram ocupados por intervenções habitacionais das mais diferentes ordens, formando uma complexa rede de tecidos urbanos que vão desde de barracos e habitações fragmentadas, até prédios modernistas e conjuntos habitacionais. Essa teia que hoje se constitui como a marca de um território em constante transformação, reflete não apenas a diversidade urbanística do local, mas também a pluralidade dos moradores que ocupam as dezesseis diferentes favelas que, juntas, compõem a cultura multifacetada do Complexo da Maré (Ibid.).

Nas vias do local, que vão desde becos labirínticos até largas avenidas pavimentadas, carros, vans e motocicletas disputam espaço com pedestres que se espalham em um vai e vem frenético e ininterrupto, revelando a vida pulsante que existe ali. Ao longo das calçadas desordenadas, alguns moradores se amontoam nas mesas de plástico para assistir as partidas de futebol que são transmitidas nos televisores dos bares, enquanto outros bebem e conversam ouvindo samba ou o famoso funk carioca que ecoa das potentes caixas de som aos finais de semana.

Nas esquinas, é comum ver pontos de venda de drogas a céu aberto que, se não fossem guardados por jovens descamisados portando fuzis, poderiam ser facilmente confundidos com as barracas de venda de alimentos e utensílios domésticos que se espalham pela região. A presença de drogas e armas é, aliás, o sinal mais visível do domínio das facções de tráfico de drogas e do crime organizado. Ainda que a parte da população ligada a esse poder paralelo represente um número ínfimo diante das centenas de milhares de habitantes do local, é ele quem legisla, julga e executa as leis informais que governam a região.

Nas violentas disputas territoriais que acontecem entre facções rivais ou entre essas e a polícia, a população é sempre a maior vítima. Ao longo do ano, são dezenas de operações policiais que ocorrem sem aviso prévio. Nesses eventos, a favela é ocupada por policias encapuzados e fortemente armados que adentram o território em veículos blindados semelhantes aos utilizados pela polícia da África do Sul durante o regime do Apartheid (SILVA, 2015), comprometendo a livre circulação e ameaçando a integridade física da população. Apenas no ano de 2019 a Maré viveu 119 dias com tiroteios e seus moradores enfrentaram mais de 300 horas de operações policiais que resultaram na morte de 49 pessoas³⁰.

É, assim, em nome de uma guerra às drogas que tem se mostrado insustentável em termos morais, éticos, econômicos, sociais ou mesmo de eficiência e eficácia (Ibid.), que a população desse território tem seus direitos

³⁰ Dados da ONG Redes da Maré. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/02/14/moradores-do-complexo-da-mare-enfrentaram-300-horas-de-operacoes-policiais-e-117-dias-de-tiroteios-em-2019-diz-ong.ghtml>>. Acesso: 28 nov. 2020.

fundamentais constantemente violados, sendo submetidos não apenas aos riscos físicos e emocionais de uma guerra urbana permanente, mas também aos impactos sociais de representações que retratam tanto o território da favela quanto seus moradores como violentos e ingovernáveis. Em meio a esse cenário marcado por manifestações da violência em esferas físicas, psicológicas e simbólicas, os diferentes grupos sociais que vivem e convivem na Maré se engajam em atividades que vão desde cultos evangélicos e bailes funk até ensaios de escolas de samba e atividades de cunho sociocultural promovidas pelas dezenas de ONGs e organizações comunitárias que atuam na região.

Decorrência, principalmente, dessas iniciativas socioculturais, a existência de importantes centros culturais no Complexo, tais como o Galpão Bela Maré, a Lona Cultural Herbert Vianna e o Centro de Artes da Maré, é um exemplo do poder de organização da sociedade civil mareense, que trabalha continuamente a fim de democratizar o acesso aos espaços de fruição artística, buscando sempre formas de estabelecer as condições mínimas para o desenvolvimento das manifestações culturais que nascem diariamente nas ruas, praças, igrejas e escolas da região.

Tais iniciativas se apresentam, dessa forma, como a estrutura que possibilita a consolidação daquilo que emerge da vida cotidiana do local e que mobiliza suas relações sociais, lutas políticas e ações culturais para se manifestar através de linguagens como a música, a literatura, a dança e o teatro, tornando a Maré um território de produções artísticas e culturais notáveis e singulares, como descrevem Barbosa e Teixeira³¹:

O encontro de práticas de arte e cultura faz da Maré um território de inventividades estéticas populares que, mesmo com a notória limitação de recursos e equipamentos públicos e privados, faz de suas praças, ruas, becos, muros, lajes e bares territorialidades de diferentes cenas estéticas. Das festas de sonoridades e bailados às experimentações teatrais. Da produção e exibição de produtos visuais aos passeios estilísticos dos skates. Do colorido dos grafites nos muros aos pagodes com churrasco nas lajes. São configurações de encontros, percursos e táticas que habitam um mesmo território de pertencas na complexidade da vida urbana. (BARBOSA; TEIXEIRA, 2019, p. 5)

³¹ Jorge Luiz Barbosa é geógrafo, professor associado da Universidade Federal Fluminense e diretor do Observatório de Favela. Lino Teixeira é pesquisador do Observatório de Favelas.

UMA UNIÃO MARGINAL

A presença de projetos sociais que apostam em iniciativas no campo da arte é, talvez, o maior elemento fomentador da produção artística e cultural da Maré. Funcionando como incubadora de grande parte dos coletivos artísticos que atuam na comunidade hoje, tais projetos possibilitam aos jovens mareenses um primeiro contato com linguagens artísticas que são ali vivenciadas em contextualização com o território da favela, isso é, colocando em perspectiva as experiências, desejos e subjetividades que brotam desse lugar, bem como revelando um horizonte de possibilidades de atuação.

Criada também dentro dessa perspectiva, a Cia. Marginal nasceu em decorrência dos interesses de um núcleo de jovens que se moldou a partir de uma junção de projetos sociais que eram desenvolvidos na comunidade no início dos anos 2000. Coordenados na época por Joana Levy e pela hoje diretora da companhia, Isabel Penoni, esses jovens encontraram nas oficinas de teatro uma oportunidade de acesso que lhes permitiu vivenciar a criação artística para além de uma perspectiva instrumentalista, como relembram os atores Wallace Lino e Geandra Nobre sobre o início de suas trajetórias:

Eu estava passando em frente a Redes [da Maré] um dia com meus amigos e a gente viu que estava rolando a inscrição para um projeto de promoção de saúde e o projeto dava uma bolsa de cem reais. Foram 1001 inscritos e eu passei. Lá tinha várias formações e, dentre as formações, tinha uma oficina de teatro. Eu não gostava, mas quem fazia teatro não precisava ir naquelas formações de DST, HIV e Aids. Aí eu pensei: “vou para o teatro”. Comecei a ir para o teatro, só que essa oficina era quatro dias por semana. Eu comecei a fazer, mas, depois, comecei a ficar na pira de ser jogador de vôlei. Eu troquei uma ideia com a Isabel e ela falou: “eu entendo o que você quer, mas você é muito importante. Aqui vai continuar aberto para você”. Eu fui seguir minha vida. Um dia, ia rolar uma apresentação deles e eu fui ver. Eu fiquei passado e com raiva de não estar participando daquilo. Então, eu voltei e acho que foi o período que eu comecei a me relacionar com a oficina dentro dessa perspectiva, de que era bonito. Como eu não tinha acesso ao teatro, aos processos teatrais, acho que só quando eu vi o resultado do que a gente desenvolveu, quando eu vi o produto, foi que eu entendi concretamente essa relação de ser palco, de ser ator e estar se relacionando com uma plateia. Daí eu entrei na parada e fui uma das pessoas que se manteve ali no núcleo e que também começou a pensar nessa estrutura de ser um grupo de teatro. (LINO, 2019. Informação verbal)

Eu comecei [a fazer teatro] em 2000 em um projeto de saúde chamado Adolescentro. O projeto tinha a proposta de fazer uma multiplicação da saúde de adolescente para adolescente. O teatro veio através da Isabel, ela era a professora. Eu comecei a fazer teatro, teatro mesmo, ali, mas eu também considero que eu já tinha feito teatro em outros contextos, na igreja, no jogral. Só que não chamavam de teatro. A primeira vez que eu fiz teatro chamado de teatro foi nesse projeto em 2000. [...] Inicialmente ninguém gostava de fazer teatro não. Era mais uma obrigação. Eu sempre faltava às aulas, que aconteciam às quartas-feiras. A gente ganhava uma bolsa de cinquenta reais. Como eu faltava, começaram a dizer: “já que você está faltando, vamos ter que cortar a bolsa”, aí eu tive que fazer teatro obrigada. Com o tempo eu fui gostando, porque a Joana Levy e a Isabel Penoni, que na época eram as professoras, tinham uma proposta de teatro totalmente diferente. A ideia era fazer os adolescentes pensarem. Então, ao invés de fazer o que o projeto demandava, que era criar esquetezinhas sobre saúde, elas queriam fazer outras coisas e isso me cativou, isso fez com que eu ficasse no teatro. (NOBRE, 2019. Informação verbal)

Wallace Lino, além de ator da Cia. Marginal, é hoje formado em Licenciatura do Teatro pela UNIRIO e um dos responsáveis por uma espécie de braço pedagógico da companhia, que oferece oficinas de teatro dentro da ONG Redes da Maré. Atuando ainda como diretor, dramaturgo e pesquisador, Lino dirige também o Grupo Atiro, um outro coletivo parceiro da Cia. Marginal, que nasceu dentro do projeto pedagógico desenvolvido pela companhia. Geandra Nobre, por sua vez, além de atriz e roteirista, é mestra de bateria do bloco *Se benze que dá*, que desfila duas vezes por ano no carnaval da Maré, e uma das proprietárias do bar ROÇA, que além de compreender também uma cooperativa de produção de cerveja artesanal, promove diversas atividades culturais voltadas para artistas e moradores do Complexo.

Com exceção de Isabel Penoni, única integrante da Cia. Marginal que, como se diz na linguagem popular, não é “cria de favela”, todos os demais membros da companhia têm trajetórias muito semelhantes às de Wallace Lino e Geandra Nobre, tendo também integrado outras ações de cunho artístico, político e social antes e depois da fundação da companhia. Integram também a Cia. Marginal, hoje, as atrizes Priscila Monteiro, Jaqueline Andrade e o músico e ator Rodrigo Maré, no grupo desde o primeiro espetáculo, além do ator Phellipe

Azevedo e da produtora Mariluci Nascimento, todos moradores ou ex-moradores de favelas do Rio de Janeiro.

As trajetórias desses artistas, aqui explicitadas nos relatos de Lino e Nobre, não podem, assim, ser compreendidas senão como desdobramentos desse modo de organização que não dissocia esferas como a pedagogia, a criação artística e a ação social e que define o trabalho de grande parte da cena teatral de grupo brasileira na atualidade. A especificidade da companhia, e o que possivelmente se reflete na realidade de outros grupos formados dentro de situações de vulnerabilidade social, talvez seja justamente a direção do vetor que ordena essa configuração. Se alguns grupos se formam em universidades ou escolas de teatro e, então, decidem trabalhar a partir de uma perspectiva social, outros partem de oportunidades geradas por ações sociais para então adentrar efetivamente no campo da formação e da criação artística. Ainda que não seja possível estabelecer qualquer juízo de valor sobre um ou outro modo de organização, é necessário considerar que eles, inevitavelmente, determinam as gramáticas de produção que serão construídas por tais coletivos, bem como orientam a maneira como a cena de cada grupo se constitui.

Olhar para o trabalho da Cia. Marginal, dessa forma, é uma ação que demanda um entendimento de como a favela atua não apenas na subjetividade desses artistas, mas também em seus corpos e em seus modos de existir, convocando uma posição que não se encerra no “artista em relação à comunidade”, mas, sobretudo, na própria comunidade que toma parte, intrinsecamente, na produção de seus artistas.

MEMÓRIA, TERRITÓRIO E EXPERIMENTAÇÃO

O primeiro espetáculo da Cia. Marginal, chamado *Qual é a nossa cara?*³², estreou no ano de 2007 após o grupo ter sido contemplado pelo Prêmio Myriam Muniz de Teatro da Funarte. Apesar do alicerce que vinha sendo estabelecido

³² Antes de consolidar a estrutura de companhia, o grupo que daria origem a Cia. Marginal circulou com a performance *Você faz parte de uma guerra?* (2005) pelas dezesseis favelas que compõem o Complexo da Maré.

ao longo dos anos anteriores, os integrantes da companhia apontam a contemplação no edital como o incentivo que realmente os estruturou como um grupo de teatro profissional:

O que fomentou a companhia, enraizou, foi o fato de que a gente escreveu um projeto para o Myriam Muniz e fomos aprovados. Isso foi o que alavancou a construção da companhia. A Cia. Marginal surgiu ali. Havia um núcleo teatral, mas o que fortaleceu, enraizou, foi esse edital, porque aí a gente ganhou um dinheiro, fez o primeiro espetáculo e fez uma temporada na Casa de Cultura da Maré. Esse espetáculo foi o trabalho em que a gente fez uma homenagem aos moradores e moradoras da Nova Holanda. A gente contou a história da Nova Holanda a partir dos anônimos que construíram aquele espaço, então teve todo um ritual de iniciação para a construção da companhia. (NOBRE, 2019. Informação verbal)

A partir da oportunidade gerada pelo edital, o grupo decide então investigar as histórias de moradores da Nova Holanda, uma das favelas que compõem o Complexo da Maré e o local onde a companhia nasceu. Resultado de uma pesquisa de campo na qual foram entrevistados moradores da comunidade, entre eles os próprios atores da companhia, o espetáculo intercala depoimentos pessoais dos artistas com células dramáticas que transitam entre a composição de personagens e a recriação das histórias contadas pelos moradores. Segundo a atriz Priscilla Monteiro, o trabalho visava jogar luz sobre as narrativas invisibilizadas da Maré:

A gente achava importante falar sobre quem construiu esse lugar, sobre quem são essas pessoas, porque geralmente quem aparece são os presidentes de não sei o quê, presidente de tal instituição, mas não o Seu Joaquim, que é a pessoa que construiu várias casas pela Nova Holanda, que trabalha com madeira. Essa pessoa não era vista, então a gente achava importante fazer um espetáculo falando de quem construiu esse lugar. E não só isso, também contextualizar esse território que faz parte de uma cidade, que faz parte de um país, que faz parte de um planeta, dentro de um contexto político. (MONTEIRO, 2019. Informação verbal)

Para Sánchez (2017), é comum que artistas saiam em busca de memórias de outros para, em um exercício de responsabilidade ética, tornar visíveis as dores e as injustiças que atravessam a sociedade de modo geral, o que, muitas

vezes, se dá a partir de um dispositivo simbólico ou mesmo uma ficção que é oferecida como contrapartida. Na perspectiva do autor,

A memória é o passado que está presente no nosso atuar e que, portanto, se prolonga até o futuro. A memória gera um presente denso, um presente cheio de matizes. A memória é esse poço de experiências em que o sofrimento e o prazer residem amalgamados e reagem construindo novas realidades. (2017, p. 275)

A memória, nesse entendimento, pode ser compreendida como um dispositivo encontrado pela companhia para atuar combatendo a invisibilização dos corpos e o apagamento das histórias dos moradores da Nova Holanda. Ao trazer as histórias dos moradores para o palco, a companhia resgata uma parcela do passado que ainda se mantém viva em cada um deles, descolando tais memórias do enquadramento temporal e do recorte individual para transformá-las em uma experiência inédita e coletiva.

Esse trabalho de “manufatura da memória” se constitui, por sua vez, como um processo que começa no ato do compartilhamento, atravessa os artistas para, então, se materializar em forma de representação e culminar, por fim, na experiência da recepção. Ainda que, nesse processo, cada agente cumpra inicialmente um papel específico — isso é, alguns contam suas memórias, outros as escutam e interpretam e outros, ainda, assistem essa interpretação — a experiência do espetáculo acaba lançando todos esses indivíduos a um lugar *comum*, que não é propriamente físico, mas que se aproxima daquele citado por Rancière em *A partilha do sensível* (2009) e que se constrói como resultado de uma vivência e de um momento compartilhados.

Dentre os personagens representados em *Qual é a nossa cara?*, destacam-se figuras como Jorge Negão, primeiro chefe do tráfico na Nova Holanda dos anos 1980, e Maria das Dores, mãe de Derley, um conhecido pai de santo da favela, cuja morte foi anunciada à sua mãe através de uma visão fantástica. O espetáculo parte de entrevistas que relatavam a suposta proteção do lendário traficante pelas forças do candomblé para traçar um fio condutor que engendra uma série de cenas que transitam entre o presente e o passado, mobilizando questões como a expulsão das religiões de matriz africana da

favela, a ascensão do neopentecostalismo e sua ligação com a polícia, até chegar, finalmente, na derrocada do traficante (TROTТА, 2014).

Estabelecendo “paralelos que só podem ser plenamente lidos pelos moradores” (Ibid., p. 112), a companhia intercala figuras e acontecimentos que são de conhecimento público dos habitantes da Nova Holanda com os depoimentos pessoais dos atores, estabelecendo, assim, paralelos com a realidade de muitos outros moradores da comunidade. É o que acontece, por exemplo, na cena em que Priscilla Monteiro tira de uma caixa recordações que revelam as dificuldades vividas por ela, enquanto atriz, militante e moradora de favela. A atriz mostra ao público, entre outros objetos, dezenas de comprovantes de inscrição em vestibulares em que ela não obteve sucesso e, também, uma ilustração que fez em uma tarefa escolar na qual deveria desenhar seu quarto, quando ela, na verdade, não tinha um. O espetáculo termina com um questionamento de Priscilla para o espectador e para si mesma: Maré... por que não? (Ibid.).

Seja através dos depoimentos dos atores ou de sua narrativa dramática, o espetáculo consegue, assim, utilizar-se de memórias individuais para demarcar as complexidades da vida que brota desse território. Ainda que parte dos corpos que produziram essas memórias não esteja fisicamente presente no palco, a materialidade dos corpos dos artistas, que também nasceram e cresceram na favela, atua representativamente, mobilizando e presentificando o corpo favelado, que passa, então, a ser compreendido como um *corpus* político e social.

O resultado dessa operação é a construção de um lugar de enunciação onde memórias podem ser preservadas, onde histórias podem atuar como ferramentas de emancipação, onde corpos invisibilizados podem ser vistos e onde sistemas hegemônicos podem ser contestados. O espetáculo lança, portanto, novos tecidos sobre a experiência da vida na favela, restaurando a humanidade de seus habitantes e desestabilizando os imaginários que confinam seus moradores sob representações subalternizantes, o que, por sua vez, corrobora a perspectiva de Sánchez de que:

O trabalho da memória se impõe como uma necessidade quando indivíduos ou grupos minoritários são agredidos perante a indiferença ou a impotência da maioria. O cinema, o teatro, a literatura e as artes visuais têm servido como lugar de enunciação para que os indivíduos e grupos reclamem uma reparação ao menos simbólica. (SÁNCHEZ, 2017, p. 281)

Ao iniciar, assim, sua trajetória a partir de um espetáculo que foi feito por moradores, falando sobre moradores e direcionado, majoritariamente, para moradores, a companhia conseguiu criar um “dispositivo de reparação” que acabou envolvendo toda a comunidade em torno de sua prática, como relembra a diretora Isabel Penoni: “Todas as apresentações estavam lotadas de gente de dentro da Maré e de fora. Com pessoas ultrapassando as fronteiras do tráfico. [...] Tinha gente que vinha várias vezes. As pessoas sabiam os textos, então foi uma coisa impactante para nós” (PENONI, 2012).

Consolidando-os, enquanto companhia, tanto internamente quanto perante a comunidade, essa empreitada inicial da Cia. Marginal culminou, dessa forma, em uma apropriação da ideia de *território* que não é propriamente a de um espaço geográfico, mas sim de uma mobilização que se constrói a partir da “constituição necessária de laços que se definem pela apropriação e uso das condições materiais e também dos investimentos simbólicos, estéticos e éticos, que revelam o sentido da própria sociedade instituída” (BARBOSA; SILVA, 2013, p.117), aproximando-se, também, da compreensão de *território usado* elaborada pelo geógrafo Milton Santos:

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como o *território usado*, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. (SANTOS, 1999, p.8)

Como apontam Barbosa e Silva (2013),

colocar as favelas na perspectiva de uma leitura do *território usado* significa chamar atenção para os sujeitos sociais em suas práticas de construção do mundo da vida, do território como

morada dos afetos, dos trajetos, dos saberes, dos sabores, dos fazeres de homens e de mulheres concreto(a)s em suas paixões, dramas e sonhos. (p. 118)

No caso da Cia. Marginal, essa apropriação estética, cultural e social do *território usado* se constrói a partir de uma prática que permite ao grupo estabelecer uma base para sua existência, uma espécie de edificação simbólica que traz como pilares a história da Maré, as estruturas que permitiram que o grupo se estabelecesse ali e as identidades que se colocam em jogo nessa relação. Soma-se, ainda, nesse alicerce, a memória das pessoas que construíram esse lugar e que o conservam como um organismo vivo e pulsante.

Esse olhar para dentro de sua "ascendência" é, por sua vez, o que permite que a companhia se aproprie da rotulação de "grupo de favela" para então ressignificá-la, possibilitando um diálogo também com o universo de fora da comunidade ou, como se diz na linguagem popular, "do asfalto". Mais do que romper um isolamento geográfico, a prática da companhia passa, então, a conseguir também a quebra da ditadura temática e das expectativas institucionais, possibilitando, enfim, a contestação dos olhares subalternizantes que se impõem sobre produções e grupos teatrais que se constroem em espaços marginalizados.

Empoderada, portanto, pela experiência de *Qual é a nossa cara?*, a Cia. Marginal decide, então, irromper pela primeira vez o território da favela para construir seu segundo trabalho, desenvolvido através de uma pesquisa de campo realizada nas penitenciárias Lemos Brito, em Bangu, e Oscar Stevenson, em Benfica. *Ô, Lili* estreia no ano de 2011, levando aos palcos narrativas colhidas ao longo de dois meses de conversas e entrevistas realizadas com detentos do sistema prisional de regime fechado do Rio de Janeiro. Resultando em mais 1200 minutos de gravações, as conversas não tinham como foco os supostos crimes ou as penas recebidas pelos presidiários, mas sim a dimensão subjetiva, as narrativas pessoais de cada um, bem como as relações que eram estabelecidas entre esses indivíduos ou entre eles e a sociedade diante de uma situação de privação da liberdade.

Em *Ô, Lili*, cujo título se refere ao grito de liberdade entoado pelos presos quando um deles é libertado, o grupo repete o modelo de seu trabalho anterior, trazendo células dramatúrgicas que representam situações vividas pelos detentos e intercalando-as com depoimentos pessoais dos artistas. Em determinada cena do trabalho, a atriz Jaqueline Andrade revela ao público que é a primeira mulher a entrar na universidade em uma família formada por 111 pessoas. A atriz, então, lê para o público a declaração que teve que escrever no ano anterior para justificar seu ingresso na universidade através do sistema de cotas (TROTТА, 2014). Ela inicia a cena afirmando: "declaro, para os devidos fins, que sou negra", e termina relatando como são as festas de família que acontecem aos domingos em sua casa:

E pra mim não tem festa melhor no mundo do que festa de família preta. O churrasquinho de domingo é quase uma religião: a gente fecha a rua e a festa acontece ao som de samba, pagode e funk. Tem sempre muita bebida. E quando toca a música "A Deus eu peço", do Alexandre Pires, as mulheres da família se levantam, cantam e dançam como se estivessem tomadas por aquela música. (Texto do espetáculo *Ô, Lili* – CIA. MARGINAL *apud* TROTТА, 2014, p. 133)

Ao investigar o sistema prisional de regime fechado, a companhia propõe, ainda, uma outra reflexão sobre uma situação de privação de liberdade que acontece dentro da favela e que afetou diretamente o processo de criação do espetáculo: as fronteiras do tráfico e as disputas entre facções criminosas.

Ocupando uma área bastante extensa, o território da Maré é governado pela milícia e por duas facções criminosas, o Comando Vermelho (CV) e o Terceiro Comando Puro (TCP). Altamente voláteis, as disputas que acontecem nas regiões de fronteira podem ser mais ou menos violentas ou recorrentes, dependendo da configuração corrente da guerra entre as facções. Ainda que atualmente os moradores possam circular livremente por toda a favela, conversas que tive com os integrantes da companhia revelam que ainda existe um certo cuidado com a situação, visto que essa é uma condição que nunca é inteiramente previsível. Além do receio de conflitos armados que podem acontecer a qualquer momento, as fronteiras do tráfico representam inúmeras dificuldades práticas na vida cotidiana dos moradores, tais como o fato de que

os mototáxis que circulam pela área dominada pelo TCP não podem levar moradores às áreas dominadas pelo CV e vice-versa. Além disso, existe na favela um certo código comportamental que define que, se você vive em um determinado lado do território, deve evitar entrar em conflitos com os moradores do outro lado enquanto estiver lá.



Figura do projeto RioOnWatch³³.

O período de ensaios de Ô, Lili se confundiu com uma época em que os conflitos entre as facções estavam bastante acirrados, o que culminou em um evento no qual o grupo acabou surpreendido pelo estouro de um fogo cruzado no meio de um ensaio que acontecia na Lona Cultural Herbert Vianna, obrigando-os a se jogarem no chão em busca de abrigo dos tiros. Após o

³³ Disponível em: <<https://riononwatch.org.br/?p=33059>>. Acesso em: 25 jun. 2021.

acontecimento, o grupo suspendeu os trabalhos na Maré e passou a ensaiar na sede da Grande Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades, no bairro da Gamboa.

Tal experiência é um exemplo de como as questões que o grupo aborda são capazes de adentrar em seus espetáculos tanto em uma dimensão discursiva quanto prática, provocando uma desestabilização que opera justamente sobre a gramática de produção de seus trabalhos. A Cia. Marginal acaba se inserindo, desse modo, nesse entremeio no qual os temas que são abordados no espetáculo atravessam ontologicamente tanto a forma como os trabalhos são criados quanto os corpos e as subjetividades dos artistas ali envolvidos.

Em seu terceiro trabalho, *In_Trânsito* (2013), a companhia decide radicalizar essa perspectiva ao aceitar a proposta de Joana Levy para a criação de uma performance-percurso a ser realizada nos vagões e estações de trem de áreas periféricas da cidade do Rio de Janeiro. Livremente inspirado na Odisseia, de Homero, o trabalho propõe “um jogo-viagem onde os atores guiam os participantes ao longo de cinco estações da Supervia (Central do Brasil, Bonsucesso, Triagem, Mangueiras e São Cristóvão) em aproximadamente duas horas e meia de percurso” (LEVY; PENONI, 2018, p. 15).

Mais do que desenvolver uma narrativa que espelhasse a obra de Homero, o trabalho propôs uma série de ações relacionais que visavam deslocar o olhar viciado dos sujeitos em relação às ações cotidianas. Reunindo tanto passageiros participantes, aqueles que se deslocavam até a Central do Brasil especificamente para assistir o trabalho, quanto os usuários do sistema de trens que se encontravam ali espontaneamente, a obra se apoiava em ações simples e bastante comuns naqueles espaços, como “caminhar” ou “esperar”, a fim de deslocar a experiência da viagem, algo que se construía ali através de dispositivos como as vendas que eram dadas ao público durante parte do trajeto ou a chamada “máquina de ver para trás”, uma espécie de capacete espelhado que permitia ao público e aos artistas observar o caminho que deixavam para trás.

Sempre jogando com as perspectivas espaciais, geográficas e sociais de cada um dos diferentes locais pelos quais a performance passava, o grupo

buscava, ainda, estabelecer paralelos entre o mito de Homero e as odisseias diárias vividas por trabalhadores durante percurso casa-trabalho-casa, produzindo novas relações dentro daquele espaço e estabelecendo novas analogias entre o mito e a vida do homem contemporâneo, como detalham as diretoras do trabalho, Joana Levy e Isabel Penoni:

As analogias entre guerra e trabalho, mar e trilhos, barcos e trens, ilhas e estações, reino e casa, forjaram-se no processo como balizas, destinos estabelecidos, situações específicas que nos colocaram em relação com o presente dos acontecimentos, no risco mesmo de sua fluidez e imprevisibilidade. (LEVY; PENONI, 2018, p. 14)

Ainda que os corpos dos atores da Cia. Marginal tenham sempre atuado como um tecido material do *real* que o grupo aborda na cena, é apenas com *In_Trânsito* que a companhia trafega mais radicalmente da corrente contemporânea que “toma o real como elemento temático, isso é, sua proposta inicia a inovação na própria dramaturgia textual, no arrolamento de materiais, de documentos e no seu agenciamento pela criação dramaturgica” (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 37) para aquela “que privilegia o real como matéria da experiência na cena, o real como acontecimento, como irrupção no tecido ficcional” (Ibid.). Embora essa segunda perspectiva volte a ser enfraquecida no espetáculo seguinte do grupo, *Eles não usam tênis naique* (2015), a abordagem certamente marca uma abertura estética que posiciona o grupo mais fortemente sobre aqueles “cenários liminares” (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016), nos quais se borram os limites entre depoimento e documento, realidade e ficção, território e *site*-especificidade, ação e representação.

O CORPO EXPLÍCITO E SUAS MARCAÇÕES

Em 2015 a Cia. Marginal aceita o convite da dramaturga Marcia Zanelatto para encenar o texto *Eles não usam tênis naique*, que aborda o reencontro de um pai e uma filha que não se viam há anos. Na trama, Roseli é uma jovem traficante que decide se esconder em um apartamento de um conjunto

habitacional no dia de uma operação policial. Para sua surpresa, ela é surpreendida pela chegada inesperada de seu pai, Santo, um antigo traficante reformado pela religião evangélica com quem ela não tinha contato há 20 anos. Acuados pela polícia, Roseli e Santo fogem para uma praça, onde começam um debate ideológico que coloca em evidência suas questões familiares e as diferentes visões de cada um sobre temas como racismo, violência policial, religião e opressão social.

Lidando pela primeira vez com um material dramaturgicamente não produzido em processo colaborativo, a Cia. Marginal constrói uma encenação que busca o tempo todo desestabilizar o texto dramático, intercalando diálogos com narrações e depoimentos pessoais dos atores. Através de um dispositivo cênico em que os quatro atores se revezam na representação dos personagens, a encenação impregna repetidamente a narrativa com jogos de ritmo acelerado, marcas linguísticas do território periférico e intervenções sonoras que reclamam uma identificação imediata da plateia, especialmente daqueles familiarizados com os códigos da favela. Elementos como a música executada ao vivo por Rodrigo Maré, o cenário que combina painéis de favelas do Rio de Janeiro com a xilogravura *A grande onda de Kanagawa*, do mestre japonês Hokusai, denunciam, ainda, uma preocupação do grupo em imprimir uma certa contemporaneidade ao trabalho, o que se busca tanto nos elementos formais quanto contedústicos.

Como aponta Geandra, a chegada de um texto dramático proposto por uma colaboradora externa parece ter sido um elemento desestabilizador na trajetória do grupo, obrigando-os a reorganizar seu processo de criação e a fraturar esse material a fim de alinhá-lo esteticamente e ideologicamente com os ideais da companhia:

O texto é muito datado, né. Ele foi um texto escrito no final dos anos 1990, contextualizado e refletindo a favela da década de 1980. Então, o próprio texto já sugere que poderia, poderia não, mas a gente quis trabalhar dessa maneira, sugerindo uma intervenção de atualização do contexto da favela sobre a qual a gente está falando. Além disso, todos os nossos textos, todos os nossos trabalhos, foram autorais. Esse foi o primeiro texto que chegou para a gente. Então, temos um método de trabalho muito específico em que a gente constrói. Por esse viés também era

necessário fazer uma intervenção, uma intervenção desse diálogo, de que favela se está falando, se está tratando. Ela trata de um tipo de favela e a gente trata de outro. A gente quis complexificar mais ainda essas questões da favela, então, essa coisa do tipo: ficar ou não na Maré, não está no texto [original]. (NOBRE, 2019. Informação verbal)

A intervenção à qual a atriz se refere é a que, possivelmente, configura a maior fratura do texto de Zanelatto. Em determinada cena, a trama de Roseli e Santo é interrompida e os atores se aproximam do público e se sentam na beirada do palco, de onde compartilham experiências pessoais vividas na Maré e em outras favelas do Rio de Janeiro. Jaqueline conta sobre um incêndio que aconteceu em sua casa e no qual a atriz perdeu todos os seus bens; Wallace relata uma situação de homofobia que viveu nas mãos de traficantes; Phellipe compartilha seu medo de voltar à comunidade onde nasceu e não encontrar mais uma pessoa que ama; e Geandra, por sua vez, detalha como será a casa que um dia construirá na Maré. Por fim, os quatro refletem sobre a decisão de deixar ou não a favela. Enquanto alguns revelam para onde desejam se mudar no futuro, outros relatam o porquê de não possuírem qualquer vontade de deixar aquele lugar.

Embora a questão da violência na favela tenha, de algum modo, perpassado todo o trabalho da companhia, é em *Eles não usam tênis naique* que ela se torna o tema central de uma obra do grupo pela primeira vez. Essa decisão de só abordar a temática quase 10 anos após sua fundação representa uma tentativa consciente do grupo de escapar das expectativas que se impõem sobre seu trabalho, contribuindo para a desestabilização do olhar que condiciona as obras da companhia ao contexto social no qual ela se constituiu:

Em 2006 teve um recorte de produção teatral de favela. Era época do *Cidade de Deus*, o Nós do Morro tinha construído uma companhia, mas muito na perspectiva de trabalhar o teatro favelado, falar do tráfico, falar da guerra e a gente nunca se dispôs a fazer isso. Porque sempre se espera que um grupo de favela faça teatro de tráfico. [...] Eu sempre vejo a companhia como um grupo muito responsável com o que faz. Responsável no sentido de não negar a violência que acontece na favela, mas de fazer um movimento contrário, de tentar evidenciar aquilo que não é mostrado. [...] É só no *Eles não usam tênis naique* que a gente finalmente toca nas questões do tráfico, da favela, mas também de forma muito responsável. Todos nossos trabalhos tem uma

abordagem política. E não é uma abordagem boba não. Não é boba e não é panfletária, é bem reflexiva. (NOBRE, 2019. Informação verbal)

A abordagem à qual Geandra se refere, possivelmente, relaciona-se com a capacidade da companhia de não tratar as temáticas que aborda como o fim próprio de seus trabalhos, isso é, de não buscar uma exposição documental ou realista da opressão social ou mesmo a produção de um discurso enviesado de militância política ou engajamento. Ao contrário, a companhia parece utilizar-se de tais temáticas apenas para elaboração de um chão, de um espaço de enunciação a partir do qual o que está efetivamente em jogo é, na verdade, as relações dos corpos que podem ser estabelecidas entre artistas, público, cidade e sociedade. Enquanto em *In_Trânsito* isso se manifesta, por exemplo, na relação dos corpos com os espaços urbanos, em *Eles não usam tênis naique* isso aparece no jogo cênico que constantemente “ataca” a narrativa ficcional, que a fratura e a enfraquece em prol justamente de um dispositivo que prioriza os corpos dos atores em movimento e as relações subjetivas que emergem dessa situação.

Tais encaminhamentos encontram eco na perspectiva de Fernandes (2013) de que “abrir brechas no simbólico para permitir que a matéria do teatro e do contexto social, especialmente o corpo do artista e o espaço da cidade, estejam implicados no processo crítico é um modo inédito de renovar a tradição de combate e engajamento” (p.5). Dentro desse campo do teatro que se caracteriza por projetar uma gama de experimentos que se ligam a transgressões da representação (FERNANDES, 2013), a principal particularidade da Cia. Marginal e de outros grupos que se constituem em territórios de favela talvez esteja, justamente, na qualidade dos corpos que ali se inserem.

Em *The Explicit Body in Performance* (1997), a pesquisadora Rebecca Schneider³⁴ cunha o termo “corpo explícito” (*explicit body*) como uma maneira de explicar os corpos em suas relações sociais. Para a autora, o termo “visa colocar em primeiro plano algumas das questões inerentes ao cruzamento de

³⁴ Rebecca Schneider é teórica, pesquisadora e professora do Departamento de Artes do Teatro e Estudos da Performance da Universidade de Brown.

distinções culturais, como aquelas entre arte e pornografia, mas também entre masculino e feminino, preto e branco ou sujeito e objeto” (1997, p. 20). Na perspectiva de Schneider, considerando que o simbolismo social organiza os corpos por meio de marcações, atribuindo etiquetas como corpo masculino ou feminino, branco ou preto, cisgênero ou transexual, é necessário ter em conta que tais marcações exercem impactos sobre a vida dos corpos que as carregam. Visando justamente problematizar tais impactos e desestabilizar as modalidades habituais de visão que sustentam suposições socioculturais sobre as relações entre sujeito e objeto, diversos artistas têm empreendido um modo de atuação no qual se pretende “descascar” as camadas de significação que cercam seus corpos. Ao descortinar os tecidos significantes que se depositam sobre um sujeito o que restaria seria, então, o corpo explícito (SCHNEIDER, 1997).

A autora destaca, no entanto, que tal operação não visa resgatar um corpo originário ou puramente material, mas sim utilizar-se da materialidade para expor e problematizar as camadas de significação, fazendo colidir as representações literais com as ordens simbólicas de significado. É dessa forma que:

O corpo explícito na representação é, antes de tudo, um local de marcas sociais, elementos físicos e assinaturas gestuais de gênero, raça, classe, idade, sexualidade — todos carregando fantasmas de significado histórico e marcações que delineiam hierarquias sociais de privilégio e desprivilégio. (Ibid., p.2)

Observando o trabalho da Cia. Marginal a partir da perspectiva de Schneider, é possível perceber a presença de um corpo explícito tanto nas camadas ficcionais dos trabalhos quanto em seus jogos performativos. Nas narrativas dramáticas, como a história do traficante Jorge Negão, em *Qual é a nossa cara?*, ou de Santo e Roseli, em *Eles não usam tênis naique*, o grupo não se preocupa em atingir a transparência de uma atuação virtuosa que se esvazia em prol da representação de um personagem, mas procura garantir sempre a presença dos atores enquanto sujeitos. Quando os artistas deixam de atuar na chave dramática e passam a agir no campo da performatividade, colocando seus corpos físicos e subjetivos no âmbito da ação, falando e atuando simultaneamente enquanto artistas e indivíduos, tampouco se busca uma

transparência ou neutralidade, mas justamente colocar em perspectiva as marcas desses corpos, as camadas de significação que os envolvem.

Ainda que a companhia não trabalhe com frequência com alguns dos elementos destacados por Schneider, como a nudez, o próprio ato de colocar esses corpos em evidência já configura um ato de explicitação. Ao posicioná-los em um espaço de visibilidade, como é a cena, vemos explicitados corpos que são usualmente escondidos, marginalizados e invisibilizados. Trata-se de corpos que carregam na pele a cor da subalternização no Brasil, que se manifestam a partir de uma linguagem oral e gestual que traz as marcas de um território marginalizado, que militam contra a violência policial, contra a LGBTfobia, contra o machismo e a opressão de gênero cotidianamente e que, ao entrarem em cena, passam a descortinar cada uma dessas camadas de significação na tentativa de fazer do palco um espaço de emancipação.

Uma chave para observar a questão das marcas sociais e o modo como elas atuam no corpo do ator/performer talvez esteja na compreensão de “esquema epidérmico racial” elaborada por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008)³⁵. Partindo do conceito de “esquema corporal”, que pode ser compreendido aqui como a consciência do corpo como meio de comunicação consigo mesmo e com o meio³⁶, o autor adota uma abordagem psicanalítica a fim de exemplificar a aplicação do conceito em seu dia a dia:

Sei que, se quiser fumar, terei de estender o braço direito e pegar o pacote de cigarros que se encontra na outra extremidade da mesa. Os fósforos estão na gaveta da esquerda, é preciso recuar um pouco. Faço todos esses gestos não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva. (FANON, 2008, p. 104)

³⁵ A publicação original de *Pele negra, máscaras brancas* (*Peau noire, masques blancs*) data de 1952.

³⁶ Para uma revisão de diferentes compreensões do termo “esquema corporal”, ver: ROSA, Marisa Inês. **Esquema corporal**: conceito, importância, formação, distúrbios e tratamentos. *Semina: Ciências Biológicas e da Saúde*, v. 11, n. 2, p. 138-141. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminabio/article/view/6943/6172>> Acesso: 30 mar. 2021.

Para Fanon, contudo, a experiência do racismo e as fantasmagorias atreladas ao corpo do sujeito negro fazem com que ele encontre imensas dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. Ao ter seu corpo constantemente apontado, identificado, subjugado, reduzido a uma questão de cor, o esquema corporal do negro é atacado repetidamente em vários pontos e acaba desmoronando, dando lugar àquilo que o autor chama de *esquema epidérmico racial*. No caso de Fanon, que aborda na obra sua experiência enquanto homem negro, o esquema epidérmico racial determinará o modo como seu corpo se relacionará com o meio e consigo mesmo, passando a existir não apenas em função de sua própria construção corporal individual, mas, sobretudo, a partir de toda a “bagagem” que é a ela atrelada, culminando em uma experiência bastante conflituosa:

No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. [...] Eu existia em triplo: ocupava determinado lugar. Ia ao encontro do outro... e o outro, evanescente, hostil, mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia. A náusea... Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas, – e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros, e sobretudo com “*y’a bon banania*”³⁷. (FANON, 2008, p.105)

Percebemos, assim, que essa “falha” na constituição do esquema corporal, que no caso de Fanon parte da ótica racial, pode ser compreendida como uma das maneiras como corpos são marcados socialmente. Essas são, portanto, marcações que advêm de olhares exteriores e que operam psicologicamente na formação da relação do indivíduo com seu corpo e desse corpo com o meio, impregnando-o fisicamente, penetrando em sua epiderme e

³⁷ “A expressão *y’a bon banania* remete a rótulos e cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor De Andreis, para uma farinha de banana açucarada instantânea a ser usada ‘por estômagos delicados’ no café da manhã. O produto era caracterizado pela figura de um *tirailleur sénégalais* (soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo), com seu filá vermelho e seu pompom marrom, característicos daquele batalhão colonial. O ‘riso banania’ foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, no prefácio ao poema ‘Hóstias negras’, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante” (N. T. In: FANON, 2008, p. 47).

determinando tanto as assinaturas gestuais que serão por ele impressas quanto as relações que serão por ele estabelecidas.

Alargando a reflexão de Fanon, poderíamos, ainda, levar o conceito de “esquema epidérmico racial” para além da perspectiva da cor da pele. Se considerarmos as experiências de outros indivíduos marcados por opressões advindas de olhares externos sobre seus corpos, como o corpo da mulher, vítima do machismo e das opressões de gênero; dos LGBTs, afetados por preconceitos e pela exclusão social; ou mesmo do favelado, que traz consigo as marcas de um cotidiano de marginalização e violência, poderíamos falar também de um esquema epidérmico que abrange perspectivas de gênero, sexuais e sociais.

Quando falamos de corpos de artistas que se inserem em tais esquemas, falamos, portanto, de corpos que podem adentrar na cena levando e explicitando as camadas significantes que se depositam sobre seus corpos. Seja no âmbito da representação dramática ou da performatividade, esses corpos marcados se convertem em corpos explícitos quando não tentam esconder suas marcas, mas sim evidenciá-las, tornando-se um terreno fértil para a denúncia das mazelas sociais e para a quebra de perspectivas, como aponta o ator Wallace Lino, que se identifica como negro, favelado e LGBT:

Quando a gente vai fazer uma escola de teatro, muito se persegue essa história do corpo neutro, do corpo que está aberto para viver e ser qualquer coisa. Eu não sou um corpo neutro. Eu sou um corpo que é identificado antes que eu me identifique. Antes de eu me perceber veado, as pessoas já me chamavam de veado. Antes de eu me perceber negro, as pessoas já me discriminam. Esse corpo, quando está no palco, continua sendo esse corpo identificável. Ele é um corpo que vai atrelar uma narrativa sempre, uma dramaturgia. Eu sinto que eu estou aqui como uma quebra de perspectiva. O meu corpo não está aqui sob a perspectiva da neutralidade, ele está sob a perspectiva da quebra de perspectiva. (LINO, 2019. Informação verbal)

Ao explicitar esse corpo que se coloca na “perspectiva da quebra de perspectiva”, a Cia. Marginal cria uma cena que engloba o real a partir de uma dimensão genética, a partir daquilo que pode ser tomado como o elemento mais seminal da linguagem teatral: o corpo.



*Corpo explícito de Wallace Lino em cena de 'Hoje não saio daqui' (2019).
Foto: Paulo Barros.*

Ainda que as experiências particulares de cada um dos artistas do grupo façam com que seus corpos tragam marcações e narrações específicas, talvez seja a experiência da vida na favela aquela marca que lança o coletivo a um espaço comum, algo que adentra no DNA da cena da companhia a partir de uma

mobilização daquilo que está impregnado no corpo, na memória e na subjetividade de cada um de seus integrantes, como reflete Wallace:

Acho que a favela está [no nosso trabalho] na medida em que ela está na nossa epiderme, talvez. Tem uma coisa que é: corpo é memória. Eu tenho percebido isso agora. Tipo, tem várias coisas que acontecem comigo hoje em dia que eu percebo que o corpo responde. E com certeza meu trabalho está movido por essa memória. Eu moro na Maré há 32 anos. Eu nunca saí da Maré. Isso com certeza está em tudo que eu faço, tudo o que eu produzo, tudo o que eu sou. (Ibid.)

O trabalho da Cia. Marginal, desse modo, se insere nesse movimento que explicita o corpo socialmente marcado a fim de criar uma estratégia para torná-lo “o palco, o painel ou a tela através dos quais agendas sociais de privilégio e desprivilégios são manipuladas” (SCHNEIDER, 1997, p. 20). Ao trazer os marcadores de gênero, de raça e condição social que atravessam os corpos de seus artistas, a companhia evidencia a potência de sua singularidade, fazendo emergir tanto da cena quanto de sua própria gramática de produção uma inversão do pensamento hegemônico. Ao promover uma desestabilização dos limites entre o que está dentro e do que está fora, entre o que é entendido como centro e como periferia, entre a favela e o asfalto, o grupo empreende seu esforço para se apropriar e ressignificar aquilo que justamente o nomeia: o lugar da marginalidade.

MARGINALIDADE, CONTRA-HEGEMONIA E ATUAÇÃO SOCIAL

Em *Notas sobre o conceito de marginalidade social* (1978), o sociólogo peruano Aníbal Quijano³⁸ elabora uma extensa revisão do termo *marginalidade* a fim de resgatar seu valor analítico e delimitar seu conteúdo conceitual. Segundo o autor, a palavra se introduziu em nosso meio após a 2ª Guerra Mundial, a partir de um processo de urbanização em que populações passaram a ocupar a periferia de grande parte das cidades latino-americanas, algo muito

³⁸ Aníbal Quijano (1918 - 2018) foi um destacado intelectual tido como referência nas ciências sociais latino-americanas pela conceituação do termo colonialidade do poder. Foi professor da Universidade Nacional Mayor de San Marcos, em Lima, e da Universidade de Binghamton, nos Estados Unidos, além de membro-fundador do grupo Modernidade/Colonialidade — M/C.

semelhante ao processo de formação do Complexo da Maré. “Como, precisamente, esses povoados se levantaram, em regra geral, nas bordas ou *margens* do corpo urbano tradicional das cidades, o mais fácil era denominá-los ‘bairros marginais’ e seus habitantes ‘populações marginais’” (QUIJANO, 1978, p. 19). Essa noção primitiva do termo, no entanto, rapidamente se descolou do significado geográfico para abarcar, primeiro, as características das moradias de tais áreas que se reproduziam também em outros espaços da cidade e, posteriormente, as condições sociais dos habitantes desses lugares.

Para o autor, esse emprego puramente empírico do termo culminou em uma gama de outras variantes das quais ele destaca as mais utilizadas: a marginalidade como situação ecológica, como cidadania limitada, como participação na “cultura da pobreza”, como atraso no desenvolvimento econômico, como falta de participação no processo de integração da sociedade, como situação inconsistentemente estruturada da sociedade, como não-pertencimento ao sistema dominante numa sociedade, entre algumas outras. Apesar das especificidades presentes na compreensão de cada uma dessas variantes, todas apontariam, no entanto, para o problema da falta de integração:

Mesmo em seu nível menos elaborado, como o que se refere à localização física das populações urbanas, a marginalidade se contrapõe ao conceito de integração social: falta de integração nas instituições do Estado-Nação, no sistema de estratificação social e na cultura dominante em âmbito nacional, nos benefícios materiais e culturais derivados no desenvolvimento econômico, nos centros institucionais nos quais se tomam as decisões sobre o destino de uma sociedade nacional ou, enfim, no sistema dominante numa determinada sociedade. (QUIJANO, 1978, p. 27)

Contudo, Quijano destaca que, ainda que a perspectiva da falta de integração perpassa o conceito de marginalidade como um todo, ela não pode consistir em uma “*falta* genética de integração *da* sociedade” (Ibid., p. 42), uma vez que todo elemento marginal faz parte da sociedade e existe em decorrência dela. O problema, portanto, está no fato de que esse elemento marginal não toma parte nos “padrões e tendências que regem suas estruturas dominantes, mas existe em dependência deles” (Ibid.). Assim, de modo geral, a marginalidade pode ser compreendida como um modo de pertencimento e participação

inconsistente, limitado e contraditório, que se constrói justamente a partir do tensionamento instável entre a integração e a exclusão.

Levando essa compreensão para o âmbito do trabalho da Cia. Marginal, destaca-se aqui a fala da atriz Priscilla Monteiro, que relata como a escolha do nome do grupo nasce a partir de um desejo de, ao mesmo tempo, afirmar e refutar esse território geográfico, social e cultural que configura a marginalidade:

A galera achou que o que imprimia a ideia [do nome] era o fato de estar à margem, de você pertencer a esse território e ao mesmo tempo estar à margem dele, até mesmo por questões de escolha. Às vezes você não quer fazer parte de uma determinada coisa, de um modo de fazer arte, de um jeito de se falar sobre esse território. [...] Se a gente pensar em um contexto de um grupo de teatro que se propõe a falar do seu fazer artístico, nós somos marginalizados. A gente sempre é visto como: “ah, é um grupinho que faz um teatrinho”. Nunca tem esse lugar de perceber os conceitos que a gente traz, que a gente cria. A gente se percebe à margem também em termos de acesso, quando percebemos que determinadas premiações... Enfim, coisas que acontecem são destinadas especificamente para determinados grupos, por isso esse nome compõe muito com o que nós imprimimos nesse projeto. (MONTEIRO, 2019. Informação verbal)

A fala de Priscilla levanta, assim, diversos fatores que fazem com que a companhia seja posicionada — e se posicione — no lugar da marginalidade. O primeiro e mais óbvio é, certamente, a questão da localização geográfica. A Maré localiza-se na zona norte do Rio de Janeiro, distante das famosas praias da zona sul carioca, das instituições culturais e, principalmente, dos teatros que compõem o circuito artístico da cidade. Essa marginalidade geográfica, portanto, já configura uma importante fronteira material e simbólica que a companhia precisa constantemente confrontar, seja para trazer o público de fora de favela, que não se dispõe a sair de seu eixo tradicional de consumo e que teme entrar no lugar para assistir os trabalhos, seja para seus próprios integrantes, que precisam sobrepassar barreiras econômicas e logísticas para ter acesso, como artistas e como espectadores, aos equipamentos culturais da cidade. Somam-se aí, ainda, as deficiências e as limitações econômicas que permeiam a produção teatral no território periférico e, sobretudo, as representações e os imaginários subalternizantes que são depositados sobre os moradores de comunidades e sobre os coletivos artísticos que nelas se desenvolvem.

Atuando sob esse panorama, a companhia adota, então, dois posicionamentos distintos e, até mesmo, paradoxais: ao mesmo tempo que ela empreende um esforço para acessar os espaços físicos e simbólicos ocupados pela cultura dominante, ela reafirma a cultura marginalidade, promovendo o acesso da população da Maré aos seus trabalhos e, principalmente, reivindicando e ocupando os espaços periféricos de criação e fruição artística:

Desde 2005, a Cia. Marginal vem promovendo ações de enfrentamento à centralização da cultura no Rio de Janeiro, onde os equipamentos culturais estão concentrados nas zonas centrais da cidade e os moradores de espaços populares são, de maneira geral, excluídos desses equipamentos, não apenas como consumidores, mas também como produtores e difusores. [...] A Cia. Marginal pretende levar não apenas um novo tipo de teatro e de ator para os teatros da zona sul carioca, mas também um novo tipo de público, mais diverso e popular, contribuindo para a democratização do acesso à cultura na cidade. (MARGINAL, 2011 *apud* TROTTA, 2018, p. 125)

Enquanto o primeiro espetáculo do grupo, *Qual é a nossa cara?*, estreia na Maré, os dois trabalhos seguintes construídos para o palco italiano, *Ô, Lili* e *Eles não usam tênis naique*, estreiam, respectivamente, no Planetário da Gávea, na zona sul, e no teatro Glauce Rocha, no centro do Rio de Janeiro. Essa mudança representa uma estratégia consciente do grupo de ocupar e reivindicar os meios de produção teatral da cidade, tomando parte justamente nos benefícios materiais e culturais derivados de um desenvolvimento econômico para o qual os moradores da favela contribuem, porém são constantemente impedidos de acessar.

Ainda que tenha adotado o direcionamento de se inserir nos meios de produção teatral da capital carioca — o que representa a ocupação dos espaços da cidade, mas também a busca por uma validação da crítica, da academia e das premiações, além do uso de editais públicos para fomento dos trabalhos³⁹ — a Cia. Marginal sempre se preocupou em reassegurar seu vínculo com a

³⁹ “Entre 2007 e 2017, com a escrita contundente dos projetos e o registro legal fornecido pela ONG Redes de Desenvolvimento da Maré, o grupo foi contemplado por doze editais, para custeio de produção, circulação, pesquisa, formação e difusão”. (TROTTA, 2018, p.126)

comunidade, garantindo sempre que seus trabalhos façam temporadas na Maré e promovendo ações para levar o público da favela para os teatros do centro e da zona sul, como relata Geandra Nobre:

A gente fez todo um movimento durante esses quatorze anos de formação de público. A ideia é sempre acionar espaços para poder garantir o acesso ao teatro que a gente faz, então a gente vai a sindicato, arruma ônibus. A Cia. Marginal arruma ônibus para levar o pré-vestibular. A gente consegue fazer uma temporada fora da Maré, na cidade, mas, do mesmo jeito, a gente tem que fazer uma temporada dentro da Maré com tudo que a gente tem: luz, som, tudo de qualidade. Geralmente, quando os grupos de prestígio vêm para cá, não trazem isso, não trazem nem o banquinho para você sentar, você senta no chão. A Lona Cultural teve um circuito de várias peças teatrais e uma das peças tinha o Caio Blat. Aí a favela ficou alvoroçada, porque ia ver o Caio Blat, só que o elenco veio e ele não. A peça aconteceu, mas ele não veio, só que ele estava no centro da cidade. [...] Acho que existe um movimento de tentar cada vez mais cavar o espaço ou construir espaços descentralizados, porque aqui na Maré a gente não tem. (NOBRE, 2019. Informação verbal)

Ao abraçar, assim, a marginalidade, inclusive em seu nome, o grupo atua nessa dupla via em que consegue, a cada dia mais, reivindicar seu espaço dentro do meio artístico e cultural dominante, o que aparece em sua cena inclusive em termos estéticos, e, ao mesmo tempo, reafirmar a potência da produção artística, cultural e intelectual da favela e a singularidade dos corpos que habitam esse espaço. A marginalidade passa, portanto, a se manifestar menos como uma condenação (falta de integração) e mais como um estímulo (necessidade de integração) de ordem política, estética e social.

Trotta (2018) nomeia como “teatro periférico” esse campo da produção teatral contemporânea em que as noções de periferia e de contra hegemonia se encontram. Enquanto o conceito de periferia pode ser equiparado à formulação de marginalidade geográfica trazida por Quijano, a noção de hegemonia pode ser vista aqui a partir da conceitualização gramsciana, que supõe não apenas o uso da força e da repressão para a subalternização, mas também um mecanismo que alcança o consentimento dos governados através de concessões sociais que são, na verdade, subordinadas aos interesses dos grupos dominantes (DORE; SOUZA, 2018). O conceito de “contra-hegemonia”, por sua vez, é

cunhado por Raymond Williams a partir das reflexões de Gramsci para referenciar:

Experiências, significados e valores que não fazem parte da cultura dominante efetiva; formas alternativas e opositoras que variam historicamente nas circunstâncias reais; práticas humanas que ocorrem “fora” ou em “oposição” ao modo dominante; formas de cultura alternativa ou opositora residuais, abrangendo experiências, significados e valores que não se expressam nos termos da cultura dominante, embora sejam praticados como resíduos culturais e sociais de formações sociais anteriores; formas de cultura emergente, englobando novos valores, significados, sentidos; novas práticas e experiências que são continuamente criadas. (DORE; SOUSA, 2018, p.254)

A noção de contra-hegemonia, desse modo, surge no trabalho da Cia. Marginal e de outros coletivos que se inscrevem em espaços como favelas, bairros periféricos ou, até mesmo, quilombos e tribos indígenas, como um polo direcionador, que, de maneira intencional ou não, mobiliza esses sujeitos a criar a partir de um desejo de emancipação que advém tanto sua condição social quanto de uma visão crítica da sociedade. Os corpos que se colocam e existem no mundo dentro dessa perspectiva, mobilizando marcações de cor, gênero, sexualidade ou condição social são os que, por sua vez, podemos chamar de corpos não-hegemônicos.

Para Trotta, se, de um lado, os grupos de teatro periférico estão à margem da centralidade cultural, de outro, mostram-se únicos e potentes justamente por não se ligaram ao propósito de “espelhar o centro culturalmente hegemônico, mas, pelo contrário, de investir na singularidade de seus componentes, na memória do seu território, na reflexão sobre os elementos históricos da cisão entre centro e periferia” (TROTТА, 2018, p. 127). Entretanto, ainda que a perspectiva de não espelhamento do centro seja um norte a ser idealizado, tais grupos dificilmente conseguem “escapar” plenamente dos modelos teatrais “tradicionais” que governam o ensino e a produção teatral no Brasil e que advém, em grande parte, de escolas europeias.

Quando olhamos para a cena criada pela Cia. Marginal, ainda que a presença de corpos não hegemônicos seja a principal marca da aposta do coletivo na potência de sua singularidade, é possível notar também um certo

espelhamento de noções de encenação e atuação “mais tradicionais”. Em *Eles não usam tênis naique*, por exemplo, observamos a prevalência de elementos como: a utilização uniforme e direcionada do espaço do palco italiano, caminhar e gestualidades padronizadas, o uso do objeto como suporte para jogos de improvisação clássicos, uma relação de consonância entre a impostação vocal e a paisagem sonora e, até mesmo, uma certa homogeneização estética de manifestações culturais periféricas como o funk e o rap.

Acredito que essa seja, possivelmente, uma forte marca da direção de Isabel Penoni no grupo. Nascida na zona sul do Rio de Janeiro e única integrante da companhia que não vive na favela, Isabel é socióloga, doutora em Antropologia Social e, hoje, professora adjunta do Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO, tendo realizado sua formação como atriz e diretora na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e em outros coletivos teatrais da cidade. Sua vivência representa, portanto, um contraponto em relação aos atores do grupo, o que certamente tem implicações estéticas nos trabalhos da companhia, visto que, como diretora, é ela quem conduz a criação das cenas e quem propõe os jogos e exercícios que são utilizados durante o período de ensaio, mesmo que esses procedimentos sejam discutidos e analisados coletivamente em um momento posterior.

Essa espécie de “influência hegemônica” na cultura da companhia parece ser a responsável por esse modo de atuação duplo do grupo, essa condição paradoxal em que se reafirma e, ao mesmo tempo, se refuta constantemente o lugar da marginalidade. Tal condição, contudo, pode também ser entendida como a maior potencialidade da companhia, visto que ela permite que eles circulem em termos políticos, estéticos, sociais, ou mesmo de produção, por cenários múltiplos e, até mesmo, conflitantes, algo que poucos coletivos de teatro brasileiros são capazes de experienciar. Além disso, ainda que a maioria dos atores do grupo tenha iniciado sua formação justamente nas oficinas conduzidas por Isabel e que alguns deles tenham posteriormente ingressado em faculdades de Artes Cênicas, as experiências na companhia são a base que têm permitido que eles exerçam suas visões e individualidades como criadores em outras iniciativas que se desdobram da Cia. Marginal, mas que não contam com

a presença da Isabel. Tais iniciativas, por sua vez, representam tanto uma continuidade quanto uma ruptura com a trajetória da companhia, como afirma Trotta acerca do trabalho do Grupo Atiro, o coletivo teatral dirigido por Wallace Lino:

Em relação à Cia Marginal, da qual descende, o Grupo Atiro apresenta uma continuidade e uma ruptura: continuidade do teatro enraizado em sua geografia e em sua cultura, tendo na criação coletiva a modalidade chave para a construção da cena e da dramaturgia; ruptura em relação à noção de encenação e sua implicação para a estética da cena, a unidade da linguagem e a homogeneização dos corpos – praticada pela Cia Marginal. (TROTТА, 2018, p. 125)

O ponto levantado por Trotta pode ser visto como claro exemplo da multiplicidade de formas como um grupo de teatro pode existir no contexto periférico. Tais grupos, desse modo, não podem ser reduzidos a uma essencialidade de conteúdos, temas, formas, visões, corpos e sujeitos, uma vez que, mesmo tendo em comum a perspectiva do território periférico e da contra-hegemonia, eles carregam em seu cerne a diversidade de seus integrantes, dos territórios onde atuam, das vivências individuais e coletivas, o que faz de cada grupo um lugar de configurações únicas e singulares. Nesse panorama, a Cia. Marginal se constrói a partir de uma pluralidade intrínseca na qual diferentes subjetividades se unem em prol da construção de uma cena de enfrentamento, uma cena que, como pontua Geandra, objetiva propor uma abordagem política.

UMA POLÍTICA DA PRESENÇA

Ao empreender uma complexa reflexão sobre as relações entre arte e política em suas obras recentes, o filósofo francês Jacques Rancière tem manifestado uma certa descrença em um modelo de arte que pressupõe um *continuum* sensível, isto é, um modelo no qual os gestos, os corpos, a produção de imagens, tempos e espaços estabelecem uma lógica de continuidade sensível entre obra, artista e observador. Para o autor, a arte pode atingir uma eficácia política quando pressupõe justamente o contrário, ou seja, uma ruptura

do acordo entre sentido e sentido, uma desestabilização da relação entre um modo de apreensão sensível e um regime de interpretação. Isso aconteceria, pois esse conflito de vários regimes de sensibilidade, o que o filósofo denomina como *dissenso*, encontra-se no cerne da noção de política (RANCIÈRE, 2012).

Na perspectiva do autor, a política não é a luta pelo poder ou o exercício dele. Tampouco é algo que pode ser mediado por leis morais ou por instituições, mas sim aquilo que se refere especificamente aos sujeitos que se estabelecem nesses espaços e às relações que são estabelecidas entre eles ou entre eles e outros objetos. Dessa forma, a primeira questão política seria “saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos designar esses objetos e a discuti-los” (Ibid., p. 59). A política se constitui, portanto, como “a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (Ibid.):

Tal como Platão nos ensina *a contrario*, a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências — e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos. (RANCIÈRE, 2012, p. 60)

Nesse entendimento, pode-se inferir que a arte possui eficácia quando ela também parte da perspectiva do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), pois é a partir do *dissenso* que ela pode promover uma desestabilização, uma quebra, que permite que aqueles sujeitos destinados a invisibilização adquiram a capacidade de participar de um mundo comum, o que aconteceria por meio de um processo de *partilha do sensível*⁴⁰ (Ibid., 2009). Desse modo,

⁴⁰ Rancière denomina como *partilha do sensível* o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (2009, p. 15).

A eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Partindo das reflexões de Rancière para observar o trabalho da Cia. Marginal, podemos concluir que o trabalho do grupo atinge sua maior potência política justamente ao propor um dispositivo no qual trocamos e compartilhamos com corpos que são usualmente invisibilizados, com discursos que são frequentemente silenciados, com territórios que são constantemente marginalizados e com sujeitos que são repetidamente desumanizados. O dissenso aparece, assim, nos corpos explícitos que se apresentam, nas marcas sociais que se fazem visíveis, nas histórias e memórias que mobilizam todo um território e seus moradores; nos sons, linguagens e sotaques que criam ruídos em nossa percepção, no tempo-espaço que se contrai e se dilata, mobilizando sensações como atenção, medo e identificação. Esses são, portanto, movimentos que permitem que esses jovens artistas de favela efetivamente participem de um *mundo comum*, mobilizando, também, a participação dos moradores da comunidade em um *mundo comum* de fora da favela, e dos moradores do asfalto em um *mundo comum* de dentro.

Essa desestabilização do tecido hegemônico se constrói, assim, menos a partir de um discurso e mais a partir da dimensão presencial, como pontua Wallace em total sincronia com as colocações de Rancière:

Não existe um teatro político sobre o discurso. O político é só permitir que outros como eu estejam. O político é isso, porque na regra geral a gente não aparece. Então, eu me sinto criando um espaço democrático de fato. Talvez catucando as pessoas: olha, democracia não é o que vocês estão falando, dá para ir mais fundo. (LINO, 2019. Informação verbal)

A fala de Wallace revela, portanto, que uma partilha do sensível mais humana e democrática depende da presença daqueles corpos e sujeitos aos quais os espaços de poder são constantemente negados. Capazes de mobilizar tecidos políticos, sociais, éticos e estéticos quando “descascam” suas camadas,

os corpos dos atores da Cia. Marginal tornam possível uma cena que aposta na *presença* como força capaz de transformar os modelos hegemônicos, uma cena que se constrói na dimensão relacional entre um corpo e outro. Trata-se, assim, da manifestação do teatro político em sua essência, do momento do afeto em sua radicalidade, daquilo que atinge a dimensão crítica em seu âmago, ultrapassando o tecido discursivo, para se aportar no campo das relações humanas.

CAPÍTULO III

HOJE NÃO SAIO DAQUI: NOTAS SOBRE UMA TRAVESSIA ESTÉTICA, POLÍTICA E SOCIAL

Não sou prisioneiro da História.

Não devo procurar nela o sentido do meu destino.

*Devo me lembrar, a todo instante,
que o verdadeiro salto consiste em introduzir a invenção na existência.*

*No mundo em que me encaminho,
eu me recrio continuamente.*

(Frantz Fanon)⁴¹

Em dezembro de 2019, a Cia. Marginal estreia seu quinto espetáculo, *Hoje não saio daqui*, no Parque Ecológico da Maré. Situado em uma região denominada como “Pinheiro”, o parque ocupa uma área verde onde era antigamente uma ilha localizada na margem esquerda da baía de Guanabara chamada, então, de Ilha dos Macacos. O nome peculiar advinha do fato da ilha ter sido utilizada, por muito tempo, como viveiro de primatas pelo Instituto Oswaldo Cruz, que desenvolvia ali uma espécie de laboratório a céu aberto no início do século XX. Na década de 1980, a área ao redor da antiga ilha é aterrada a fim de abrigar a construção de dois conjuntos habitacionais que tinham como função acomodar os moradores das palafitas que existiam na região. Surge, dessa forma, a Vila do Pinheiro, formada por pequenas casas geminadas unifamiliares, e o Conjunto Pinheiro, composto por pequenos edifícios modernistas que abrigaram as famílias que já viviam ali. Incorporada a esses conjuntos, a ilha antes conhecida por sua exuberante vegetação dá origem ao pequeno trecho de área verde hoje apelidado como “Mata”, onde se localiza o Parque Ecológico da Maré (VARELLA; BERTAZZO; JACQUES; 2002).

⁴¹ FANON, 2008, p. 189.

Na mesma comunidade do Pinheiro, a poucas quadras da Mata, fica um cruzamento que difere dos milhares de outros que existem na região por conta da presença expressiva de imigrantes angolanos no local:

Chegando nessa esquina, vemos bares, padaria, comércio e movimentação – como é típico da Maré e de Angola. A diferença de outras esquinas da Maré é a grande concentração de belos e belas negras retintas, muitas vezes ouvindo *kizomba* ou *kuduro* ou se deliciando também com a culinária inesquecível da Lica. (PIRES, 2019, n.p.)

Chamado de “esquina dos angolanos”, o cruzamento das ruas C11 e B3 é o principal ponto de encontro da comunidade angolana da Maré. Fica ali o Bar do Fidel, um botequim cujo dono é um imigrante do país africano que carrega como apelido o nome do líder cubano, e, na mesma rua, um pouco mais a frente, está o Bar da Lica, onde a cozinheira angolana que vive no Brasil desde 1992 serve seu tradicional Mufete⁴² todos os sábados, após a partida de futebol que reúne os angolanos no campinho da Mata.

Casa de aproximadamente 195 angolanos⁴³, a Maré abriga, hoje, a segunda maior comunidade angolana no Brasil, tendo se tornado um polo de resistência cultural que reúne grande parte dos imigrantes e refugiados de Angola que chegaram ao longo das três últimas décadas em decorrência das instáveis configurações sociais, econômicas e étnico-raciais que passaram a assolar o país após sua independência em 1975.

Palco de uma guerra anticolonial que perdurou de 1961 até 1974 e que visava libertar o país do domínio português, Angola finalmente consegue se tornar independente por ocasião da instabilidade política provocada pela queda do regime salazarista em Portugal após a Revolução dos Cravos em 1974.

⁴² O Mufete é um prato típico de Luanda composto de peixe assado, feijão, banana da terra e legumes cozidos.

⁴³ Os dados são do Censo Populacional da Maré, realizado pela ONG Redes da Maré e publicado no ano de 2019. Segundo a pesquisa, é possível, no entanto, que o número de angolanos vivendo no Complexo da Maré esteja subnotificado, visto que a vivência na favela permite a observação de um número muito maior de imigrantes no local. Tal fato pode ser reflexo do medo de alguns dos entrevistados em contribuir para a pesquisa em virtude de ilegalidades em processos migratórios. Disponível em: <<https://apublica.org/wp-content/uploads/2020/07/censomare-web-04mai.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Durante a guerra de libertação, três grupos nacionalistas acabam adquirindo o protagonismo do cenário político angolano, sendo eles: o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), liderado por Agostinho Neto e apoiado pela União Soviética e por Cuba; a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), chefiada por Holden Roberto, que se aproximou, inicialmente, dos Estados Unidos e da África do Sul; e, posteriormente, a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), liderada por Jonas Savimbi, que só adquire grande poder político após a independência em 1975 (SILVA, 2016).

Diante da impossibilidade de organização de um governo de transição que pudesse unir representantes dos três movimentos e do governo português, como era inicialmente planejado, os grupos nacionalistas passam a ser abastecidos com armas, exércitos e recursos financeiros por potências estrangeiras que buscavam garantir vantagens econômicas nas novas configurações políticas que se instauravam na região. Após uma vitória diplomática do MPLA que acabou levando Agostinho Neto à primeira presidência de Angola em 11 de novembro de 1975, esse cenário instável e explosivo abre terreno para a eclosão de uma violenta guerra civil que perdurou até o ano de 2002 (Ibid.).

Desde o início do conflito, marcado inicialmente pela atuação dos grupos militares no interior do país, até os anos 1990, quando se intensifica a disputa entre UNITA e MPLA na capital, Luanda, foram inúmeras as tentativas de acordos de paz fracassadas. Financiada indiretamente pela África do Sul branca do *Apartheid*, pelos Estados Unidos e, até mesmo, pelo Brasil, a UNITA exerceu forte oposição ao governo do MPLA até 2002, quando seu líder Jonas Savimbi é assassinado e é oficialmente declarado o fim da guerra civil angolana.

O cenário deixado pelos mais de vinte e cinco anos de guerra, nos quais aproximadamente 500.000 soldados e civis perderam a vida, era de completa devastação. Episódios cotidianos da vida angolana da época, como o recrutamento ilegal de jovens para o serviço militar obrigatório, a constante violação de direitos humanos, o alto índice de desemprego e a pobreza extrema, fizeram com que a opção de emigrar se tornasse uma cultura naturalizada na vida dos jovens angolanos que nasceram e cresceram entre os anos 1980 e 2000, sendo o Brasil um dos principais destinos almejados por esse grupo (PETRUS, 2001).

As proximidades diplomáticas entre os dois países, a facilidade da língua compartilhada, a enorme influência que a cultura brasileira exercia em Angola, além da facilidade de um voo semanal que ligava Luanda ao Rio de Janeiro durante os anos 1990 e 2000 fizeram com que a capital fluminense se tornasse o principal destino dos imigrantes e refugiados angolanos que chegavam no Brasil naquele período em busca de melhores condições de vida (FURTADO, 2020). No entanto, ao se depararem com a realidade brasileira, grande parte dos imigrantes angolanos encontrava uma situação bem diferente da que imaginava para sua nova vida. A experiência do racismo e da xenofobia no território brasileiro, aliados à dificuldade de conseguir empregos e ao alto custo dos aluguéis eram apenas algumas das dificuldades que esse grupo enfrentava ao chegar ao Rio de Janeiro (Op. cit.).

Por sua proximidade com o Aeroporto Internacional e com o centro da cidade, o Complexo da Maré foi o local onde se desenvolveu a principal comunidade angolana do estado e uma das maiores do Brasil. Atraídos pelo baixo custo das locações na região, os imigrantes e refugiados construíram ali uma rede suporte e solidariedade que engloba, nos dias atuais, até centros culturais e igrejas evangélicas angolanas, o que possibilitou, por sua vez, a construção de uma comunidade que acolhe até hoje os imigrantes recém chegados e na qual a cultura de Angola ainda pode ser vivida e preservada.

Ainda que toda a Maré seja marcada pela pluralidade de seus habitantes, é na Vila do Pinheiro que se misturam os sotaques brasileiros e angolanos, as roupas e cabelos coloridos das mulheres africanas, as bandeiras de diferentes nacionalidades que adornam os bares e comércios da região e os tons de pele retintos que reluzem sob o sol escaldante do Rio de Janeiro. Essa mistura, contudo, é, muitas vezes, mais geográfica do que sociológica, visto que, mesmo compartilhando o mesmo espaço, brasileiros e angolanos ainda se veem diante de um abismo sociocultural que os separa tanto dentro da favela quanto fora dela.

É pensando justamente nas potencialidades dessa integração possível entre brasileiros e angolanos moradores da Maré, no que os aproxima e os distancia, no que existe de igual e de diferente entre eles, nas experiências e nas relações que podem ser construídas nesse território compartilhado, que a Cia.

Marginal seleciona, através de uma oficina, seis artistas angolanos — ou filhos de angolanos — para se juntar aos seus integrantes na criação de seu novo trabalho. São eles: Vanu Rodrigues, filha angolanos nascida na Maré; Ruth Mariana, imigrante nascida em Angola e criada no Congo; Maria Tussevo, jovem angolana que chegou ao Rio há pouco tempo em busca do sonho de estudar no Brasil; além dos irmãos Elmer Peres e Nizaj, filhos de angolanos e moradores da Maré, e do músico Zola Star⁴⁴.

Retornando pela primeira vez desde *Qual é a nossa cara?* (2007) à pesquisa sobre território onde nasceu, a companhia propõe, assim, a criação de um espetáculo *site-specific* no Parque Ecológico da Vila do Pinheiro, buscando revelar e refletir sobre o Brasil e a Angola que existem juntos no Complexo da Maré. Financiado através do edital Rumos Itaú Cultural e contando com a colaboração dramaturgica de Jô Bilac e de uma equipe de mais de vinte profissionais negros, *Hoje não saio daqui* estreia em dezembro de 2019 como o mais ambicioso projeto da Cia. Marginal até então.

CENA 0: A CHEGADA

Usualmente, quando desejamos ir ao teatro, compramos ou reservamos os ingressos, pegamos nossos carros, táxi, Uber, transporte público, ou mesmo, vamos a pé até o local do espetáculo e, quando ele acaba, voltamos para nossas casas. No entanto, quando falamos em assistir um espetáculo em uma favela, estamos falando de uma experiência um pouco mais complexa para aqueles que não vivem ali. Segundo Silva (2015), as imagens e representações que prevalecem no imaginário daqueles que não vivem em favelas é de que esses territórios são lugares marcados pela violência, pela desordem e pela agressividade. Resultado de anos de representações políticas, jornalísticas e audiovisuais enviesadas, tais imaginários perpetuam um sentimento de medo

⁴⁴ Dos seis artistas angolanos que participam do projeto, Elmer Peres, Nizaj e Vanu Rodrigues são os que cresceram e vivem atualmente no Complexo da Maré. Maria Tussevo, Ruth Mariana e Zola Star, por sua vez, são moradores de outros bairros periféricos da zona norte do Rio de Janeiro.

que, por sua vez, acaba criando uma espécie de “fronteira social” que separa a favela e seus moradores do restante da cidade:

O sentimento de que há um risco de morte iminente pelo simples ato de entrar na favela é muito comum. O medo é irracional, e diferentes formas de violência simbólica são sofridas pelos que moram ou trabalham nas favelas, devido às representações tradicionais. (SILVA, 2015, p. 84)

Desse modo, para grande parte da “população do asfalto”, assistir um espetáculo em uma favela é algo que demanda não só um planejamento específico, mas, sobretudo, a superação de um certo imaginário de medo que ronda esse território. Para os coletivos artísticos que atuam nas comunidades, isso representa uma imensa dificuldade na formação de público e na multiplicação dos trabalhos, visto que grande parte da arte que é produzida na favela acaba sendo consumida apenas por aqueles que vivem ali, como aponta a atriz Vanu Rodrigues, que, antes de integrar o elenco de *Hoje não saio daqui*, já participava de outros coletivos artísticos da Maré:

[...] as pessoas precisam criar coragem para poder assistir [o teatro da Maré], porque sempre é visto como teatrinho de favela ou teatro da área de risco, algo perigoso [...], diferente dos teatros de fora, que as pessoas se entusiasmam para ir, tem mais disposição, mais interesse, tudo se torna mais interessante justamente por ser de fora. Eu sinto que tem uma barreira sempre, porque é muita gente que promete assistir [...], mas sempre surge um empecilho, eles sempre justificam muito, mas eu acho que é a falta de coragem de entrar aqui na Maré. (RODRIGUES, 2019. Informação verbal)

Ciente dessa problemática, a Cia. Marginal decide justamente jogar com a experiência da entrada na favela, transformando-a naquilo que poderia ser entendido como o prólogo de *Hoje não saio daqui* ou como sua cena zero. Diferentemente de outros centros culturais que existem na região, o Parque Ecológico se localiza no centro da comunidade do Pinheiro, longe das grandes vias que circundam o Complexo da Maré e, portanto, distante dos locais atendidos por táxis, ônibus ou serviços de aplicativo.

Muito visitado principalmente por ser a sede da Lia Rodrigues Companhia de Dança, o Centro de Artes da Maré (CAM), por exemplo, se localiza na favela da Nova Holanda, a aproximadamente 50 metros da Avenida Brasil, o que faz com que os visitantes do espaço não precisem realmente adentrar no território da favela para acompanhar as atividades que acontecem ali. Ainda assim, a companhia de Lia Rodrigues costuma oferecer um serviço de vans para o público que sai de outros pontos da cidade para assistir seus espetáculos na Maré, o que acaba fomentando uma experiência um tanto distanciada, que não difere significativamente de ir a um teatro na zona sul, visto que não é possível dizer que esse público tem qualquer troca genuína com a favela, mesmo que ele chegue a acessar geograficamente o território.

É justamente na tentativa de desconstruir esses imaginários que permeiam a entrada na favela, de colocar o espectador nesse lugar de possível desconforto, que a Cia. Marginal decide deliberadamente não oferecer nenhum tipo de serviço especial de transporte para que o público de fora da Maré chegue até a Mata, disponibilizando apenas as instruções necessárias para que o trajeto seja feito como seria por qualquer morador. Esse deslocamento que, na prática, significa escolher entre um trajeto a pé ou de mototáxi partindo da Linha Amarela ou da Avenida Brasil, apresenta-se como o primeiro elemento desestabilizador com que o espectador se depara na experiência do espetáculo. Tal desconforto ou desestabilização, no entanto, não é resultado de uma produção artificial do grupo, mas sim aquilo que é gerado a partir de uma situação que, para muitos, é cotidiana, mas que obriga aqueles que vivem fora da favela a confrontar suas representações desse território.

Ao longo dos aproximadamente dez minutos em que dura o trajeto de mototáxi entre a Avenida Brasil e a Mata, nos deparamos com toda a potência da vida na Maré. São ruas lotadas de veículos e transeuntes, comércios que tomam as vielas e calçadas, armas e bocas de fumo que convivem em oscilante harmonia com a população e casas e construções que desafiam a engenharia, formando uma paisagem urbana característica e arrebatadora radicalmente diferente da que víamos há poucos instantes.

Quando chegamos ao Parque Ecológico, nos deparamos com um pequeno portão de ferro que dá entrada ao que parece ser o quintal de uma

antiga casa. Ali vemos uma horta do lado direito, cavalos pastando ao fundo, alguns amontoados de entulho espalhados pelos cantos e, até mesmo, uma discreta criação de porcos ocupando uma das extremidades do gramado desgastado. Essa é a sede da Associação dos Moradores da Vila do Pinheiro e o local onde *Hoje não saio daqui* se inicia. Nos dias de espetáculo, o gramado é ocupado por uma grande mesa de madeira, onde Lica vende seus tradicionais pratos angolanos para o público que aguarda o início da peça. Enquanto desfrutam da culinária angolana, os espectadores podem também degustar a cerveja artesanal Caetés, produzida na Maré, até por volta das quatro da tarde, quando Nizaj adentra ao espaço para finalmente dar início ao trabalho.

Essa espécie de “aquecimento sensível”, que aproxima o público tanto do território da favela quanto da cultura angolana, pode ser compreendido, assim, como a primeira situação que lança o espectador de *Hoje não saio daqui* a um lugar continuamente buscado pela companhia durante a criação do trabalho: a posição de “público-participante” (MARGINAL; BILAC, 2020). Desde o início do período de ensaios, a diretora Isabel Penoni pontuou que um de seus ideais para o espetáculo era justamente tirar o público de seu lugar de conforto, colocá-lo *em situação* com o território da favela, o que se daria ali através da construção de jogos e dispositivos cênicos capazes de convocar a participação ativa desse espectador.

Considerando como “arte participativa” aquela na qual as pessoas são o meio artístico central e material para condução de um trabalho, Bishop (2012) pontua que o interesse em “ativar” o público nesse tipo de arte deriva de um desejo de “emancipá-lo de um estado de alienação induzido pela ordem ideológica dominante” (p. 275). Para a autora, a arte participativa objetiva, dessa maneira, o estabelecimento e a restauração de uma coletividade na qual se possa construir um engajamento social compartilhado.

Em *Hoje não saio daqui* essa coletividade que une espectadores e artistas, brasileiros e angolanos, moradores e não moradores da Maré, começa a ser construída antes mesmo do início do espetáculo. É, assim, a experiência da entrada na favela — algo certamente mais forte para aqueles que não vivem ali — a primeira situação que o espetáculo engendra. Do mesmo modo, a oportunidade do encontro, das trocas que ocorrem na Associação antes do início

da peça, também lançam essa coletividade a uma posição na qual o engajamento social passa, inevitavelmente, a se apresentar como um horizonte de possibilidades. Tal experiência, no entanto, não se insere exatamente no campo da cena, mas é tensionada a partir dela, convocando a participação do público não apenas fisicamente, mas também subjetivamente, a fim de ressignificar e problematizar as inúmeras camadas de ordens política e simbólica que sustentam as relações sociais na sociedade brasileira contemporânea.

Desde o momento em que entramos na Maré, vemo-nos, portanto, diante de uma conjuntura que mobiliza a história daquele território, as percepções individuais que construímos ao longo da vida sobre ele, assim como as novas memórias que se construirão durante a obra e que serão projetadas em nossas vivências futuras. Percebemos, dessa maneira, que, talvez, não seja a *ação* o principal pilar em que a obra se estabelece, mas sim as *situações* que são ali engendradas, visto que, distinta da ação, que se constrói na materialidade do aqui e do agora, a situação mobiliza tanto um passado inscrito quanto as memórias que se constroem em um momento compartilhado (CORNAGO, 2019).

Dentro dessa percepção, podemos entender que esse espetáculo da Cia. Marginal pretende se inserir naquilo que Cornago (2015) define como um novo tipo de cena na qual se abrem lugares intermediários que sobrepõem atividades como a arte, a educação e o ativismo. Para o autor, essa nova cena é justamente aquela que

está começando sempre antes da obra e que acaba também depois dela, em um momento impreciso. A partir desse escopo de relações a serem definidas, as práticas artísticas se colocam em relação com outros meios, como a educação, o ativismo ou a pesquisa, fornecendo não apenas resultados, mas, principalmente, uma economia, uma maneira de se fazer e estar cujo sentido passa por um movimento que flui através de lugares heterogêneos. (CORNAGO, 2015, p. 265)

É assim, ao proporcionar uma experiência que vai além da obra em si, que a Cia. Marginal propõe um jeito de *fazer ou estar*, no qual não é apenas o espetáculo que abre espaços para uma vivência compartilhada, mas também o contexto em que ele opera e os modos escolhidos para sua criação e exposição.

Essa experiência cênica passa, portanto, a ser vislumbrada dentro de uma categoria de trabalhos na qual o que está em jogo não é unicamente a recepção ou a troca com os artistas, mas, sobretudo, o colocar de uma coletividade em um mesmo espaço de atuação. É desse modo que essa, que é trazida aqui como a “cena zero” do trabalho, acaba se construindo dentro de um modelo que centra sua atenção “no desenvolvimento de um acontecimento aberto que adquire sentido por sua qualidade social e compartilhada” (Ibid., p. 264), tornando possível, a partir daí, “seguir pensando as práticas artísticas em tensão e conflito com a realidade de fora” (Ibid.).

CENA 1: BARRIGA

A primeira cena de *Hoje não saio daqui* começa com a entrada de Nizaj no gramado em frente ao prédio da Associação de Moradores. Vestindo um traje vermelho estampado com motivos africanos, o jovem ator convoca a atenção do público ao entoar com sua voz grave uma canção composta por ele mesmo:

Hoje os poetas são heróis
Mudam vida com suas palavras
Agora o meu povo vai ter voz
*E não esconderão nossas palavras*⁴⁵

Ele abre, então, um grande portão que existe nos fundos da área e convida o público a entrar efetivamente no parque. Guiados por Nizaj, subimos uma pequena estrada de paralelepípedos parcialmente destruída por um tanque de guerra durante a ocupação da Maré pelo exército no ano de 2014. Ao longo do trajeto, vemos escondidos atrás das árvores e arbustos os atores do espetáculo acompanhados das crianças que frequentam o parque cotidianamente. Vestidos com fantasias, tecidos africanos e acessórios feitos de sucata, eles gritam e imitam sons de animais, enquanto chacoalham as folhagens e se movimentam de um esconderijo a outro.

⁴⁵ Todas as citações referentes ao texto do espetáculo foram retiradas da versão publicada da obra: MARGINAL, Cia.; BILAC, Jô. **Hoje não saio daqui**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. Os textos marcados em itálico são aqueles que são cantados durante o espetáculo.



Nizaj durante a primeira cena do espetáculo. Foto: Paulo Barros.

Simultaneamente, Nizaj recita um texto que conta a história de uma gestação, a partir do ponto de vista do bebê. Esse bebê relata como seus pais se conheceram, como fugiram de Angola em busca de uma vida melhor no Brasil, até o seu nascimento ali na Vila do Pinheiro:

[...] Fui crescendo e a casa foi ficando menor. Eu quase não cabia mais na casa, até que ela estourou. Eu tsunami, corrente de Benguela, onda imensa atravessando o Atlântico numa enorme Maré, Vila do Pinheiro, Rio de Janeiro, nasci brasileiro, guerreiro. Por isso me foi dado o nome Elmer: “Famoso pela guerra”. Minha mãe sempre disse que eu fui um guerreiro, porque eu nasci em casa. [...]

Desenvolvido pelos atores em um ensaio e, posteriormente, transformado em sua versão final pelo dramaturgo convidado, Jô Bilac, esse texto não foi criado para ser dito por Nizaj, mas por seu irmão mais novo, Elmer. Enquanto Nizaj nasceu em Angola e veio para a Maré aos dois anos de idade, o caçula da família foi concebido no país africano, mas nasceu no Brasil após a chegada de seus pais. Apesar de ter participado da criação do trabalho, Elmer não chegou a

fazer parte das primeiras temporadas do espetáculo por conta de uma agressão que sofreu nas mãos do tráfico de drogas. Acusado injustamente de ter violado o código de ética que rege a vida na favela, o jovem foi brutalmente espancado por um grupo de criminosos no mesmo espaço da Mata, onde aconteceria, em algumas semanas, a estreia do trabalho. Severamente machucado, Elmer passou dias internado, enfrentou uma cirurgia e só foi salvo porque os agressores encontraram em sua mochila o contrato de trabalho com a Cia. Marginal e decidiram, então, poupar sua vida. Quando foi tomada a decisão de que Nizaj substituiria seu irmão na cena, foi perguntado se ele gostaria de modificar o texto para a inclusão de seu nome. O ator, contudo, preferiu não alterar a dramaturgia original como forma de homenagear seu irmão.

A cena termina quando chegamos a um descampado na parte alta do parque, de onde se vê os atores e as crianças formando um grande coro chamado de “rolezinho”, que passa a correr a uma certa distância do público. Eventualmente eles param, fingem tirar fotos, apontam o dedo para os espectadores e dão risadas, como se estivessem zombando do público. Ao mesmo tempo, Geandra, montada em uma bicicleta, circunda o grupo de espectadores com um semblante sério até partir com o coro para fora do nosso campo de visão.

O primeiro esboço do que viria a ser essa cena surgiu já no segundo dia de ensaios, quando o grupo criou uma estrutura-itinerário a fim de apresentar o espaço da Mata para os colaboradores do projeto. Responsável por conduzir inicialmente o público, Elmer deveria indagar os espectadores sobre como eles haviam chegado até a Maré, estimulando uma reflexão sobre as diferenças sociais que se apresentavam na trajetória de cada um. O momento em que os atores se movimentam entre os arbustos e formam o coro, por sua vez, surgiu nas semanas seguintes a partir de exercícios de aquecimento que traziam ações como: andar pelo espaço, deixar-se afetar pelo caminhar do grupo e interagir com o outro e com elementos do parque.



Atores e crianças durante o “rolezinho”. Foto: Paulo Barros.

Do ponto de vista discursivo, Isabel pontuou que as ações dos atores nos arbustos e na formação do coro objetivavam criar um certo desconforto no público, uma sensação que os colocasse na posição de intrusos ou invasores de um território do qual não fazem parte, algo que espelharia, de certa forma, a sensação dos moradores da Maré quando saem da favela. Chamada durante os ensaios de “chegada”, a cena também foi pensada como uma possibilidade de trabalhar um cruzamento entre processos de diáspora: a diáspora dos angolanos que vieram para a Maré, dos artistas angolanos que chegaram na companhia e dos negros escravizados que foram trazidos para o Brasil.

É interessante observar, no entanto, que a dinâmica do processo de criação alterou significativamente aquilo que era imaginado para esse trecho do trabalho. Durante os ensaios, a cena acabou sendo trabalhada quase exclusivamente a partir de um ponto de vista formal, ou seja, priorizando mais fortemente elementos práticos da criação como: a maneira como os atores deveriam se movimentar no espaço, qual seria a sequência de ações a serem realizadas, quais elementos poderiam interligar essas ações e quais seriam os

objetos e vestimentas a serem utilizados. Dessa forma, aquela reflexão inicial sobre os sentidos que o grupo almejava imprimir acabou se perdendo.

Como consequência, a cena acaba produzindo um efeito distante daquele imaginado inicialmente. A sensação de medo ou de intrusão que a companhia almejava produzir parece, dessa maneira, perder sua potência quando em contraste com as experiências que o público já viveu até ali, como, por exemplo, o trajeto de moto, cruzando com bocas de fumo e armas de fogo, até a Mata. Considerando que o público de fora da Maré já lida com uma sensação de medo e intrusão desde o momento em que adentra na favela, as representações que o grupo constrói acabam se tornando frágeis quando friccionadas com esse tecido performativo e situacional que o espetáculo propõe.

A cena, desse modo, faz emergir uma condição que perpassará todo o espetáculo. Ao mesmo tempo que vemos esse tecido performativo que emerge do uso espaço, da condição de público-participante e da presença física e subjetiva dos atores, vemos também os tecidos dramáticos que surgem na construção de personagens e nas representações que são construídas a fim de se tentar produzir artificialmente determinada recepção no espectador. A eles, somam-se, ainda, tecidos éticos, sociais e territoriais, que, tensionados durante toda a obra, são fragilizados ou potencializados continuamente, dependendo do tipo de fricção que se constrói entre ficção e realidade em cada uma das cenas.

No caso do início do espetáculo, o que sobressai não é o tecido dramático, isso é, as situações em que se tenta provocar um desconforto no público a partir de representações, mas sim a performatividade que emerge da presença de Nizaj. Ao colocar em jogo sua pele negra, seu sotaque angolano, suas vivências como imigrante e sua criação enquanto artista da Maré, o ator convida o público a adentrar com ele no universo de um trabalho que já começa a se construir naqueles cenários liminares, “onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio da prática *representacional*” (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p.21).

CENA 2: RAINHA

A segunda cena de *Hoje não saio daqui* se inicia com uma composição onde vemos a atriz Ruth Mariana sendo coroada com um grande turbante feito de tecidos africanos. Invocando ali a imagem da rainha angolana Nzinga Mbandi, Ruth canta:

[...]
Eu sou Nzinga Mbandi eee
Eu sou Bakongo eee
Kombo na ngai Nzinga eee
*Na botama na soyo eee*⁴⁶

O espaço é tomado, então, por uma batida musical que mistura elementos do funk carioca com o *kuduro* angolano. Enquanto os atores dançam e se movimentam pelo parque, Ruth canta sua vida, intercalando situações vividas por ela na guerra em Angola com menções à história da Rainha Nzinga:

[...]
Enquanto a guerra aconteceu
Corremos pra floresta
Dormimos no chão
Veio a primeira menstruação

Achei uma tribo
Mas minha irmã se perdeu
Comecei a cantar
A tribo me acolheu

Até Angola naveguei
Depois de sonhar, acordei
Num casamento forçado

⁴⁶ Do lingala: *Kombo na ngai Nzinga eee/ Na botama na soyo eee* [Meu nome é Nzinga/ Nasci no Soyo].

Um presente me foi dado

Vendi o presente

Fugi do passado

Mudança e transformação

Nada é permanente

Meu futuro a Deus pertence

Porque todas as coisas terrenas são evanescentes

Em determinado momento, os atores, que se posicionam atrás de árvores a uma certa distância dos espectadores, correm na direção do público empunhando lanças e galhos de árvores, como se reproduzissem as imagens de uma guerra primitiva. A cena termina, então, quando o grupo se dirige a um trepa-trepa que ocupa o centro do parque. Formando uma composição juntamente com as crianças que acompanham o trajeto, o elenco constrói a imagem de um barco na estrutura do brinquedo, enquanto responde ao canto de Ruth com um refrão animado:

Sou da Maré eee

Vimos do mangue eee

Da palafita eee

Cria de favela eee

A cena “Rainha” agrega, desse modo, composições corais imagéticas, elementos musicais do Brasil e de Angola e a narração poética das histórias de Ruth Mariana e da Rainha Nzinga. O texto que remete à história da atriz é resultado de um exercício no qual cada um dos atores deveria contar sobre sua ascendência. Naquela ocasião, Ruth compartilhou sua história de vida, relatando como havia nascido em Angola e fugido para o Congo em função da guerra, tendo passado cinco meses perdida na floresta com sua irmã mais nova. Ela contou, também, como foi forçada a se casar na juventude, sendo a venda de um presente dado por seu ex-marido o que permitiu que ela comprasse as passagens para imigrar para o Brasil com seus três filhos.

O depoimento da atriz foi, então, transformado por ela e por Nizaj no *rap* que é apresentado na cena. A sequência da coroação, bem como a imagem dos atores correndo como guerreiros surgiram a partir de um exercício no qual o grupo deveria criar imagens a partir do filme biográfico *Njinga, Rainha de Angola* (2013).

Muito lembrada durante todo o processo de criação do espetáculo, a Rainha Nzinga Mbandi⁴⁷ foi a mais bem sucedida governante da resistência africana ao colonialismo português, tendo governado uma vasta região conhecida como Reino Ndongo, hoje norte de Angola, por mais de três décadas durante o século XVII. Graças a sua bravura militar e enorme capacidade de liderança e diplomacia, Nzinga escreveu um dos mais importantes capítulos da história da resistência africana ao colocar em perspectiva temas como gênero, religião, colonialismo e poder, transformando-se em um símbolo de poder e força feminina que transcende seu próprio continente (HEYWOOD, 2019).



A atriz Ruth Mariana em cena como a Rainha Nzinga Mbandi. Foto: Paulo Barros.

⁴⁷ Na literatura, a Rainha é também referida como N'zinga, Jinga, Zinga ou Ginga. Neste estudo, optou-se por adotar a grafia "Nzinga", em concordância com a dramaturgia do espetáculo.

Na pesquisa *Migrações Angolanas* (2020), do Núcleo de Estudo de População “Elza Berquó”, da Unicamp, Furtado se refere às mulheres angolanas que vivem no Brasil como Nzingas porque, assim como a rainha, elas resistem, adaptando-se

ao contexto em que estão inseridas para sobreviver e garantir a sobrevivência de seus próximos, corajosas mulheres que migram para outro país em busca de atingir seus objetivos pessoais, encontrando maneiras de se inserir numa nova realidade, através de uma rede de conhecidos, de indicações. (FURTADO, 2020, p. 147)

É nessa perspectiva que Nzinga aparece no trabalho, não só dialogando com a história de Ruth, mas evocando uma força coletiva que perpassa todas as mulheres imigrantes. Ruth, no entanto, não adentra inteiramente no campo da representação dramática da personagem, isso é, ela não se veste literalmente como a rainha africana, nem tenta reproduzir gestualidades ou elaborar uma construção mimética do que seria Nzinga. Por outro lado, a atriz evoca a rainha apenas no campo discursivo e nas imagens que simbolizam sua coroação, estabelecendo uma representação que se constrói nesse entremeio em que sua figura e a de Nzinga são sobrepostas, sem nunca totalmente se obliterarem.

A aparição da rainha adquire, assim, força representativa, pois permite a Ruth um diálogo com todas as mulheres que se identificam com a trajetória de Nzinga. Ao construir esse espaço de enunciação que passa a ser ocupado por uma coletividade não só de imigrantes angolanas, mas também de mulheres negras moradoras da Maré, de imigrantes nordestinas que vivem em favelas, entre outros grupos, a companhia propõe um tipo de representação que é capaz de atuar “como um instrumento de acompanhamento e geração de comunidade” (SÁNCHEZ, 2017, p. 87).

A ideia de comunidade, por sua vez, é algo que perpassa não apenas essa cena do trabalho, mas o espetáculo *Hoje não saio daqui* e a história da Cia. Marginal como um todo. Tomando o conceito de comunidade como “um corpo coletivo que faz a mediação entre os sujeitos individuais e a sociedade”

(KWON⁴⁸, 2002, p. 112), podemos constatar que são várias as comunidades que se sobrepõem na atuação da companhia, sendo talvez a mais significativa delas, a favela. Mais do que uma configuração urbana e geográfica, a favela se constrói como comunidade enquanto experiência compartilhada, enquanto modo de atuação coletivo e posicionamento social de afirmação, resistência e luta. No dia a dia do processo, tal relação se revelava de inúmeras formas.

Ainda que a Cia. Marginal tenha se formado na Maré, ela não se apresentava há muito tempo na Vila do Pinheiro, tendo concentrado suas principais atividades nos últimos anos na Nova Holanda, localizada do outro lado do Complexo. Tal fato fez com que a chegada do grupo se tornasse motivo de notável excitação no entorno da Mata. Naquele período, era comum que os moradores da região viessem saudar e dar boas-vindas aos atores, oferecendo-lhes ajuda para o que fosse preciso. Membros do tráfico costumavam parar seus veículos no parque e ficavam longos períodos assistindo os atores se exercitando, às vezes com curiosidade, às vezes com deboche. As crianças, por sua vez, chegavam ali após o horário escolar e se tornaram tão presentes nos ensaios que acabaram configurando o maior elo dessa integração entre a obra e a comunidade. Todas as tardes, eram dezenas delas que ocupavam a área com as mais diversas brincadeiras. Enquanto algumas jogavam bola em um dos campos de terra que existem no parque, outras soltavam pipa ou brincavam com armas de brinquedo confeccionadas com galhos de árvores.

Já na primeira semana, quando o grupo apresentou a Mata para os colaboradores do projeto, as crianças ocuparam um espaço central na estrutura do trabalho. No trecho em que os atores se escondiam atrás dos arbustos e emitiam sons para o público, elas passaram a integrar organicamente o jogo que era proposto. Elas não haviam sido exatamente convidadas para compor a cena, mas o uso público do espaço construía uma sensação de pertencimento a tudo que era criado ali, afinal, a companhia havia chegado agora, mas as crianças já frequentavam a Mata há muito tempo. Juntamente com o elenco, os pequenos se divertiam imitando sons de animais, correndo de um esconderijo ao outro e sacudindo os arbustos do parque. A companhia, naturalmente, não rechaçou

⁴⁸ Miwon Kwon é curadora, professora e chefe do Departamento de História da Arte da Universidade da Califórnia em Los Angeles.

essa participação, mas, entendendo-os como frequentadores daquele espaço, convidou-os a entrar em cena, determinando as regras do jogo que seria estabelecido entre eles e a público.

Foi, entretanto, apenas na primeira abertura de processo, algumas semanas depois, que o grupo realmente se deu conta da força dessa coletividade. A presença do público convidado, bem como o uso de aparelhos de som e de objetos de cenas, atraiu um grupo de crianças bem maior do que os atores estavam acostumados, o que fez com que eles perdessem, muitas vezes, o controle das cenas devido às interferências delas. A partir desse momento, a presença das crianças se tornou, de certo modo, “oficial”, isso é, antes de cada abertura que era realizada, o elenco explicava para elas o que aconteceria, o modo como elas deveriam acompanhar os atores, em quais momentos poderiam interferir e em quais momentos deveriam ficar em silêncio. A construção dessa relação de confiança, na qual as regras do jogo eram determinadas e acordadas, fez, dessa maneira, com que a participação das crianças se tornasse algo administrável dentro da estrutura da peça.



O elenco do espetáculo com as crianças durante o aquecimento, antes de uma das apresentações. Foto: Paulo Barros.

Ao longo dos quatro meses de ensaios, as crianças se tornaram parte efetiva do espetáculo. Durante a temporada, elas chegavam à Mata antes das apresentações, faziam os aquecimentos com os atores, vestiam tecidos africanos para compor o coro e entravam e saíam de cena conforme queriam, sem compromissos ou obrigações. Na estrutura de metal do trepa-trepa, onde a cena termina, via-se, por vezes, um grupo que passava de vinte pessoas, entre atores e crianças. Essa participação, sólida e organizada, tornou-se, portanto, tão parte da obra que passou a integrar a dramaturgia do espetáculo, que descreve o que o grupo de crianças, chamado de “erezada”, deve fazer em cada uma das cenas:

CENA 1

INSTRUÇÃO 1 PARA A EREZADA:

Escolher um dos atores que se encontra fora de cena e, com ele, formar um bonde para se esconder entre as árvores e assustar o público-participante.

INSTRUÇÃO 2 PARA A EREZADA:

Dar um rolê com os atores que não participam do primeiro plano da cena até ficar de frente para o público-participante, parar e rir dele.

CENA 2

INSTRUÇÃO 3 PARA A EREZADA:

Seguir com o rolezinho, repetindo o que os atores que o integram fazem em cada quadro da epopeia cantada.

Nessa complexa situação na qual uma companhia de teatro se insere em uma comunidade já estabelecida para se propor a construção de uma outra comunidade efêmera, as novas relações passaram a se construir como uma força capaz de alterar radicalmente o sentido das relações artístico-sociais. Assim, deixou de existir ali a separação entre artistas, público e comunidade, para surgirem *artistas-performers*, *público-participante*, *público-artista*, *artista-espectador*, *comunidade-participante*, ou qualquer uma das outras infinitas configurações que emergem da capacidade do teatro de transformar e complexificar as relações e organizações sociais de um determinado lugar.

CENA 3: JARDIM DAS ERVAS

A terceira cena de *Hoje não saio daqui* se inicia quando Ruth desce do trepa-trepa e adentra à multidão de espectadores. Ela diz:

Conselhos de um Baobá:
 Lembre-se de suas raízes
 Ofereça sombra para as visitas
 Esteja forte para estações desfavoráveis
 Floresça
 Frutifique
 Ah... aprecie a vista!

Ela cede, então, espaço para a entrada da atriz Jaqueline Andrade, que distribui sacolas para alguns espectadores, a fim de que seja coletado o lixo gerado durante o espetáculo. Referenciando a vegetação do parque, ela recita um texto em que compara as plantas aos seres humanos:

Para as pessoas, liberdade é limite.
 Para as plantas, liberdade é expansão.
 Para as pessoas, espaço é território.
 Para as plantas, espaço é com-vivência.
 [...]
 As pessoas têm ego.
 As plantas têm clorofila.
 As pessoas precisam de dinheiro
 As plantas precisam de luz solar.
 As pessoas nascem, crescem,
 desenvolvem-se, murcham e morrem.
 As plantas também.
 [...]
 Essa Mata é minha, é nossa. Ela é o pulmão da Maré. Guardem o lixo que produzirem e catem o que encontrarem pelo chão. Tá permitido. Essa Mata é minha, é nossa, e pode ser de vocês também.

Tomando novamente a frente, Ruth, acompanhada pelo músico angolano Zola Star, que toca guitarra ao seu lado, conduz o público através de um pequeno descampado, onde, em meio ao capim rasteiro, vemos algumas ervas e plantas medicinais. A atriz aponta para essas plantas e detalha o uso medicinal de cada uma delas:

[...] Capim-limão é para tratar febre, resfriado e zika. Lá em Angola as mães esquentam uma panela grande com bastante capim-limão e cobrem as crianças com um pano. Elas respiram aquele vapor e ficam curadas. Tudo vem da terra. [...]

A cena termina quando chegamos ao fim desse descampado e nos aproximamos de um grande pátio, onde vemos, ao fundo, o restante do elenco dançando diante de uma vista panorâmica da zona norte e do centro do Rio de Janeiro.



*Ruth Mariana e Zola Star em meio ao público durante a cena "Jardim das Ervas".
Foto: Paulo Barros.*

O protótipo de “Jardim das ervas” nasceu já nos primeiros dias do processo a partir de uma ação que se assemelha muito com o que vemos no espetáculo. Caminhando pela Mata durante os ensaios, era comum que Ruth

apontasse uma ou outra erva e detalhasse seu uso medicinal, recordando situações que viveu em sua infância na África. Isabel pensou que essa poderia ser uma boa oportunidade para abordar a importância dos saberes ancestrais africanos e, assim, estimulou o desenvolvimento da cena.

Inicialmente, foi levantada a possibilidade de se criar um canteiro de ervas na Mata que seria cultivado até a estreia do espetáculo. A ideia, no entanto, acabou não se concretizando e Ruth se utiliza em cena das plantas que já existem ali, sendo apenas algumas delas realmente correspondentes às espécies citadas pela atriz. No que se refere à dramaturgia, enquanto o texto de Ruth foi quase inteiramente escrito por ela, tendo sofrido pequenas intervenções feitas por Jô Bilac, o texto de Jaqueline foi inteiramente criado pelo dramaturgo.

O processo de desenvolvimento da cena revela, por sua vez, alguns pontos da relação dos artistas com aquele que certamente é um dos pilares de *Hoje não saio daqui*: o espaço. Ainda na primeira semana de ensaios, Ruth se emocionou ao relatar que a Mata lhe trazia muitas recordações. Tocada pela paisagem que lhe recordava a África e estimulada por algumas das ações que eram realizadas nos ensaios, tais como “fugir” e “brincar”, Ruth revisitava sua vida em Angola e sua experiência na guerra, o que se mostrou, inicialmente, uma experiência bastante dolorosa para ela:

Quando eu pisei nessa Mata eu comentei: não sei como vai ser meu processo, cinco meses trabalhando nessa Mata, eu não vou aguentar. Eu chorava todo dia que eu chegava aqui. Quando eu subia lá no parque, cada árvore que eu olhava, no chão, eu me lembrava da minha casa, do meu tio, das minhas coisas, da minha família que ficou... Para mim era uma tortura. [...] Eu superei isso. O que me emocionava virou uma coisa de alegria. Eu pisava aqui todo dia, eu chorava. Olhava qualquer coisa e pensava muito longe. Eu fiquei cinco meses dentro da floresta, cada árvore que eu olhava aqui, eu me via lá, dentro do mato, mas isso passou nesses cinco meses [de ensaio]. Me familiarizei, superei e agora virou uma coisa de alegria e de gratidão. (MARIANA, 2019. Informação verbal)⁴⁹

⁴⁹ Alguns dos atores do elenco angolanos possuem sotaque ou utilizam expressões idiomáticas do português de Angola. As transcrições feitas aqui respeitam as características e os traços da oralidade de cada um dos entrevistados.

Dessa forma, o Parque Ecológico da Maré atuava, para Ruth, como um duplo espaço, ou seja, ao mesmo tempo em que se estava em uma área verde dentro do Complexo da Maré, uma operação da memória a transportava também para uma Angola que existia ali. A experiência de se criar um espetáculo no local foi, assim, o que permitiu com que a atriz desenvolvesse um novo tipo de relação com esse espaço, resignificando suas memórias de dor e colocando em perspectiva as novas memórias e experiências que eram produzidas ali.

A Mata adquiriu, dessa forma, um papel ativo na criação do trabalho, como se fosse mais um dos artistas implicados no processo de criação. Era ali que se produziam novas memórias, que cresciam as plantas que Ruth reconheceu e que se transformaram em cena, que o público era convidado a recolher o lixo, a fim de contribuir para a preservação do local, assim como era ali onde brincavam as crianças que acabaram participando do espetáculo.

O sítio (*site*) escolhido pelo grupo, dessa maneira, foi capaz de convocar os múltiplos tecidos que se sobrepõem no amálgama no espetáculo. Ao ocupar esse espaço, a Cia. Marginal adentra no terreno da *site*-especificidade menos a partir de uma perspectiva material, isso é, de elementos como altura, profundidade, texturas ou formas do espaço; aproximando-se, por outro lado, de uma recente compreensão de sítio que o toma não como algo físico — aterrado, fixo, real —, mas como um vetor discursivo — não aterrado, fluido, virtual (KWON, 2002).

Nesse cenário, podemos compreender o trabalho da Cia. Marginal dentro do Complexo Maré e, mais especificamente, do Parque Ecológico da Vila do Pinheiro, não apenas como um trabalho *site-specific* que toma um espaço não destinado originalmente à prática teatral como locação de uma obra. Mais que isso, o sítio se constrói ali como uma mobilização plural e flutuante que convoca sim as camadas plásticas do espaço, mas, sobretudo, os tecidos políticos, sociais e culturais que esse lugar mobiliza.

Assim, além do papel que a Mata ocupa em *Hoje não saio daqui* em termos estéticos, temos também a presença de uma comunidade que se constrói nesse entorno, temos as representações desse território em relação com a cidade e com a sociedade, temos as perspectivas históricas que permeiam a

existência nesse lugar e temos, ainda, as memórias e vivências que já existiam ali antes mesmo do início do trabalho e voltam à tona por meio dele.

CENA 4: TEMPO DA ÁGUA

Na quarta cena, adentramos em um grande pátio de terra que existe em uma das extremidades do parque e somos recebidos pelos atores que executam uma coreografia utilizando-se de objetos que costumamos levar à praia, como cadeiras, guarda-sóis e caixas de isopor. Após a dança, eles se aproximam do público e começam a pegar objetos pessoais dos espectadores, tais como bonés, carteiras, óculos de sol, que são devolvidos ao longo da cena. Enquanto parte do público recebe garrafas de água para se hidratar, Geandra entrega para alguns espectadores garrafas da cerveja Caetés, produzida no bar mareense do qual a atriz é sócia:

No calor, só cerveja!
Essa aqui é luxo e riqueza, meu amor!
É minha, tô te dando, pega, peste!
O nome é Caetés, da cerveja. É o nome também de uma praça,
de uma rua e de uma igreja aqui na Maré... Engraçado ser nome
de igreja porque foi a tribo dos índios Caetés que comeu o bispo
Sardinha... Sabe dessa história, né? O bispo veio catequizar os
“selvagens”, e os Caetés se admiraram tanto com a inteligência
dele, que resolveram o quê? Comer o otário do bispo.
[...]

Simultaneamente, os atores puxam um dos espectadores para o centro do pátio e começam a despi-lo. O restante do público é, então, convidado a ocupar o espaço, formando uma grande festa. Atores e público dançam juntos, refrescam-se com as garrafas de água e, finalmente, passam a observar a vista que existe lá em cima. Diferentemente das outras favelas do Rio de Janeiro, que costumam ser localizadas em morros, o Complexo da Maré é quase inteiramente plano, tendo apenas duas partes elevadas: a comunidade conhecida como Morro do Timbau e o Parque Ecológico, que se localiza em uma pequena colina.



Wallace Lino e Maria Tussevo na cena "Tempo da Água". Foto: Paulo Barros.

Do espaço onde a cena acontece, temos uma vista ampla da Vila do Pinheiro, Salsa & Merengue, Vila do João e Conjunto Nova Esperança, todas favelas da Maré. São milhares de casas com múltiplos andares, em sua maioria sem reboque, e cujas lajes são ocupadas por caixas d'água azuis. Ao fundo, vemos o centro do Rio de Janeiro, a estátua do Cristo Redentor de costas para a Maré e um pedaço do morro do Pão de Açúcar.

Os atores começam, então, a perguntar se o público consegue identificar algumas das construções que se pode ver dali. Logo, a atriz Vanu Rodrigues aponta para uma das milhares de caixas d'água que vemos e começa a contar uma história que viveu nela. Os demais atores a seguem e passam a compartilhar diversas histórias relacionadas com a água que viveram na favela:

VANU:

Desculpa, mas pra mim o Centro é aquela caixa d'água ali, tão vendo? Aquela ali azul. [Vanussa ajuda o público a localizar a caixa d'água]. Então, é a caixa d'água em que eu e minhas irmãs tomamos banho. Meus pais não estavam em casa, tava um calor infernal e a gente se acabou na caixa d'água. Mas tinha um porém, a bomba tava ligada e foi aquela molhadeira na laje. A água

desceu pra cozinha, pra sala, pros quartos e continuou descendo pra rua, alagou a B1, a B3, a C4 e a C7. Quando minha mãe entrou em casa, ela ficou doida e gritou: “Quando vosso pai chegar vai vos agredir!”

GEANDRA:

Tão vendo aquela outra caixa d'água, a azul e branca? É a caixa d'água da escola, eu também sempre entrava nela, mas não era pra brincar, não, eu fazia xixi dentro! Tu estudou ali! Tomou água de xixi! Mas não se preocupe, faz bem pra saúde, sério, joga no Google!

[...]

MARIA:

Minha mãe conta uma história que também não sei se é lenda ou o quê, mas é de matriz africana. É a história da Kukululu, uma menina que tinha a pele desbotada e um pássaro que falava. Sempre que chovia, a mãe dela não deixava ela ir pra rua, dizia que era perigoso. Mas teve um dia que choveu bué e Kukululu escutou as crianças brincando na rua a chamarem “Kukululu, vem, Kukululu, vem”, e ela com medo disse que “Não quero”, mas eles insistiram e falaram “Se você não vier, vamos te agredir”. E então ela foi. Quando a chuva começou a lavar seu corpo, Kukululu viu que não era desbotada. Por detrás daquela pele pálida tinha uma pele preta. Quando sua mãe notou que Kukululu não estava em casa, perguntou ao pássaro: “Eh, Kukululu então tá onde?”. E o pássaro respondeu “Kukululu renasceu eee, renasceu eee, ela preta como euê, como euê!”

Assim, misturando relatos reais e ficcionais e traços de linguagem do português brasileiro com o angolano, os atores terminam a cena cantando junto do público: “Kukululu renasceu eee, renasceu eee, ela preta como euê, como euê!”.

Alguns elementos da cena “Tempo da água” surgiram antes mesmo do início do período de ensaios, quando os atores participaram de uma oficina de três dias sobre *site*-especificidade, realizada a fim de se criar uma familiarização entre o grupo e o espaço da Mata. Foi durante essa oficina que Vanu contou sobre um dia em que, escondidas de seus pais, ela e suas irmãs entraram na caixa d'água de casa para se refrescar. Já na ocasião em que o grupo apresentou o parque para os colaboradores do projeto, na primeira semana de ensaios, havia um trecho do trajeto em que Vanu deveria levar o público ao pátio para contar a história da caixa d'água.



Rodrigo Maré toca instrumentos com as crianças durante a cena. Foto: Paulo Barros.

Ao longo do processo, esse protótipo de cena foi aperfeiçoado com a adição de relatos de outros atores sobre situações vividas na Maré que tinham relação com a água, como a história de Geandra na caixa d'água da escola e as inundações que acontecem na comunidade no período das chuvas. Afastando a dramaturgia do que poderia ser entendido como uma coleção de relatos documentais, as histórias foram “temperadas” com elementos fantásticos, como a inundação de várias ruas da Maré a partir da caixa d'água da casa da Vanu, e com histórias africanas que os atores angolanos conheciam, como a lenda de Kukululu.

Na primeira parte da cena, quando o grupo convida o público a ocupar o pátio de terra, que durante os ensaios era chamado de “laje”, a ideia era reproduzir, de alguma forma, um evento muito tradicional para os habitantes da Maré e de outras favelas: o churrasco na laje. Espaço de convivência de grande importância para as famílias que vivem em comunidades, as lajes não só permitem que os moradores acessem uma vista às vezes escondida pela arquitetura carregada, como também representam um lugar de lazer para aqueles que encontram dificuldades de acesso a tais espaços. É nelas que as

famílias se reúnem, fazem festas, bronzem-se, o que torna as lajes um grande símbolo de congregação da vida na comunidade, como, por exemplo, quando, na etapa final de uma obra, uma família convida seus conhecidos para ajudá-los a “bater a laje” da casa, evento que termina, tradicionalmente, com um grande churrasco comemorativo. Tal evento, aliás, foi reproduzido durante um dos ensaios, quando os atores trouxeram carnes, bebidas, churrasqueira e caixas de som a fim de experimentar a atmosfera que se desejava criar em cena.

Decupando o papel que o Parque Ecológico cumpre no espetáculo, podemos vislumbrar alguns dos modos como esse sítio é capaz de atuar na produção da cena como um espaço articulado intertextualmente. Temos, primeiramente, a própria construção visual da cena, que é emoldurada pelas árvores do parque e que tem como plano de fundo a vista da capital fluminense a partir da favela. Temos, ainda, uma dimensão relacional que se constrói através dos sentidos, visto que durante o percurso somos tocados pelas folhas e pelos galhos das árvores, sujamos nossos sapatos de terra, sentimos o cheiro dos animais e mesmo uns dos outros quando suamos sob o sol forte das tardes do Rio de Janeiro. Quando estamos na “laje”, por sua vez, recriamos esse espaço de convivência da favela. Despimo-nos, refrescamos com garrafas de água fresca e ouvimos as histórias que surgiram ali em um momento em que os atores observavam a Maré e acionavam as memórias construídas nesse território. A partir de tais mobilizações, colocamos em perspectiva questões políticas e sociais não apenas da favela, mas da sociedade brasileira como um todo.

Através da Mata — ou por meio da travessia que nela se constrói — experienciamos possibilidades de ocupação de um espaço público que é interditado para grande parte da cidade. É ali que enfrentamos as fronteiras invisíveis que isolam esse território e que redirecionamos o olhar que é sobre ele imposto. Assim, se temos, por exemplo, a oportunidade de olhar o Cristo de costas para a favela, é porque fomos convidados por esse grupo de artistas a ocupar um espaço que nos permite observar e viver a cidade a partir de uma outra ótica, construindo, portanto, um novo *lugar de olhar*.

Nesse panorama, podemos entender que o espaço em *Hoje não saio daqui* atua reforçando a compreensão de que:

as formas atuais de arte *site-oriented*, que abordam questões sociais (e são muitas vezes inspiradas por elas), e que também envolvem rotineiramente a participação colaborativa de grupos de espectadores na conceituação e produção de uma obra, parecem ser um meio de fortalecer a capacidade da arte de penetrar na organização sociopolítica da vida contemporânea com maior impacto e significado. Nesse sentido, a oportunidade de conceber o sítio como algo mais que um lugar — como história étnica reprimida, como causa política, como grupo social desprivilegiado — é um importante salto conceitual para redefinir o papel público da arte e dos artistas. (KWON, 2002, p. 30)

CENA 5: TURISMO DE FAVELA

Na quinta cena do trabalho, ainda na “laje” do Parque Ecológico, Wallace, portando um microfone e uma caixa de som portátil, inicia um *tour* de favela mostrando alguns pontos conhecidos da cidade que conseguimos ver de lá. De maneira escrachada, o ator ironiza a prática comum na cidade em que agências de viagens levam turistas, geralmente estrangeiros, para visitar as favelas do Rio de Janeiro:

WALLACE:

Vocês estão gostando? Aqui é bafo, amor, maravilhoso pra quem gosta de fazer turismo na favela! Não é pra isso que vocês vieram aqui? Como vive um favelado? O que come, como se reproduz? Eu sou sua fada madrinha e vou continuar realizando o desejo de vocês. [...]

Pensada por Wallace e Elmer em um dos ensaios, a cena tinha como objetivo tratar de uma das armadilhas que podem envolver um possível processo de espetacularização que decorre da ação de convidar um público externo para assistir um espetáculo em uma favela. Ainda que, na cena, a provocação dos atores não chegue a aprofundar essa reflexão, ela certamente faz emergir uma das principais problemáticas que envolvem não apenas o espetáculo, mas o trabalho da companhia como um todo.

Como já dito anteriormente, a Cia. Marginal tende a atuar nessa fronteira dialética em que, ao mesmo tempo, afirma e refuta o lugar da marginalidade. Nesse trecho, por exemplo, ao mesmo tempo em que temos um ator/*performer*

provocando o espectador sobre o fato de ele ter ido até ali apenas para saciar sua curiosidade sobre a vida na favela, estamos, paradoxalmente, em uma situação criada por quem conduz o público por essa experiência. Nesse tensionamento, quem está puxando mais fortemente o cabo de aço do desejo, da curiosidade e da “exotificação”?

Para Leda Maria Martins, “tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é exótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado fora de nossa contemplação, de nossos saberes” (2003, p. 64). A partir da perspectiva da autora, podemos tratar, portanto, como exotificação, o processo do olhar no qual algo ou alguém é mantido fora do nosso campo de visão, ou, em outras palavras, o ato de manter uma coisa ou um sujeito exterior ao domínio do nosso conhecimento e, portanto, fora de nossas possibilidades de afeto e de relação.

Entender essa “visão mapeada pelo olhar” como uma janela para o conhecimento (Ibid.), nos requer, contudo, a compreensão de que esse olhar não é apenas o ato de enxergar algo, do ponto de vista fisiológico, mas sim aquilo que apreendemos enquanto conhecimento, enquanto cognição. Dessa forma, não é porque conseguimos enxergar algo que estamos realmente “vendo” isso, uma vez que “ver” significaria aqui algo mais complexo, algo que se liga a apreender um conhecimento sobre o outro, possibilitando, assim, uma troca. Nessa perspectiva, posso olhar para Wallace na cena, mas será que o estou vendo realmente?

O processo do “exótico” poderia, desse modo, ser entendido como o ato de manter fora do nosso campo de visão aquilo que torna um sujeito humano: sua subjetividade, suas vivências, suas histórias, suas possibilidades de enunciação. O que sobraria, então, seriam os clichês, a objetificação, as marcas sociais (SCHNEIDER, 1997), o invólucro de mentiras e disparates (MBEMBE, 2018), ou seja, tudo aquilo que faz com que esse objeto ou sujeito seja percebido como exótico.

Quando olhamos para um grupo de favela ou para um espetáculo construído nesse território, falamos de um coletivo ou de uma obra que pode,

muitas vezes, ser olhada a partir de um ponto de vista exotizante. Nessas operações, mediadas por processos históricos, políticos e sociais das mais diferentes ordens, podemos exercer tanto papel ativo quanto passivo diante das representações que construímos ou que nos são apresentadas. Nesse entendimento, podemos — consciente ou inconscientemente — posicionar um sujeito fora de nossa ótica de compreensão através de processos de opressão, desumanização e objetificação. Do mesmo modo, podemos ter esse “olhar exotizante” construído pelo próprio sujeito observado, a partir de um jogo de mostrar e esconder no qual se esconde, por exemplo, a subjetividade e se mostra o que é esperado em um produto de objetificação.

Para além da reflexão sobre esse tensionamento entre o olhar do observador e o que é dado ao olhar pelo observado, interessa destacar aqui o que poderia estar por trás desse olhar exotizante que, muitas vezes, se abate sobre corpos não hegemônicos, sobre grupos sociais minoritários e sobre territórios periféricos quando esses ocupam a cena. Um olhar que, por sua vez, não é apenas do espectador, mas também de companhias de teatro, instituições culturais, curadores, acadêmicos, críticos de arte, e que se assemelha, até mesmo, àquele turista que decide embarcar em um *tour* de favela. Para hooks, operações nesse sentido se ligam ao modo como a sociedade Ocidental tende a lidar com o fenômeno da Outridade⁵⁰:

Encontros com a Outridade são claramente marcados como mais excitantes, mais intensos e mais ameaçadores. O fascínio está na combinação de prazer e perigo. No mercado cultural, o Outro é codificado como quem tem a capacidade de ser mais vivo, guardando um segredo que permite a quem ousa e se aventura romper com a anedonia⁵¹ cultural [...] e experimentar renovação sensual e espiritual. (HOOKS, 2019, p. 74)

⁵⁰ “Do inglês *otherness*. Aqui se trata de um “outro” que não é psicanalítico nem etnográfico (ao qual poderíamos nos referir falando em “alteridade”), mas de uma pessoa às vezes próxima, da nossa convivência, cujas diferenças que a constituem em termos de raça/gênero são tratadas como algo exótico. [N.T.]” (HOOKS, 2019, p. 66).

⁵¹ “Anedonia é uma desordem psíquica que provoca a perda da sensação de prazer ao realizar atividades que antes traziam empolgação e alegria. Também é caracterizada por uma perda de interesse pelo convívio social. É identificada como sintoma de transtornos como a depressão. [N.T.]” (HOOKS, 2019, p. 74).

Jogando com esse fascínio, que pode fatalmente acometer parte do público do espetáculo, Wallace e Vanu, que passou a integrar a cena após a saída de Elmer, conduzem o *tour* brincando com “camadas” que podem favorecer ou enfraquecer esse olhar de exotização. Vestido com uma pequena sunga rosa e uma viseira de plástico colorido, Wallace adota trejeitos afeminados e gestos expansivos, a fim de relatar suas experiências enquanto pessoa LGBT na favela. Ao mesmo tempo em que faz piadas sobre a situação, o ator relata, em tom cômico, as violências sofridas por ele na infância:

WALLACE:

Ali, por exemplo, é a quadra de futebol, famosa aqui! Mas só de olhar me dá um ranço, aquele bando de homem junto, deus me livre, mas quem me dera! Meu pai sempre me levava. Foi lá que me tornei heterofóbico. Eu perdi as contas de quantas vezes me mandavam falar igual homem. “Anda que nem homem”. “Joga que nem homem”. Homem não chora, porra!” “Cai na mão se te chamarem de veado ou vai apanhar em casa!” [...]

Na continuação do trajeto, os atores se aprofundam na questão da homofobia e transfobia na favela, pontuando como o tema surge também dentro da comunidade angolana:

WALLACE:

Continuando: por ali, onde vocês podem ver, um close na Via Presidente João Goulart. Sim, bebê, é o nome da Linha Vermelha. A nossa *Red Line*! Favelada é culta, viu, a gente sabe falar em inglês! A estreia da Linha Vermelha foi babado. Teve show do Leandro e Leonardo. A cara da favela, né? Cara da favela, porra nenhuma! Com esse nome o show tinha que ser da Titica, mas parece que a mona nem pode entrar aqui.

VANU:

É mesmo, a mona foi convidada pra cantar lá na esquina dos angolanos, mas tinha gente que dizia que ia lixar ela. [...] Se fosse ela, eu fazia abusada e vinha!

WALLACE:

Tá boa? Olha pra minha cara, mona. Vir pra ser morta? Tá cheio de ossada aqui, e aposto que a maioria é vítima da homofobia, não divulgam porque até no censo veado é indigente. [...]

Titica é uma cantora angolana que ganhou visibilidade internacional ao se tornar uma das principais expoentes do ritmo *kuduro*. De acordo com relatos, ela

foi convidada a cantar na esquina dos angolanos em uma de suas visitas ao Brasil, porém desistiu de fazê-lo após ter sido ameaçada por membros da comunidade angolana por ser uma mulher *trans*. Ao abordar a situação de Titica e a condição das pessoas LGBT na comunidade, colocando em perspectiva as diversas identidades que se destacam no trabalho — negros, gays, imigrantes, favelados — a companhia procura justamente construir novas representações sobre esses grupos, atuando, portanto, contra um possível processo de exotização.

Para o teórico Stuart Hall⁵², o termo “identidade” significa

o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. (HALL, 2014, p. 111)

Ao compreendermos as identidades como esses “pontos de apego”, que são temporários porque são fluídos e não essencialistas ou ligados à diferenças permanentes (WOODWARD, 2014), falamos de um lugar que agrega um certo grupo de pessoas com características comuns e que os reúne em torno dessas características em prol de uma mobilização social e política. Quando essas identidades são expostas em cena de modo transgressor, empoderador, o que vemos, conseqüentemente, é uma desestabilização dos sistemas simbólicos que sustentam, por exemplo, processos de exotização. Considerando que “os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados” (Ibid., p. 20), estaríamos, portanto, diante de uma cena com alto poder de emancipação.

⁵² Stuart Hall (1932 - 2014) foi um importante teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano, destacado por ter sido um dos fundadores da escola de pensamento que hoje é conhecida como Estudos Culturais Britânicos. Foi presidente da Associação Britânica de Sociologia e atuou em diversas universidades no país.



Vanu Rodrigues conduzindo o tour de favela. Foto: Paulo Barros.

Colocando tais questões em perspectiva, a cena termina com os atores brincando um com outro enquanto representam não mais do que aquilo são. Dando sentido às suas presenças naquele espetáculo e conduzindo o público para o local da próxima cena, Vanu convida Wallace a abraçar sua identidade sem amarras, colocando o seu ex-ótico em nosso campo de visão: “Vai! Solta a franga, dá sua pinta, no teatro a gente pode. Ainda!”.

CENA 6: JOGO DO “QUEM JÁ”

A sexta cena de *Hoje não saio daqui* se inicia quando o público-participante chega a uma estrada estreita de paralelepípedos que os atores chamam de “passarela”. Posicionados nas margens desse caminho, os espectadores são convidados por Vanu e Rodrigo Maré a participar de um jogo no qual se deve atravessar a passarela de uma extremidade a outra, quando já viveram ou experienciaram alguma das situações que a atriz destaca:

VANU:

Aproximem-se! Vamos fazer um jogo, o jogo do “quem já”. Quem já fez aquilo que eu disser, faz o quê, Rodrigo?!

VANU E RODRIGO *[cantam]*:

“Passa na passarela, passa na passarela!”

[...]

VANU:

[...] Quem já escalou a Pedra da Gávea? “Passa na passarela, passa na passarela!” Quem já ajudou os pais na obra? “Passa na passarela, passa na passarela!” Quem já tinha vindo na Maré antes? “Passa na passarela, passa na passarela!” Quem pensou duas vezes antes de vir pra esse espetáculo? “Passa na passarela, passa na passarela!” Quem já guardou o celular ao ver uma pessoa preta na rua? [...]

O “Jogo do Quem já” começa a se materializar durante o segundo mês do processo, a partir de uma dinâmica na qual se desenhava no chão uma espécie de garrafa com duas bocas que funcionavam como entrada e saída, delimitando os movimentos dos participantes. Desejando desenvolver um bloco de cenas que abordasse a questão do racismo, o grupo teve a ideia de unir a estrutura desse jogo com perguntas que seriam feitas aos espectadores sobre episódios de racismo cotidiano, formando uma espécie de dispositivo que convocaria o público a atravessar a estrutura de um lado ao outro e acionando, portanto, sua participação corporal. Esse protótipo foi, então, transportado para uma das trilhas pavimentadas da Mata e as experiências de racismo vividas pelos atores foram condensadas até o grupo chegar nas seguintes questões:

1. *Quem já cagou no mato?*
2. *Quem já escalou a Pedra da Gávea?*
3. *Quem já estudou em escola particular?*
4. *Quem já ajudou os pais na obra?*
5. *Quem já tocou no cabelo de uma mulher preta sem permissão?*
6. *Quem já guardou o celular ao ver uma pessoa preta na rua?*
7. *Vidas negras importam?*
8. *Quem já subiu a hashtag ‘ninguém solta a mão de ninguém’?*
9. *Quem já pediu para uma pessoa preta te trazer maconha no asfalto?*
10. *Quem acha que bandido bom é bandido morto?*
11. *Quem já foi para o Baile da Gaiola? Então fala aí o slogan da Yasmin Turbininha.*

12. *Quem já namorou na Linha Vermelha?*
13. *Quem já veio na Maré antes?*
14. *Quem pensou duas vezes antes de vir nesse espetáculo?*
15. *Quem já viu uma pessoa preta em um estabelecimento e achou que ela trabalhava lá?*
16. *Quando você olha pra mim, você acha que eu faço gostoso?*
17. *Quem, em algum momento, já pensou que a discussão sobre negritude pode, talvez, estar dividindo a luta?*
18. *Ninguém solta a mão de ninguém?*
19. *Quando um negro critica um branco, você já pensou que isso poderia ser racismo reverso?*
20. *Você acha que a escuta é importante para o enfrentamento do racismo?*



Espectadoras atravessam a passarela acompanhadas por Vanu. Foto: Paulo Barros.

Cada uma das questões abordava, desse modo, episódios de racismo que podem passar despercebidos por grande parte da população, bem como pontos relacionados à diferença social que atravessa o grupo e sua audiência plural. A pergunta “Quem já escalou a Pedra da Gávea?”, por exemplo, trata de uma atividade relativamente habitual para a população da zona sul do Rio de Janeiro, mas pouco experienciada pelos moradores da favela. Por outro lado, a

ação de ajudar os pais em uma obra é algo bastante comum no cotidiano da favela, mas peculiar para aqueles que não vivem ali. Quando Vanu pergunta “Quando você olha pra mim, você acha que eu faço gostoso?”, tenta-se, por sua vez, criar uma problematização sobre a sexualização da mulher negra na sociedade contemporânea. Algumas das questões, por fim, visam ironizar uma certa militância de redes sociais, que se mostra mobilizada em difundir slogans e *hashtags*, como “Vidas negras importam” e “Ninguém solta a mão de ninguém”, mas que, por outro lado, tem pouca efetividade na luta diária contra as opressões sociais.

A cena termina com uma virada no clima festivo construído até então, quando Vanu relata, em primeira pessoa, dois pontos de vista sobre uma situação de racismo:

Semana passada fui fazer compras num shopping do meu bairro. [...] Em algum momento recebi uma mensagem no celular e parei no meio do corredor do shopping para responder. Foi nesse momento que eu te notei. Não te olhei direito... mas vi que estava ali. Você começou a se aproximar e eu andei, estava apreensiva com a sua presença. Até que você chegou perto demais, e eu me assustei... eu senti medo... e corri... Desculpa, não sabia que você só queria me perguntar as horas... *(muda o tom sutilmente)* Quando você se afastou, eu fiquei sem chão... sem saber o que fazer... olhei ao redor e vi tudo embaçado.... Corri pro corredor do banheiro e sentei ali, e chorei. [...] Você... me colocou num buraco, numa bolha, num vazio, me fez querer sumir, desaparecer...

Esse texto é resultado de um depoimento dado por Nizaj durante as conversas que ocorreram para concepção da cena. O ator contou que trabalhou em um shopping na zona oeste da cidade como pintor e que, durante um dos intervalos de almoço, aproximou-se de uma senhora para perguntar as horas. Quando a mulher o viu, ela segurou sua bolsa e saiu correndo. Nizaj, então, ainda de uniforme, sentou em uma calçada do estabelecimento e começou a chorar.

A cena utiliza-se, portanto, de dois dispositivos para abordar a temática do racismo, sendo o primeiro deles o jogo e o segundo o depoimento de Nizaj contado por Vanu. Com o “Jogo do Quem Já”, o público é deslocado de uma posição de contemplação e é estimulado a refletir sobre acontecimentos e situações completamente naturalizados pela sociedade brasileira, mas que

carregam um fundo extremamente racista e opressor. A cena, dessa maneira, acaba tendo mais potência prática do que discursiva, visto que as perguntas levantadas pelo grupo não realmente aprofundam a discussão sobre o racismo. Por outro lado, são elas o dispositivo que atravessa o espectador, convidando-o a fazer uma autorreflexão a respeito de seu comportamento em relação às situações levantadas e, conseqüentemente, quebrando um possível estado de contemplação.

Quando o jogo se encerra e Vanu quebra o clima festivo para contar o depoimento de Nizaj, a parte inicial ganha um novo contorno. Se antes existia uma atmosfera de diversão na qual todos brincávamos e reconhecíamos situações em que fomos racistas, na segunda parte esse racismo ganha um rosto: o rosto de uma jovem atriz descendente de angolanos e moradora da Maré. É essa perspectiva humanizante que adiciona uma nova camada à cena. Percebemos aí, mais efetivamente, que as situações levantadas pelos atores afetam outros indivíduos e que, para esses, tais ações naturalizadas representam situações de extrema violência e dor.

Vemos, assim, na cena, um exemplo claro do cruzamento claro dos tecidos dramáticos, performativos, sociais, éticos e territoriais que o espetáculo propõe. Tomam parte ali traços de uma representação dramática, afinal ainda percebemos o uso de elementos como uma voz projetada, uma certa gestualidade expansiva ou mesmo o uso de um texto que não é resultado de uma experiência vivida pela atriz que o diz. Ao mesmo tempo, temos a performatividade do corpo de Vanu, que precisa apenas existir em cena para narrar através de sua presença, da cor de sua pele, de seu cabelo, de seu sotaque, todas as camadas históricas que permeiam a exclusão e o racismo no contexto brasileiro. Por fim, temos, também, uma situação na qual o público-participante é convidado a se movimentar, tornando-se o meio principal pelo qual o dispositivo cênico se sustenta.

É através de todos esses meios, dessa sobreposição de tecidos, que o trabalho se situa nesse movimento do teatro contemporâneo no qual a realidade social inunda o teatro não apenas como matéria prima ou tema de um trabalho, mas como um tecido autônomo, que se acopla ao fenômeno teatral por um momento efêmero para seguir depois seu caminho dentro da sociedade. Dessa

maneira, a cena acaba se construindo como uma experiência pública, que nasce a partir de uma reverberação das tensões da sociedade e que, por sua vez, gera novas reverberações que vão além do tempo do espetáculo, podendo contribuir para a construção de uma outra realidade social mais emancipadora, ética e plural.

CENA 7: AFRICAFRICA

Seguindo o espetáculo, somos guiados por Nizaj e Maria Tussevo, que dançam vigorosamente ritmos angolanos, de volta ao pequeno pátio onde a primeira cena termina. Ali, vemos o “rolezinho de favela” passando novamente e, logo, temos o olhar direcionado para um grande banco de cimento, onde se acomodam os atores brasileiros do trabalho junto da diretora Isabel Penoni. Eles começam, então, a construir diversas organizações entre os membros da companhia nesse espaço. Em um momento, vemos dois atores sentados juntos em uma das extremidades do banco e três em outra. Depois, eles se reconfiguram e vemos uma atriz sentada sozinha em uma ponta e os outros seis membros do outro lado e, assim, eles vão se reorganizando sucessivamente sem dizer texto algum até a chegada dos atores angolanos, conforme aponta a descrição presente na dramaturgia do trabalho:

Num banco, os atores brasileiros e a diretora do espetáculo trocam de lugar sequencialmente, experimentando as diferentes identificações entre si. São eles: uma mulher branca, lésbica, classe média [Isabel]; um homem branco, hétero, favelado [Phellipe]; uma mulher não branca, hétero, favelada [Priscilla]; um homem negro, hétero, favelado [Rodrigo]; um homem negro, gay, favelado [Wallace]; uma mulher negra, hétero, favelada [Geandra]; e uma mulher negra, lésbica, favelada [Jaqueline]. Ao fim, entram os atores angolanos e saem os brasileiros. Os atores angolanos cantam acompanhados por Zola.

Pensada, dessa forma, como uma elaboração sobre as diferentes identidades que se entrecruzam na composição interna da Cia. Marginal, a cena se mostra bastante interessante ao revelar como essas marcações atravessam o trabalho do coletivo, influenciando sua produção estética e, até mesmo, determinando os conflitos que acontecem durante os processos. Por não ter

texto e não apresentar uma representação clara do que o grupo vislumbra como dispositivo, a cena sugere, sem embargo, dois modos de recepção significativamente distintos. Enquanto os espectadores que conhecem pessoalmente os artistas podem perceber mais facilmente que são as identidades aquilo que está em perspectiva, aqueles que não os conhecem, talvez, encontrem certa dificuldade em compreender o que o grupo sugere⁵³.

Durante a cena, são realizadas formações como: os artistas heterossexuais de um lado e os LGBT de outro; os artistas favelados em uma extremidade do banco e Isabel, que é a única que não vive na favela, em outra; ou mesmo, uma passagem bastante peculiar na qual os artistas negros da companhia se sentam juntos e a atriz Priscilla Monteiro tenta se aproximar deles, porém é constantemente rejeitada. A cada vez que Priscilla se aproxima, o grupo se afasta dela, até que, após repetitivas negativas, ela finalmente é aceita no grupo em que parece estar tentando se encaixar.

Essa passagem, especificamente, é fruto de uma discussão que atravessou todo o processo do espetáculo, mas que emergiu mais fortemente na figura de Priscilla: a questão do colorismo. O termo “colorismo” foi criado em 1983 pela escritora estadunidense Alice Walker para definir um sistema que prejudica ou beneficia pessoas da mesma raça, baseando-se unicamente na distinção entre os diferentes tons de pele (WALKER, 1983). Diferentemente dos contextos estadunidense ou sul-africano, nos quais o que define a distinção entre branco e negro é o fator genético, no Brasil, a classificação racial popular é exclusivamente cromática, ou seja, indivíduos são percebidos como brancos ou negros de acordo com o tom de sua pele (MUNANGA, 2019). Considerando, também, que o Brasil carrega uma configuração étnica extremamente miscigenada, falamos de uma sociedade na qual se apresentam infinitas situações em que um indivíduo pode ou não ser percebido como negro, o que, por sua vez, traria vantagens e privilégios na medida em que os traços e a cor da pele se aproximam do fenótipo normatizado, que é o branco europeu.

⁵³ Devido a minha participação como observador no processo de criação do espetáculo, essa cena só pode ser analisada aqui a partir da perspectiva de quem conhece pessoalmente os artistas, bem como as situações que atravessaram a criação do material.

Ainda na primeira semana de ensaios, durante o *feedback* sobre a estrutura criada pelo grupo para apresentar o espaço da Mata, um dos colaboradores do projeto pontuou que havia sido interessante o momento em que os brancos haviam fugido. A companhia, entretanto, nunca havia pensado especificamente em uma ação em que os brancos deveriam fugir, o que acabou revelando que a cor da pele era um elemento que implicava fortemente na produção de sentidos no espetáculo. Dentre os atores da companhia, apenas Phellipe Azevedo se autoidentifica como branco, ainda que sua pele morena clara e seus cabelos cacheados indiquem traços de uma herança africana. Dentre os demais atores, Priscilla é a que tem a pele mais clara, o que fez, por exemplo, com que ela fosse percebida como branca pelo colaborador que fez o comentário. Não obstante, ainda que todos os atores negros do grupo sejam percebidos, indiscutivelmente, dentro dessa raça no contexto brasileiro, é indiscutível, também, que todos eles carregam tonalidades da pele preta significativamente mais claras quando comparados aos atores angolanos.

Dessa forma, a questão da tonalidade da pele passou a ser discutida durante os ensaios como um ponto a ser observado. O grupo chegou, por exemplo, ao consenso de que Phellipe não participaria de alguns momentos do espetáculo em que seriam criadas imagens que remetessem mais diretamente ao contexto africano, como a cena da Rainha Nzinga. Durante uma dessas discussões, alguns atores ficaram incomodados com a maneira como Priscilla equiparava as situações de racismo vividas por ela com as enfrentadas pelos atores angolanos, que possuem a pele significativamente mais preta. A atriz, que sempre se entendeu como mulher negra, ficou incomodada com o questionamento e iniciou-se, então, uma discussão acalorada que demorou dias para ser contornada.

Como pontua Munanga⁵⁴,

⁵⁴ Kabengele Munanga é um antropólogo brasileiro-congolês considerado hoje uma das principais referências nos estudos do racismo e da mestiçagem no contexto brasileiro. É professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo, e autor de diversos trabalhos na área de Antropologia da População Negra Africana e Afro-brasileira.

O colorismo pode criar algumas situações dramáticas ou de desconforto para os indivíduos mestiços que politicamente foram construídos como negros e negras na educação recebida em seus lares, ou que se construíram politicamente como negros e negras por suas participações e atuações em entidades e organizações do Movimento Negro. [...] Em situações de competição acirrada, o colorismo pode entrar em jogo, sobretudo quando a construção da identidade negra, que incluiria pretos e pardos, não é seguramente consolidada para evitar esse tipo de discriminação intragrupo. (MUNANGA, 2019, p. 121)

Para o autor, episódios marcados por brigas e conflitos públicos sobre a questão da tonalidade da pele negra configuram elementos que podem favorecer fortemente a fragilização dos movimentos negros, visto que esse debate acaba dificultando a construção de uma identidade negra única, que uniria pretos e pardos em prol da luta contra seu inimigo comum: o racismo à brasileira (Ibid.).

O conflito vivido por Priscilla dentro do processo representa, portanto, a irrupção de uma tensão social que já existe há décadas dentro dos movimentos sociais. Ao trazer a questão do racismo e do tom de pele dos atores para *Hoje não saio daqui*, a companhia, inevitavelmente, trouxe também todas as tensões e conflitos que envolvem a questão para o processo. Em termos cênicos, a discussão se traduziu na dinâmica dos atores na cena. Sentada no banco, Priscilla procura seu lugar junto ao grupo, da mesma maneira que procurou seu espaço dentro do processo. Assim como aconteceu durante os ensaios, ela se aproxima e é rejeitada, até, finalmente, ser compreendida como parte do elenco negro do trabalho. Para a atriz, é indiscutível a importância do protagonismo do elenco africano, no entanto, ela pontua, também, a relevância das vivências das pessoas miscigenadas dentro do contexto do racismo brasileiro:

Se a gente for pensar no corpo negro, existe sim um lugar de não escolha. O negro retinto não é visto mesmo. Se a gente for pensar nas atrizes negras que ainda são vistas, a gente vai clareando isso. Então, é importante, eu encaro como importante, o protagonismo ser do elenco africano. Também entendo que, quando a gente fala de Brasil, a gente tem o processo “miscigenatório” que não é um processo simples e a gente lida com ele todo dia. Para mim existe essa grande importância. Eu acho que tem que dar [o protagonismo] mesmo e acho que quando a gente pensa no Brasil é importante falar do que é ser preto aqui, que isso não é um recorte único, não é uma massa. E também que, principalmente no Brasil, tem uma variação grande no racismo. São histórias que também são importantes e que

fazem parte desse processo de ser visto. Essas histórias também importam. (MONTEIRO, 2019. Informação verbal)

Esse acontecimento envolvendo a identidade dos atores talvez represente, dessa forma, uma das principais singularidades dos trabalhos cênicos que se constroem a partir de uma perspectiva representativa. Trata-se, justamente, da presença na cena de corpos que se entendem e que se colocam no mundo a partir de uma perspectiva identitária, a partir de suas marcações, tornando, portanto, impossível que esse prisma seja desassociado durante o processo de construção da cena.

Sánchez destaca que “a identidade pode ser uma condenação quando é resultado de uma representação não pretendida ou de uma representatividade imposta” (2017, p. 227). Isso é, a partir do momento em que uma identidade é imposta e não construída de maneira voluntária e individual por um sujeito, ela se torna mais uma prisão do que efetivamente uma ferramenta de emancipação. Quando olhamos para a Cia. Marginal, vemos um cruzamento de identidades que poderiam ser inicialmente entendidas como uma imposição, como, por exemplo, quando Wallace relata que já era chamado de veado quando ainda nem compreendia o que isso queria dizer.

Entretanto, se hoje Wallace se coloca no mundo como uma “bicha, preta, favelada”, sua identidade já não é mais uma condenação, mas uma pulsão de vida que impulsiona tanto sua produção artística quanto sua atuação no meio social. Da mesma forma, o tom de pele de Priscilla permitiria que ela assumisse uma identidade branca na maioria dos contextos brasileiros. Contudo, suas experiências de vida, sua condição periférica e sua ancestralidade africana, fazem com que ela se coloque no mundo e na cena como uma mulher negra, tornando sua identidade não apenas uma ferramenta de resistência, mas um modo empoderador de se organizar e de se enxergar diante da sociedade.

É colocando essas identidades em jogo que a companhia transforma o tecido social que a atravessa em material estético para a obra. Trata-se, assim, de um coletivo que pode se colocar em cena a partir de infinitas configurações, algumas delas arranjadas na obra diante dos espectadores, que observam os atores brasileiros cedendo o espaço do banco, ao final da cena, para aquele

grupo que é o pilar central de *Hoje não saio daqui*. Os atores angolanos, no fim, assumem esse protagonismo e encerram a cena cantando juntos: “*Angola Africa do Sul, Africa oye, Congo Zimbabwe Cameroune, Gabon Kenia Nigeria, Manuela embuta Manuela, Embuta muntu, Nangula moko chérie katala dance, somos do gueto!*”.

CENA 8: BATALHA

Na oitava cena do trabalho, o público é levado até um pequeno pátio localizado no lado oposto ao que estávamos do parque e é acomodado em um grande banco de cimento, formando uma espécie de plateia, de frente para a comunidade do Morro do Timbau. Vemos os atores brasileiros e angolanos se posicionando em lados opostos, um grupo de frente para o outro, e eles começam, então, uma espécie de “batalha dos clichês”. Travando um embate divertido e acalorado, os brasileiros contam os clichês que imaginam sobre a vida na África e são rebatidos pelos angolanos, que “zoam” o estilo de vida brasileiro, compartilhando suas percepções sobre o país:

RUTH: *(para o público)*

Antes de vir pro Brasil eu pensava que ia encontrar só brancos, prédios altos e a cidade limpa.

WALLACE: *(para Ruth)*

Viu muito Manoel Carlos, né, meu amor?! *(para o público)* Eu já acho que quando chegar em Angola vai ter uma multidão de pretos retintos me esperando: “Seja bem-vindo, irmão”.

ELMER: *(para Wallace)*

Não quero tirar sua felicidade, mas lá você é branco.

[...]

PELLIPE: *(para o público)*

Imagino que a brincadeira das crianças em Angola é só dançar, né? Ninguém tem *insta, zap, face*. Só coreografias coletivas (zomba imitando a dança).

RODRIGO: *(para geral)*

É por isso que todo mundo sabe tocar tambor! Treinado desde pequeno, já nasce batucando! Na escola, no bar, dobrou a esquina: geral! (faz som de batucada)

ELMER: *(para os brasileiros)*

É como os brasileiros que aprendem futebol desde pequenos, são todos *(debocha)* “reis do futebol”!

NZAJI: *(comenta)*

Sete a um! Chora!

[...]

WALLACE: *(para o público)*

Imagino que todo mundo em Angola só tem cabelo bafo! É muito black, muito dread, jumbo, twist, nagô, mas tudo comprado no Brasil. Abafa!

PRISCILLA:

E tudo que eles usam é artesanal, feito por eles mesmos com o que caçam ou com o que encontram assim... na natureza.

RODRIGO:

Olha essa folha, podia virar uma blusa fácil!

[...]

VANU: *(para geral)*

Vocês brasileiros gostam de tomar conta da vida dos outros, dos homens dos outros!!!

JAQUELINE:

Nem gosto de homem!

MARIA:

Mana, é tudo manga de dez: quenga!

NZAJI:

E o homem também, tudo quenga! Carnaval, homem pega homem, todo mundo pega todo mundo! Ninguém é de ninguém.

[...]

O diálogo acima surgiu durante os ensaios em uma conversa muito similar ao que é apresentado na cena. Ruth, por exemplo, pensava que no Rio de Janeiro só havia brancos, que a cidade era limpa, segura e organizada e que todos viviam perto da praia, assim como ela via nas novelas brasileiras que assistia em Angola. Wallace, por sua vez, contou que imaginava uma cena utópica para sua primeira ida à África, na qual ele desceria do avião e seria recebido por angolanos negros retintos que lhe diriam: “seja bem-vindo a sua casa, irmão”, ao que Ruth prontamente respondeu com seu jeito afiado e divertido: “para começo de conversa, em Angola você é branco”. A conversa animada gerou, assim, vários dos pontos que são abordados nesse trecho e que

representam um certo imaginário exótico que costumamos construir a respeito do outro estrangeiro.

A cena continua com essa “batalha” passando do nível discursivo para o nível corporal. Com microfones e caixas de som, os atores brasileiros começam a dançar o maior sucesso da cantora Titica, o kuduro *Procura o brinco*, desafiando os atores angolanos para um duelo de dança. Os angolanos aceitam o desafio e começa uma animada competição que intercala sucessos do funk carioca e canções populares do *kuduro* angolano. Por fim, os artistas abandonam a disputa e passam a dançar juntos, criando uma grande celebração cultural entre Brasil e Angola.

Puxando um cortejo com os artistas e o público-participante, Maria Tussevo convida todos a cantarem e dançarem juntos a canção que deu origem ao nome do espetáculo: o kuduro *Hoje não saio daqui*, dos grupos 3 Beatz Muzik e Gang Machado.



Brasileiros e angolanos duelam durante a cena. Nos microfones, Wallace Lino e Maria Tussevo. Foto: Paulo Barros.

Trabalhando com marcos culturais do Brasil e de Angola, o grupo cria, assim, uma forma cênica capaz de traduzir o choque cultural que pode acometer tanto os imigrantes que chegam ao Brasil quanto os brasileiros que convivem com esse grupo. Ao assistirmos a batalha de dança, vemos, na verdade, uma expressão cênica de um fenômeno maior, uma tradução estética de uma tensão sociopolítica que é eventualmente assimilada ali para culminar em um momento de integração. Ainda que a realidade de imigrantes e refugiados no Brasil seja algo ainda muito distante do que poderia ser chamado de integração, imaginamos ali um futuro possível, algo que poderia ser materializado através da troca e da aproximação entre os sujeitos.



Ruth Mariana durante a cena "Batalha". Foto: Paulo Barros.

Dada a integração que aconteceu entre o elenco brasileiro e o angolano durante o período de ensaios, era difícil, para alguém que não conhecia o grupo, conseguir distinguir os atores que já eram da companhia daqueles que haviam chegado apenas para o espetáculo. Talvez por compartilharem a experiência da vida na periferia, os dois grupos se aproximaram muito rapidamente e a questão da diferença de nacionalidades só vinha à tona durante as conversas sobre o trabalho.

Ao assistirmos a obra, temos uma experiência similar nesse sentido. Sabemos que o trabalho fala sobre a imigração angolana, vemos corpos que trazem características físicas desse lugar e ouvimos sobre situações que remetem à África. No entanto, não vemos os atores angolanos com um Outro, que, de alguma forma, difere de nós. Ao longo de *Hoje não saio daqui*, cantamos juntos, dançamos juntos, caminhamos lado a lado de uma cena a outra e, principalmente, vivemos um momento compartilhado, construindo uma comunidade efêmera durante aquela situação.

Essa proximidade que a cena sugere não é, no entanto, algo que aniquila a diferença, mas sim o que provoca uma mobilização crítica e política do espectador menos baseada na reflexão racional sobre as decorrências dos processos de refúgio e imigração e mais centrada, por outro lado, na relação que se constrói entre os sujeitos. Nessa relação, as diferenças são assimiladas de maneira próxima àquilo que Hill Collins e Bilge (2016) chamam de relacionalidade (*relationality*):

O pensamento relacional [*relational thinking*] rejeita o pensamento binário, como, por exemplo, na oposição entre teoria e prática, conhecimento acadêmico e ativismo ou negros e brancos. Ao contrário disso, a relacionalidade abrange um enquadramento no 'ambos/e'. O foco da relacionalidade muda de analisar o que distingue as entidades, como, por exemplo, as diferenças entre raça e gênero, para examinar suas interconexões. Esta mudança de perspectiva abre possibilidades intelectuais e políticas. (HILL COLLINS; BILGE, 2016, p. 27)

Ao nos relacionarmos em cena, entra em perspectiva, portanto, não aquilo que nos diferencia, mas aquilo que nos conecta, aquilo que podemos compartilhar em termos de vivências, lutas e alteridades. Testemunhamos, assim, um momento em que o teatro contribui para esse movimento, para essa forma específica de pensamento, de atuação estética, política e social, na qual se constroem relações e coalizões capazes de cruzar fronteiras e divisões sociais.

CENA 9: COMO NÃO ESQUECER O QUE APRENDO EM CASA?



Maria, Vanu (de costas) e Jaqueline dançando com o público. Foto: Paulo Barros.

A penúltima cena do trabalho começa no momento em que o cortejo dançante puxado por Maria se aproxima de uma região da Mata de onde é possível avistar a Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), que é separada da Maré pela Linha Vermelha e por um braço de mar que isola a Ilha do Fundão do continente. Ali, a atriz, que também é dançarina, junta-se à Jaqueline e as duas fazem algumas indagações retóricas à audiência:

MARIA:

Dançar é esticar a alma além do corpo! Qual é a distância da alma para o corpo? E quando dançamos juntos? Qual a distância de uma alma pra outra? Qual a distância entre nós?

JAQUELINE:

Vinte e cinco passos! No meu pé, no seu, deve dobrar pra cinquenta!

MARIA:

E a que distância a Maré está dali, da UFRJ?

JAQUELINE

A que distância a Maré está do Quilombo de Quariterê?

MARIA:

A que distância eu, uma mulher preta, retinta, pobre, angolana, estou da universidade?

JAQUELINE:

A que distância eu, mulher preta, artista, favelada, estou de Tereza de Benguela?

MARIA:

A sua distância é diferente da minha? (*pergunta pra uma pessoa branca*)

Maria, que faz sua estreia no teatro em *Hoje não saio daqui*, é a integrante do elenco angolano que está a menos tempo no Brasil. Vivendo no Rio de Janeiro há poucos anos, a jovem atriz imigrou com a intenção de conseguir entrar em uma universidade no país. Contudo, mesmo após anos de cursos pré-vestibular, Maria ainda não conseguiu ingressar na UFRJ, como sonha, o que a fez perceber que a distância simbólica e social que a separa da universidade pública brasileira é, na verdade, muito maior do que os poucos quilômetros que existem entre Bonsucesso, o bairro onde ela vive, e o campus da Universidade Federal.

Filha de um angolano que foi recrutado pelo exército de Fidel e levado para Cuba durante a guerra civil, Maria contou em um dos ensaios, quando o grupo observava a UFRJ, que seu pai havia se formado ali décadas atrás, após ter deixado Cuba e antes de partir para a Bélgica, onde vive hoje. A partir dessa informação, sua trajetória durante o processo foi trabalhada sempre em perspectiva com a universidade, relacionando também a pequena distância geográfica que separa o Parque Ecológico e a UFRJ em contraste com a grande distância social que separa a universidade pública de negros, imigrantes e moradores de favelas.

Outro ponto interessante sobre a vida de Maria surgiu durante um exercício no qual os atores deveriam falar sobre sua ascendência até onde sabiam. A atriz relatou, então, que sua história era um pouco longa, pois ela conhecia até sua tataravó, que ainda estava viva, com 105 anos, e que se dizia descendente direta da Rainha Nzinga. Maria contou, ainda, como apareciam em

sua árvore genealógica também outras figuras importantes da história de Angola, como políticos ligados ao MPLA e líderes religiosos do país.

Essa preservação de sua história pessoal, fato que sinalizava que a atriz pertencia a família importante de Angola, era algo, no entanto, que representava um grande contraponto em relação à árvore genealógica dos atores brasileiros. Durante o exercício, sobressaiu-se também o depoimento de Jaqueline, que relatou com tristeza que havia tentado criar sua árvore genealógica, mas não havia conseguido, pois mal conhecia a história de seus avós. Após uma discussão que levantou a questão do apagamento na vida dos negros brasileiros, algo que remete ao período da escravidão e que perdura até hoje em função da situação social que essa população enfrenta, Isabel sugeriu um outro exercício, no qual Jaque deveria criar uma árvore genealógica fictícia, preenchendo os vazios com figuras históricas que ela gostaria que fizessem parte de sua família.

Jaqueline, então, apresentou um protótipo de cena em que compartilhava as pessoas que havia escolhido, sendo alguma delas: a Rainha Nzinga; Dona Orosina, a primeira moradora da Maré; Chico Rei, monarca africano que teria sido trazido escravizado para o Brasil, onde juntou o ouro coletado durante seu trabalho nas minas para comprar sua euforia; e Tereza de Benguela, mulher africana também trazida escravizada para o Brasil, que governou, durante o século XVII, o Quilombo do Quariterê, antigamente localizado onde hoje é a fronteira entre Mato Grosso e Bolívia. Governante exímia, Tereza se destacou pela sua habilidade de defesa e, principalmente, por ter implantado uma espécie de parlamentarismo em seu quilombo, construindo um modo de governo vanguardista para a época e, até mesmo, para os dias de hoje.

Nos ensaios que se seguiram, Jaque começou a trabalhar em uma estrutura na qual ela discursava sobre o apagamento histórico da população negra e sobre sua árvore genealógica ficcional. A proposta, contudo, não conseguia aprofundar essa reflexão, nem, tampouco, convocar qualquer tipo de reflexão crítica do público. Inspirando-se em Tereza de Benguela, Isabel teve então a ideia de construir uma espécie de parlamento com o público, algo que, de alguma forma, pudesse convocá-lo a participar mais ativamente. O trecho seguinte da cena foi, assim, construído através dessa abordagem, aproveitando-se das fileiras do anfiteatro da Mata para criar um dispositivo de participação:

JAQUELINE:

Qual é a distância daqui pra Angola? De mim pra rainha Nzinga? Minha árvore genealógica só vai até a terceira linha. Da minha avó para trás: Apagamento. Epistemicídio.

Jaqueline se posiciona na terceira fileira das arquibancadas do teatro e pede que cada pessoa se coloque na fileira que corresponde a última pessoa de que tem conhecimento de sua árvore genealógica.

JAQUELINE:

Cada fileira desse teatro corresponde a uma geração da sua família. Quantas fileiras tem a sua história? Em qual fileira você vai se sentar?

[...]

O público se acomodava, assim, de acordo com o que sabe sobre sua ascendência. Uma observação curiosa é que, durante a temporada, a maioria dos espectadores negros sentavam-se nas primeiras fileiras do anfiteatro, enquanto grande parte do público branco costumava ocupar as fileiras mais ao fundo, o que corroborava a hipótese de que um recorde racial perpassa a questão. Maria, entretanto, era um contraponto. Ela aparece na última fileira do anfiteatro e caminha em direção ao palco falando sobre as quinze gerações que a separariam da Rainha Nzinga Mbandi. As demais atrizes, por sua vez, ocupam as arquibancadas e passam a perguntar ao público sugestões de nomes que poderiam fazer parte da árvore genealógica ficcional de Jaque. Intercalando as sugestões dos espectadores com outros nomes que estão na dramaturgia, elas compartilham pequenos relatos da vida de importantes mulheres negras. Em meio ao debate, Geandra se destaca por estar vendendo cerveja vestida de mulher-maravilha, sobre o que Jaqueline a indaga:

JAQUELINE:

[...] porque você tá vestida de mulher maravilha? Não entendi a proposta...

GEANDRA:

Meu amor, não entendeu a réfi (referência)? O link com as amazonas... O cinturão de Hipólita... A ilha das amazonas, que ela defendeu da invasão de Hércules, que nem Nzinga em Angola com os Portugueses... Olha aí: teatro grego com mitologia, sincretismo, esse *mix*! Que puxa a mulher-maravilha, que é filha de Hipólita e produto americano da Marvel, reforçando o link com a ideia de mercado capitalista escroto, machista, racista,

assassino, que exhibe a cabeça decapitada de Tereza, que mata uma deputada, que dispara uma bala atingindo o corpo de uma menina. Em comum: pretas. Vindas da pobreza, mas tudo está na natureza. Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta. Hoje eu sou onda solta e tão forte quanto eles me imaginam fraca. Quando eles virem invertida a correnteza, quero ver se eles resistem à surpresa e quero saber como eles reagem à ressaca! Joana! Gota d'água!

JAQUELINE: *(em tom de slam)*

Mulher-maravilha, rainha de Sabá, agora Joana! Para! Preciso de uma parente real! Chega de ficção escrita pela mão branca de um cidadão. (continua) Cabô! Quero não. A história agora é minha, eu sou protagonista, favelada, gorda, sapatão. Vai querer ganhar dinheiro com a minha história sem me dar um tostão? Tenho cara de otária? Tô cansada de demagogos, fetichistas da miséria, em busca da catarse, pra chorar e se aliviar, não pensar, me vender, comprar, pra postar, compartilhar, esmola digital, cartaz social, enfia no cu, não sou feita de bambu, não me dobro, se me vergo, quebro! Dá um *google* no meu nome, respeita minha história, sem refrão, mas com um longo hiato, um breu, um apagão! Quero fino trato, à vista, sem prestação. Não sou sua nêga, me fodendo de buzão, pra lavar casa de patrão, achando que é meu dono, sinhozinho, detentor do meu caminho. Sou rainha, operária, artista. Sou um enxame, uma nuvem preta pesada, trovejando, que vai desabar, com minhas manas, numa enchente sem volta! Que parente, aqui agora, se apresenta pra reescrever a minha história?

[...]

É nesse momento que começa uma virada na dramaturgia do espetáculo. Se até agora, com a exceção do texto sobre plantas que Jaque fala na cena três, todos os textos são desdobramentos de propostas feitas pelos atores, a dramaturgia da cena, a partir desse ponto, passa a ser uma proposição inteiramente feita pelo dramaturgo Jô Bilac. Durante os últimos meses de ensaio, o grupo encontrava-se consideravelmente esgotado criativamente e, por isso, achava enorme dificuldade em concluir a estrutura da cena. Isabel destacou, então, que esse era um momento em que eles precisariam muito da ajuda dos colaboradores externos para "amarrar as pontas" do material que havia sido levantado, foi quando Bilac entregou o texto da parte final.

Em seus trabalhos desenvolvidos a partir de processos colaborativos, a Cia. Marginal não havia nunca lidado com um texto que não fosse criado internamente. A convite da diretora Isabel, Bilac ocupou, assim, um espaço inédito no modo de criação do grupo até então. Inicialmente, foi definido que ele

estaria presente nos ensaios uma vez por semana, quando observaria o material que estava sendo levantado e desenvolveria a dramaturgia a partir disso. Contudo, diferente do que a companhia esperava, Jô esteve inicialmente bem menos presente do que havia sido planejado, o que demandou da companhia uma afinação na relação que se estabelecia com o dramaturgo. Solicitando uma presença mais ativa no processo, Isabel relatou para ele algumas das especificidades que aquele trabalho configurava, como, por exemplo, o fato de que sua ausência poderia ser entendida pelos atores como um descaso com eles, visto que coisas muito comuns no dia a dia de uma companhia da zona sul podem ser percebidas em um grupo de favela de forma bem diferente.



Ruth e Jaqueline ocupam as arquibacadas em meio ao público. Foto: Paulo Barros.

Após esse período de ajustes, e também em função da demanda criativa do trabalho, que crescia conforme a estreia se aproximava, Bilac passou a participar mais efetivamente dos ensaios e logo se integrou ao coletivo. Ao longo de todo o processo, Isabel lembrou também a importância de que as propostas dos atores não fossem “atropeladas” pela dramaturgia, visto que eles traziam pontos de vista muito específicos e relevantes acerca de questões como imigração, racismo e vida na favela. Desse modo, em grande parte das cenas,

Jô realizou apenas uma reorganização estrutural do material que já havia sido desenvolvido pelos atores. Por outro lado, sua presença se mostrou extremamente importante nos pontos em que o grupo não conseguia finalizar as propostas que eram levantadas. Graças ao olhar específico e experiente de Bilac na condução da dramaturgia, foi possível também garantir a coesão e a coerência do texto dentro da estrutura que era desenvolvida, bem como sua sintonia com o que o grupo desejava significar.

A segunda parte da penúltima cena do trabalho talvez se configure, assim, como aquela dramaturgicamente mais complexa do espetáculo. Jô Bilac estabelece aí uma estrutura que, formalmente, se constrói como uma espécie de reescritura contemporânea do texto clássico. Mesclando traços de uma linguagem formal e rebuscada com as expressões orais e periféricas que caracterizam o trabalho da companhia, vemos surgir uma disputa entre as atrizes e um coro de homens, que emerge como uma certa caricatura de deuses gregos para repreender o comportamento das mulheres pretas insurgentes:

CORO DE HOMENS:
OH, MULHER PRETA ABUSADA! COMO OUSA DESAFIAR O
OLIMPO?
TIRO A COROA DA SUA CABEÇA, ARRANCO O SEU
CINTURÃO
ESSE É O MEU ESTADO, MINHA ORDEM, MINHA
COLONIZAÇÃO
SAI DAQUI AGORA, OBEDECE OU TE QUEBRO A CARA!

JAQUELINE: *(faz cara de santa)*
"Ai de mim! Fui feita pro amor e não pra guerra! Tenha piedade
desta pobre mulher indefesa que vos fala..." *(ri alto, debochando)*

CORO DE HOMENS:
CALA-TE ANTES QUE CRESÇA MINHA CÓLERA!

JAQUELINE: *(posição de ataque)*
Cala boca já morreu! Quem manda na minha boceta sou eu!

GEANDRA:
Sou Filha dos Caetés, dos Malês, de Iansã, Dandara!

MARIA:
Insubmissa!

VANU:
Expressão violenta dos afetos viscerais!

JAQUELINE:
Devoro sua carne, bota abaixo sua vara!

RUTE: Vem tirar meu cinturão, minha coroa, estraçalho sua cara!

CORO DE HOMENS:
JULGAS SER CAPAZ DE VIOLENTAR OS DETENTORES DO
PODER?
AQUELE QUE ENTRE OS HOMENS FOI ESCOLHIDO PRA
GOVERNAR DEVE SER OBEDECIDO!
SUA TERRA AGORA A MIM PERTENCE
CABE A TI A SUBMISSÃO
ESSA É A SALVAÇÃO DA MAIORIA BEM MANDADA!

GEANDRA:
Medo e ódio? Esse é seu método de conquista? Não rola nem
uma cervejinha, um bombom, um cineminha? Bicha: melhore!

VANU: Eu não votei nele, alguém aqui votou?

JAQUELINE: *Hashtag* “Não me representa”!

Vemos, assim, que o coro de homens atinge uma grande potência metafórica, pois representa não apenas as forças políticas de extrema direita que governam o Brasil atual, mas também o racismo, a colonização e a opressão do patriarcado sobre a vida das mulheres. Empoderadas, essas mulheres agora se rebelam, debocham desse patriarcado opressor e o chamam para um duelo. Wallace, Phellipe, Nizaj e Rodrigo, que formam o coro de homens, descem então do alto do muro de onde surgiram e ocupam uma das extremidades do palco do anfiteatro. A frente do grupo, Phellipe segura um grande cano de PVC entre as pernas. Do lado oposto, segurando um bambolê que representa um orifício, as mulheres seduzem o coro de homens, incitando-o a penetrá-las. A cada vez que Phellipe investe com o objeto fálico no bambolê, as atrizes desviam como um toureiro em uma tourada. Ao som marcial de matracas distribuídas para a plateia, o duelo continua:

CORO DE HOMENS:
INSOLENTE! NÃO MANDAS EM PORRA NENHUMA! OH,
MULHER PRETA ABUSADA, OBEDEÇA A BOA ORDEM!

GEANDRA:
Boa pra quem? Pra quem quer o direito de viver ou pra quem quer
o direito de matar?

CORO DE HOMENS:

SABES BEM DO QUE ESTOU A FALAR! NÃO CONFUNDA AS COISAS!

GEANDRA:

Eu hein! Confuso aqui é tu! Confunde nazismo com comunismo, golpe militar com revolução, guarda-chuva com metralhadora, só não confunde uma família preta com uma família branca!

CORO DE HOMENS:

TENS A OPÇÃO DE ENTREGAR SUA TERRA E PARTIR OU FICAR E PAGAR POR ELA COM SEU SANGUE!

GEANDRA:

Deixa eu pensar... Tem a opção também de vocês saírem de fininho, antes que eu espete uma estaca no seu rabo!

CORO DE HOMENS: *(berram agressivos)*

QUEM TU PENSAS QUE É?

QUEM TU PENSAS QUE É?

QUEM TU PENSAS QUE É?

JAQUE: *(espetacular, grandiosa diante deles)*

RAINHA DE SABÁ. TEREZA DE BENGUELA. ANGELA DAVIS. TIA CIATA. ROSA PARKS. ARGELIA LAYA. MARTINA CARRILO. CAROLINA MARIA DE JESUS. ANTONIETA DE BARROS. LÉLIA GONZALES. DANDARA DOS PALMARES. SUELI CARNEIRO. MAE JEMISON. NINA SIMONE. JOVELINA PÉROLA NEGRA. RUTH DE SOUZA. VIOLA DAVIS. TONI MORRISON. MIRIAM MAKEBA. WANGARI MAATHAI. AQUALTUNE. MARIA FIRMINA DOS REIS. MÃE MENININHA DO GANTOIS. MARIELLE FRANCO. LAUDELINA DE CAMPOS MELO. ALICE WALKER. SHONDA RHIMES. LUCIANA LEALDINA. LECI BRANDÃO. ANASTÁCIA.

Jaqueline arranca, então, o cano das mãos de Philippe, castrando o coro de homens, que cai derrotado. Elas amarram nele uma grande bandeira onde se lê PRESENTE, uma menção ao grito “Marielle, presente!”, em homenagem à vereadora mareense assassinada. Posicionando o cano no alto de uma das árvores, elas hasteiam a bandeira sobre o campo de futebol de terra do parque. Jaqueline, restaurando sua ancestralidade e convocando todas as mulheres negras, vivas e mortas, que ela diz ser, é nomeada, por fim, Rainha da Mata:

RUTH:

Rainha Jaqueline, essa mata é seu reinado, a favela, o seu legado.

JAQUE:

Gente, tô me sentindo o rei leão!

RUTH:
Rainha leoa! O que deseja majestade?

JAQUE:
Tanta coisa... daria mais duas horas de peça, 15 gerações de histórias... Mas aqui agora eu quero ver o sol indo embora e a noite preta nascer, com a lua prateada a nos benzer!



Jaqueline Andrade e Phellipe Azevedo duelam durante a cena. Foto: Paulo Barros.

Carregada com um alto teor político, a dramaturgia mistura, portanto, elementos da história de Maria, de Jaque, com um projeto de emancipação feminina, resgatando, ainda, acontecimentos recentes em que o racismo e a violência ceifaram a vida da população negra, como o episódio em que um jovem garçom negro foi morto no Rio de Janeiro após a polícia confundir seu guarda-chuva com um fuzil. O êxito de Jaqueline no duelo com o coro dos homens representa, desse modo, mais do que um movimento individual por reparação, simbolizando também uma vitória que, no contexto atual da política brasileira, seria também ideológica. A partir da recriação da árvore genealógica da atriz e de sua “coroação” como Rainha da Mata, são criadas ficções que, por sua vez, nos permitem imaginar um futuro melhor e que revelam a condição do

apagamento, jogando luz sobre os processos históricos, políticos e sociais, que atravessam a vida de uma jovem atriz “favelada, gorda e sapatão”.

Dessa maneira, a companhia consegue, através da cena, “mudar os referenciais do que é visto e enunciável, mostrar o que não era visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p.64), o que, para Rancière, é justamente o trabalho da ficção. Segundo o filósofo francês,

Podem ser chamadas de críticas as ficções que assim questionam as linhas de separação entre regimes de expressão, tanto quanto as performances que “invertem o ciclo de degradação produzido pela vitimização”, manifestando as capacidades de falar e representar que pertencem àqueles e àquelas que dada sociedade relega às suas margens “passivas””. (Ibid., p. 76)

Assim, se durante um ensaio em agosto de 2019 Jaqueline contou com a voz embargada que não havia conseguido desenhar sua árvore genealógica, em uma apresentação, em dezembro do mesmo ano, a atriz, espetacular e grandiosa, como descreve a dramaturgia, nomeia mais de três dezenas de mulheres negras que ela incorpora à sua família. Dessa forma, são as capacidades de falar e representar da atriz que são afirmadas através dessa ficção. Considerando a potência representativa que sua presença traz à cena, falamos também de toda uma coletividade que tem ali suas capacidades restauradas.

Mais uma vez, vemos uma trama que envolve diversos tecidos no amálgama da cena. Temos, por exemplo, uma tessitura dramática no duelo entre o coro dos homens e as mulheres negras insurgentes, uma performativa na homenagem à Marielle Franco e no ritual de saudação às figuras históricas negras e, ainda, a representação política que as atrizes são capazes de sustentar a partir das diferentes identidades que as atravessam. O espetáculo, nessa perspectiva, não se constrói através da vitimização ou da explicação sociológica das opressões que atravessam seus atores, mas justamente por meio da potência desses corpos no teatro, de suas capacidades estéticas e

políticas de inventarem, reinventarem e transformarem seus destinos através da cena.

CENA 10: ARPOADOR

Quando a última cena de *Hoje não saio daqui* começa já é por volta das seis horas da tarde. Sob o lusco-fusco do céu alaranjado, somos guiados por Ruth e Jaque até o outro lado da Mata ao som da guitarra de Zola Star. Chegamos, então, a uma encosta do Parque Ecológico que fica de frente para a única favela do Complexo da Maré que fica em uma área elevada: o Morro do Timbau. Foi ali que nos anos 1940, Dona Orosina Vieira construiu a primeira habitação da região.



Composição realizada durante a primeira semana de ensaios (agosto de 2019), na qual os atores observam o Morro do Timbau. Foto: Conrado Dess.

De acordo com seu depoimento, a moradora inaugural da Maré veio de Minas Gerais para o Rio de Janeiro com seu marido e, durante um passeio dominical pela Praia de Inhaúma, encantou-se pelo lugar e decidiu viver ali, perto do mar. Com os pedaços de madeira que recolhia na subida da maré, Dona

Orosina demarcou um pedaço de terra no morro e construiu um barraco para viver com seu marido, dando origem a ocupação do local (VARELLA; BERTAZZO; JACQUES, 2002).

Já na primeira semana de ensaios, durante um dos exercícios em que os atores deveriam criar imagens no espaço, foi elaborada uma bela composição, na qual todos se posicionavam na encosta para observar o Timbau, conforme a imagem acima. Víamos, assim, os atores espalhados pelo gramado, dividindo espaço com as árvores frondosas; mais a frente, via-se os carros que atravessavam em alta velocidade a Linha Amarela e a Linha Vermelha e, ao fundo, o morro ocupado por Dona Orosina, agora tomado por centenas de pequenas casas, entre elas, as casas de Geandra e Priscilla. Foi baseada nessa imagem e em um depoimento dado pela histórica moradora⁵⁵ que a última cena do trabalho foi criada.

Ao chegarmos ali, vemos Priscilla em cima de um dos trepa-trepas do parque. Imponente e serena, a atriz fala aquele que é o último texto do espetáculo: “Aqui, tudo era só mato. Não tinha luz, não tinha gente... Eu gosto daqui... Porque aqui eu tenho sorte. Tantas foram as tentativas de me tirar, remover, matar. Mas nem adianta insistir, me invadir, iludir, porque hoje: HOJE NÃO SAIO DAQUI!”.

Somos embalados, então, pela voz doce de Ruth, que começa a cantar um dos materiais mais simbólicos do processo. Religiosa, a atriz cantava despretensiosamente durante um dos ensaios uma música em lingala que havia composto para apresentar na igreja evangélica que frequenta. Ouvindo-a, os atores brasileiros começaram a imitá-la e a composição chamada por eles de “akuna djina” se tornou uma espécie de hino do trabalho. Quando desciam da parte alta do parque para as pausas do almoço ou ao final do dia de ensaio, o elenco costumava caminhar cantando alegremente o “akuna djina”, o que fez com que a canção fosse escolhida como textura sonora do momento final.

Quando Ruth inicia a canção, o restante do elenco a acompanha com instrumentos musicais. Eles portam tambores, pandeiros, chocalhos e xequerês

⁵⁵ Dona Orosina nasceu no final do século XIX e faleceu no ano de 1994. O depoimento em vídeo utilizado pelo grupo pode ser visto em: <<https://youtu.be/XnlSX9wBv44>>.

e, enquanto caminham com o público para mais perto da encosta, cantam alegremente:

Akuna djina mbingu na ndonia
Ina ioletaaa okovu kukowatuuu
Djina ya yawe ni okovuuu
Lili lobora kuakwenda kwa baba⁵⁶

Em uma referência ao costume de turistas e moradores cariocas de aplaudir o pôr do sol na Pedra do Arpoador, na zona sul da cidade, cantamos e aplaudimos o pôr do sol na Maré. Ao som dos aplausos, dos instrumentos, da voz dos atores e dos insetos do parque, que começam a se manifestar, assistimos ao sol, vibrante e incandescente, terminar sua trajetória por detrás do Morro do Timbau, anunciando, também, o fim de nossa jornada teatral.



O elenco agradece os aplausos ao final de uma das apresentações. Foto: Paulo Barros.

⁵⁶ *Akuna djina mbingu na ndonia* (não há outro nome no céu nem na terra) / *ina ioletaaa okovu kukowatuuu* (de onde virá a salvação) / *djina ya yawe ni okovuuu* (apenas o nome de jesus) / *lili lobora kuakwenda kwa baba* (o filho do pai).

DEPOIS QUE O SOL SE PÕE

Ao longo das mais de duas horas pelas quais caminhamos pela Mata, vivemos, portanto, uma experiência na qual transitamos entre a representação política e a representação estética, entre o pragmático e o subjetivo, entre a participação e a contemplação, sem, no entanto, nos demorarmos em lugar algum. Dessa forma, atravessamos juntos um acontecimento de extremo valor simbólico, justamente pelo alto poder representativo que *Hoje não saio daqui* impõe.

Durante o espetáculo, vemos atores que contam suas vidas para falar sobre um coletivo, assim como vemos um coletivo capaz de falar sobre a vida de cada um. Vemos Wallace representando um guia de turismo ao mesmo tempo em que representa as “bichas, pretas, faveladas” da Maré. Vemos Ruth representar a Rainha Nzinga Mbandi, assim como Jaqueline representar as mulheres negras que não conseguem desenhar suas árvores genealógicas. Da mesma forma, vemos implodida uma representação da favela que a retrata como lugar de pobreza, medo e violência, dando espaço a uma outra representação desse território, agora como lugar de vida, beleza e inventividade.

Ao nos colocarmos, desse modo, “sob o ataque” de inúmeras representações que se mostram capazes de nos movimentar, transformar e desestabilizar, estamos também diante de sistemas de significações que são eficientes no trabalho de dar novos sentidos à nossa existência, criando novas possibilidades do que poderíamos ser enquanto sujeitos e enquanto sociedade. Quando olhamos para tais sistemas mais atentamente, como se deseja fazer aqui, percebemos estar diante de algo que pode ser esmiuçado até o infinito. Diante dessa imensidão de possibilidades, esse capítulo visou observar alguns dos pontos que pareceram se sobressair em cada um dos trechos do trabalho. Mais do que uma discussão sobre uma normatização da representatividade nas artes, objetivou-se, portanto, elaborar uma reflexão sobre algumas das reverberações que a presença desses corpos — não hegemônicos, dissidentes, pertencentes a grupos sociais minoritários — foi capaz de provocar na cena, na favela e na sociedade.

É assim que, quando ouvimos as palavras de Dona Orosina ecoando através da boca de Priscilla e dos corpos de Elmer, Geandra, Isabel, Jaqueline, Maria, Nizaj, Phellipe, Rodrigo, Ruth, Vanu, Wallace e Zola, vemos também toda uma coletividade que tem sua memória, seu corpo, sua luta e sua história preservadas e restauradas através do teatro. Se Dona Orosina, mais de oito décadas após sua chegada na Maré, revive em cena para dizer “hoje eu não saio daqui”, é porque o teatro contemporâneo se mostra capaz de fazer com que pessoas como ela — mulher, imigrante, negra e favelada — participem e construam um novo modo de pensar e organizar a cena que desmonta e redefine as chamadas margens da sociedade, recusando o apagamento, a invisibilidade e a marginalização.

CONCLUSÃO

NOTAS SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTATIVIDADE

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

(Sojourner Truth)⁵⁷

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

1. Que representa ou serve para representar; 2. Que envolve e tem relação com representação; 3. Diz-se de organismo (sindicato, associação, etc.) com direito reconhecido de representar um grupo, uma comunidade etc.; 4. Diz-se de sistema político em que a soberania é exercida por delegados do povo, que este elege diretamente e que o representam. (MICHAELIS, 2005)⁵⁸

Tais definições, no entanto, têm pouca eficácia no contexto das artes cênicas. Quando se diz, por exemplo, que um elenco deve ser representativo ou que um espetáculo é importante para a representatividade, do que estamos falando exatamente? Sánchez (2017) destaca o conceito de representatividade como um cruzamento das noções de “representação mental”⁵⁹ e “representação mimética”, no qual alguém se torna imagem ou símbolo de algo. Para o autor, é:

O reunir os traços ou características que se consideram comuns de um conjunto de coisas ou pessoas, ou que definem um grupo ou uma série de coisas ou pessoas. Se trata do alto grau de

⁵⁷ Parte do discurso *E eu não sou uma mulher?*, proferido pela abolicionista estadunidense Sojourner Truth durante a Convenção dos Direitos da Mulher, em Ohio, no ano de 1851.

⁵⁸ Michaelis. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova geração, 2005. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>> Acesso: 25 jan. 2021.

⁵⁹ O autor destaca a expressão *representação mental* como o ato de “tornar algo presente com palavras ou figuras que a imaginação retém. Trata-se de imaginar aquilo que não podemos sentir, conhecer ou experimentar diretamente. Esse sentido de representação corresponderia a uma das possibilidades do termo alemão ‘Vorstellung’” (SÁNCHEZ, 2012, p. 57).

coincidência entre como nos representamos mentalmente ou imaginariamente algo e a realização dessa imaginação em um objeto, situação ou pessoa. (p. 62)

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

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

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

nos representamos mentalmente coincide, de modo geral, com quem esse indivíduo é.

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

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

Partindo de tais perspectivas e considerando o uso cotidiano do termo, podemos entender o conceito de representatividade, no contexto brasileiro, como a qualidade que, ao mesmo tempo, gera e é gerada por um organismo representativo quando esse adquire a capacidade de representar esteticamente, politicamente e socialmente determinada coletividade, sendo essa coletividade, na maioria das vezes, um grupo social minoritário. De outro modo, chamamos de representatividade a operação que torna um representante, por exemplo, um ator negro, capaz de representar a população negra, ou parte dela, em um

espetáculo. Nesse caso, observa-se que essa operação tem fundo sincronicamente estético e político. Primeiramente, identifica-se nesse ator as características comuns dessa coletividade e, depois, outorga-se a ele o poder político de falar por esse grupo, ou seja, de ali os representar.

Costumamos chamar também de representatividade o efeito estético e político que essa ação gera e que tem como consequência a visibilidade de determinadas coletividades, contribuindo para uma adequação estatística entre os grupos sociais que formam a sociedade brasileira e sua distribuição nos espaços de poder. É esse o sentido que o termo adquire em citações como: “esse espetáculo tem representatividade” ou “representatividade importa”. A ideia de representatividade é, desse modo, intrinsecamente arrevesada, uma vez que emerge da combinação de diferentes e, muitas vezes, conflitantes conceitos.

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

Outro ponto a ser levado em conta é a dificuldade de se identificar com clareza quais seriam os critérios que definem as características comuns de um grupo e que seriam levadas em consideração na constituição do organismo representativo. Na prática, percebemos que essa operação costuma levar em conta justamente as características pelas quais esses indivíduos são discriminados e subalternizados, justamente por elas serem a origem dos pontos de conflito social e político que mobilizam essas organizações. Ainda assim, tais critérios se mostram bastante abstratos e subjetivos, estando muitas vezes

sujeitos a volatilidade das movimentações políticas e sociais e implicando em diferentes modos de atuação dentro do sistema político, como apontam Bobbio, Matteucci e Pasquino:

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

Mesmo que ainda bastante imprecisa de modo geral, é notável que a questão da representatividade ainda é melhor esclarecida dentro do sistema político do que no campo das artes. Isso acontece porque na representação política os limites desse fenômeno são mais facilmente vislumbrados. Aquele que atua como representante não é necessariamente representativo do grupo que está representando. Isto é, na teoria, um homem branco pode perfeitamente representar os interesses de um grupo de mulheres negras, pois ele não é representativo desse grupo, mas apenas está atuando nessa função. Atualmente, tem-se entendido, no entanto, que características e vivências comuns podem se tornar importantes ferramentas de luta também na representação política, o que tem confundido a figura do organismo representativo com a do representante delegado. É o que acontece, por exemplo, quando vemos a eleição para cargos executivos de mulheres negras, de pessoas transvestigêneres, de indígenas, entre muitos outros grupos. Nesses casos, sobrepõem-se a representação política e a representatividade, visto que

também entra em jogo o efeito estético que a presença desses corpos causa nos regimes de visibilidade⁶⁰.

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

REPRESENTATIVIDADE EM CENA

A discussão que envolve a questão da representatividade nas artes cênicas do Brasil de hoje parece se ligar, em parte, à crescente prevalência de uma compreensão do teatro como prática social, isso é, como um fenômeno particular em sua essência, mas indissociável da realidade social que o cerca. Tal compreensão, que já se fez preponderante em outros momentos da história, coloca a cena não apenas como algo que é atravessado pela sociedade, mas que também a atravessa, tornando as representações que ali se constroem objeto de julgamento, crítica, reiteração ou contestação pública, dependendo dos anseios ou demandas de um povo em um determinado momento. Além disso, vemo-nos, também, diante de um modo de organização cênico que tem se

⁶⁰ A expressão *regimes de visibilidade* é utilizada aqui em alinhamento com Foucault (1987), que a utiliza não apenas para designar o que é visto, mas, sobretudo, o modo como algo se torna visível a partir de jogos de poder. Dessa forma, quando analisamos elementos de um regime de visibilidade, analisamos os modos como as práticas sociais, as instituições, os códigos morais, as relações de poder, atuam de maneira a determinar a visibilidade de um grupo, estabelecendo, portanto, os pontos de contato entre a vida social e a política.

caracterizado pela desestabilização de um modelo de representação dramático e pela inserção da ação, da situação e das temáticas sociais.

Tais modos de organização foram identificados e conceitualizados por diversos teóricos da área ao longo das últimas décadas, como Maryvonne Saison (1998), Hans - Thies Lehmann (2008)⁶¹ e Josette Féral (2015); e compreendidos dentro de noções como teatro pós-moderno, teatro pós-dramático, teatros do real, ou, mais recentemente, teatro performativo. O impasse que daí decorre se centra justamente na capacidade de tais noções de, através de seus temas e dispositivos, embaralhar e desestabilizar instâncias do ato da representação, bem como o papel do artista cênico, o que, por sua vez, acaba alimentando uma discussão que sobrepõe conceitos que, em primeira instância, não possuem modos similares de atuação.

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

Para o autor, tal ambivalência se faz particularmente evidente em uma modalidade específica de representação mimética na qual “o que se representa não é um objeto, imagem ou ideia, mas uma pessoa, um conjunto de pessoas ou um evento protagonizado por pessoas” (Ibid., p.59). No teatro, é justamente o corpo do ator que se coloca como veículo dessa representação, o que estabelece um processo em que a representação de uma pessoa é construída a partir do corpo de outra. É o que Sánchez define como “representação

⁶¹ A primeira edição de *Teatro pós-dramático (Postdramatisches Theater)*, de Hans-Thies Lehmann, data de 1999.

dramática”. A ambivalência destacada “se acentua quando o corpo subjetivo do ator resiste a qualquer tentativa de transparência da representação: o ator não pode ser apagado para ser personagem, sua presença não pode ser eliminada em benefício da representação” (Ibid., p.60). Segundo o teórico, é daí que se originam grande parte dos dilemas e polêmicas que envolveram a representação no campo das artes cênicas durante o século XX, muitas delas ligadas diretamente à ética da representação.

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

Quando falamos do espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*, no qual uma atriz branca representa uma poeta negra, adentramos em um campo no qual a mediação se dá a partir da materialidade do corpo. Assim, quando observamos a atriz Georgette Fadel representando Stela do Patrocínio, vemos presente a materialidade de seu corpo, de sua pele branca, bem como de seu corpo subjetivo. A presença do corpo subjetivo, isso é, de seu ser, de suas ideias, de sua ideologia, de sua história, de tudo aquilo que a torna humana, entra também no jogo da representação, criando “obstáculos” e “ruídos” que, por exemplo, não existem quando falamos de uma representação construída a partir

de tintas e papéis. O corpo físico e subjetivo de Fadel interfere, dessa maneira, no processo de determinação do “objeto” Stela pelo espectador, ou seja, a representação dramática da poeta nunca se estabelece plenamente, pois o público não consegue suprimir o corpo da atriz que está ali na sua frente.

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

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

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

Será que esta voz dada por Georgette Fadel, à Stela do Patrocínio, deve ser calada simplesmente porque ela não tem a cor certa na pele? Então não mais no teatro um homem poderia representar uma mulher, quando ele fala de injustiça? E quem dará voz a estas figuras que não são representadas? [...] ⁶²

⁶² Comentário retirado de uma postagem que comentava o acontecimento na rede social Facebook. Jul. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/joaomaria.silvajunior/posts/2005663852780927>>. Acesso: 21 fev. 2021.

Esse questionamento ignora o fato de que estamos falando de representações que, no atual contexto sociopolítico, adquirem a capacidade de transcender o universo da personagem e, até mesmo, o teatro, uma vez que elas produzem novos e importantes significantes para a sociedade. Falamos de uma representação que se torna política ao minimizar a perspectiva racial que atravessa a existência de Stela, ao apagar a cor da pele de uma figura histórica que representa toda uma coletividade. Trata-se, portanto, de uma representação que usurpa justamente a principal característica representativa da população negra, aquilo que a mobiliza enquanto coletividade. Tal tipo de acontecimento não é, no entanto, algo que costuma ocorrer apenas com a população negra, mas também com as características mobilizadoras de outras minorias. Nesse contexto, uma pergunta levantada no comentário se mostra essencial: quem dará voz a estas figuras que não são representadas? Talvez, elas mesmas.

Considerando as configurações políticas atuais, vemos que as minorias sociais, que agora adquirem poder de enunciação, têm defendido a importância de que os corpos subalternizados contem suas próprias histórias, de que eles representem aqueles personagens que trazem as características representativas de suas coletividades. Isso tem acontecido, primeiramente, pois começa-se a compreender que as representações construídas a partir da presença desses corpos têm maior poder de emancipação, uma vez que elas fomentam processos de humanização e desestabilizam os regimes de invisibilidade e os imaginários subalternizantes. Em um segundo momento, falamos, também, de uma ação de caráter estritamente social e reparador, na qual minorias sociais poderiam encontrar oportunidades de trabalho, visto que tais grupos têm o acesso historicamente dificultado a tais espaços. Estaríamos, portanto, diante de um momento histórico no qual ecoam as percepções de Rancière (2012) de que a política e a emancipação só começam verdadeiramente quando aqueles destinados a permanecer na invisibilidade começam a se afirmar como coparticipantes de um mundo comum.

Quando falamos de um artista branco representando um personagem branco ou de um homem cisgênero representando uma mulher cisgênero, não nos referimos a grupos que são, no contexto atual das artes cênicas, marcados pela invisibilização ou pela impossibilidade de participação. Tal constatação nos

permite concluir que discutir representatividade nas artes é algo que só faz sentido quando falamos da presença ou da ausência especificamente de corpos que pertencem a minorias sociais.

Considerando que, nas últimas décadas, o teatro contemporâneo tem se aproximado cada vez mais das temáticas sociais, buscando, ainda, denunciar injustiças e propor formas de enfrentamento estético e político, falamos de um cenário em que essa discussão entra, cada vez mais, em perspectiva. Se, em *Entrevista com Stela do Patrocínio*, a discussão emerge a partir da ausência, em *Hoje não saio daqui*, vemos a potência transformadora da representatividade que se manifesta na presença de corpos negros, favelados, LGBTs e imigrantes, na cena.

O que vemos na obra da Cia. Marginal são atores que atravessam figuras dramáticas, mas que, majoritariamente, apresentam-se sendo quem são. Eles produzem e reproduzem representações, convocando as forças em que acreditam, contando suas histórias, dividindo seus sonhos, medos e aspirações, compartilhando assuntos que lhes são caros, e colocando-se diante do espectador enquanto corpos brancos e negros, brasileiros e angolanos. A presença desses corpos atinge, portanto, um grande poder simbólico e de emancipação justamente por reordenar os regimes de visibilidade, por colocar em perspectiva novas formas de representação.

Diéguez Caballero (2016) aponta que, muitas vezes, artistas que se veem estimulados a problematizar os vínculos entre tecidos da arte e da realidade ou entre representantes e representados acabam apostando no retorno à presença apenas como “uma estratégia formal e como uma maneira de desmontar as clássicas relações ator-personagem” (p. 186). No entanto, a autora destaca, também, que a complexa crise das representações não pode ser reduzida à recuperação do corporal e do performativo, visto que, nessa discussão,

O que se problematiza, expande ou transgride não é somente a representação como dispositivo cênico, mas sim o *corpus* político de toda as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como *traço* ético — mais do que como traço estético —; não somente uma presença física, mas sim o ser

colocado aí, um sujeito e um *ethos* que se expõe aos outros além da pura fisicalidade. (2016, p. 187)

Assim, passa a se tornar fundamental uma compreensão das representações como instrumentos a partir dos quais se constroem ou se destroem as relações de poder na sociedade. Se, de um lado, elas podem ser utilizadas para a manutenção dos sistemas dominantes, de outro, elas podem ser também “um procedimento que possibilita as simbolizações dos *outros* invisibilizados por presenças totalizadoras” (Ibid., p. 182). Nesse contexto, é a decisão ética do artista que determinará como as representações que ele propõe serão percebidas dentro do contexto sociopolítico que se impõe.

ÉTICA E MORAL NA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

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

Nesse entendimento, encontramos-nos diante de uma decisão ética quando temos que decidir como agir em uma situação em que nossas escolhas afetam outras pessoas. Nesses momentos, não somos amparados por um código exterior que sinaliza o que é certo ou errado ou que define o modo como deveríamos agir perante a sociedade. A moral, por outro lado, é necessária para estabelecer os parâmetros da nossa convivência social sem que as liberdades individuais sejam anuladas. Sem limites morais estabelecidos e compartilhados, estaríamos diante de comportamentos que impossibilitariam a relação e a comunicação efetiva.

No entendimento do teórico espanhol, “os códigos morais são necessários naqueles âmbitos em que os atores-representantes trabalham em relação com pessoas (ou interesses de pessoas), em que não atuam em representação, mas são eles mesmos” (SÁNCHEZ, 2017, p.28). A ética, por outro lado, “opera nas decisões de ação e atuação não determinadas por limites morais ou legais ou onde os limites morais e legais entram em conflito com situações específicas que requerem ações urgentes” (Ibid.).

Levando essas reflexões para o teatro, percebemos que os códigos morais podem organizar ou direcionar o que é produzido na cena apenas naqueles momentos em que o *ator/performer/representante* se situa fora do âmbito da representação dramática, isso é, quando ele, por exemplo, não interpreta um personagem. No campo da representação dramática aceitamos que personagens tenham comportamentos imorais, no entanto, o mesmo não é tolerado de um ator que se coloca em cena como ele mesmo, que, ao invés de representar, apresenta-se. A ética, por sua vez, constrói-se justamente nesse entremeio, nessas fissuras nas quais o artista não é “protegido” pela representação, nem guiado por um código moral, ou seja, quando ele não pode contar com ninguém além de si mesmo para definir como vai agir em relação ao outro.

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

A isenção de uma dimensão ética e moral nas ações do campo da arte é a base do discurso que vem sendo bastante utilizado quando um artista é criticado pela forma como agiu eticamente na condução de um trabalho. Esse

discurso pertinentemente sublima o fato de que a forma como você decide representar o outro no âmbito da prática é uma decisão ética. A escolha de um tema para a produção de um espetáculo também é uma decisão ética, assim como a maneira como você vai reagir quando alguém interrompe o seu espetáculo, a decisão entre alterar ou não uma cena, ou a escolha entre encerrar ou não a temporada de um determinado trabalho. Não existe representação ou código moral que possa nortear essas decisões, mas apenas a ética que se manifesta na ação de uma pessoa ou de um grupo diante de uma situação que afeta outras pessoas.

Quando falamos de ética, é necessário pontuar que, por se manifestar no campo da ação, falamos também do corpo (Ibid.). No teatro, é justamente a dimensão do corpo em cena, do indivíduo em relação com o outro, da capacidade de afetar e ser afetado através da presença, que imbricam a esfera da ética, pois “a presença se constrói na esfera social, no espaço das representações e da linguagem, no triplo ato (eu para mim, eu para outro e outro para mim) onde se constrói a ética (DIÉGUEZ CABALLERO, 2016, p. 187). Como aponta Cornago,

Corpo e ética aparecem como dois espaços intimamente ligados. O ser se encontra definido em termos éticos devido à sua capacidade de afetar e ser afetado, uma abordagem sensorial paralela à da filosofia do diálogo. [...] Ao contrário do transcendental da lei moral, a ética se refere a uma tipologia de modos de existência imanentes, de atitudes decorrentes da relação real com o outro, da capacidade de afetar e ser afetado por alguém que se encontra aí, fisicamente. [...] A capacidade de ser afetado nasce da dimensão ética de si mesmo, e, como Deleuze (1970, p.40) explica, isso se traduz na potência de atuar. (2008, p. 20)

Entrar em cena representando uma figura ou personagem socialmente marcado configura-se hoje como uma ação ética justamente pela capacidade do corpo do ator ou da atriz, de sua presença, de afetar um outro que se constrói de maneira coletiva. Muitas vezes, esse corpo que precisa estar ali para ser afetado pelo artista não está efetivamente na plateia, como estava Danielle Cristine durante a apresentação de *Entrevista com Stela do Patrocínio*, mas ele

se torna presente através de um processo representativo, no qual uma pessoa torna-se capaz de representar uma coletividade.

Nessa compreensão, quando Georgette Fadel entra em cena como Stela, a ética se constrói no corpo da atriz em relação com o espectador, na troca que acontece durante a prática, nos afetos que são construídos e compartilhados durante esse encontro. Nessa experiência, Danielle — ou qualquer outra espectadora negra — pode ser afetada de uma maneira infeliz, e ela passa, então, a cobrar do artista uma responsabilidade ética. Marcado socialmente e afetado por uma representação que sublima ou se utiliza de uma característica comum de sua coletividade, o corpo de Danielle passa a atuar representativamente, convertendo-se em um *corpus* político que torna presente todo um coletivo.

A prática e, portanto, a ética, passam a se construir então entre o corpo de Georgette e o *corpus* político representado por Danielle, entre a representação construída pela atriz e os corpos de uma coletividade que se vê ou não ali representada. Percebemos, assim, que quando se fala de corpos socialmente marcados, minorias sociais ou grupos historicamente subalternizados, falamos de uma condição ética, estética, política e social muito específica, na qual o “atuar representativamente” acaba sempre atrelado. Nesse cenário, não parece ser possível, neste momento, que uma atriz branca interprete uma personagem negra sem que essa personagem atrele representativamente toda uma coletividade. Do mesmo modo, não parece ser possível que um ator negro entre em cena, considerando que a cena é um espaço de poder e visibilidade, sem atrelar o poder representativo de seu corpo e de sua voz. Dessa forma, a ética deixa de ser um processo que se dá apenas entre um corpo e outro, para se construir, também, entre um corpo e um *corpus*.

Intuo que essa é uma condição transitória, uma particularidade específica do momento histórico que estamos vivendo, no qual o subalterno tem finalmente começado a ascender a alguns espaços de enunciação e, por conseguinte, quebrar o lugar da subalternidade. Considerando que é através de um modo de organização coletivo, de uma mobilização pública, que esse processo tem se

construído, torna-se impossível que a dimensão coletiva, que impulsiona o processo representativo, seja obliterada.

Na ocasião em que o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio* foi criticado, esses foram alguns comentários sobre o ocorrido que foram postados na rede social *Facebook*⁶³:

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

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

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

⁶³ Os excertos, todos do mês de julho de 2017, consistem em publicações ou comentários de publicações que discutiam o acontecimento. Os nomes dos autores foram suprimidos aqui, porém as postagens originais podem ser consultadas através dos seguintes endereços:

<<https://www.facebook.com/alvaro.machado.98/posts/1622445614467535>>

<<https://www.facebook.com/ruy.filho.3/posts/1449710165052182>>. Acesso: 21 fev. 2021.

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

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

Esse embaraço, por sua vez, resvala no dilema trazido por Claire Bishop (2012) acerca da arte participativa, mas que não se restringe a ela, como foi apontado na introdução. Falamos aqui de um tipo de arte que se caracteriza como uma prática social, mas, também, como uma atividade simbólica. Desse modo, essa arte faz parte do mundo, mas é também exterior a ele, o que demanda que ela seja analisada e criticada não apenas considerando suas perspectivas visuais ou, tampouco, sociais. Nessa particularidade, é trabalho daqueles que olham para essa arte, sejam eles pesquisadores, críticos ou espectadores, procurar descobrir ou vislumbrar sua matéria própria,

considerando as ambições, a ética e o conteúdo que emergem da própria tessitura do trabalho artístico.

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

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

No entendimento do teórico, essa primeira perspectiva, que é muito reproduzida nesse tipo de debate, só se ligaria ao conceito de ética como discutimos aqui quando essa está condicionada pela religião ou a ideologia política, se aproximando mais, na verdade, do conceito de moral. De fato, a ética, ou mesmo a moral, condicionadas pela religião ou pela ideologia política são plenamente capazes de limar da obra de arte sua capacidade de produção de novos e próprios significantes. No entanto, é necessário compreendermos que, nas representações que não se encerram em si mesmas e que pretendem caminhar em direção ao outro, é indispensável que sejam consideradas as camadas éticas e morais implícitas.

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

protestos e seguir em frente com seu objetivo. Para o artista que deseja colocar sua arte como objeto de transformação social, capaz de mover a sensibilidade e mobilizar o pensamento, certamente a percepção daquele que é representado deve importar.

Se no sistema político, no qual os limites dessas funções são mais bem estabelecidos, grupos minoritários já escolhem seus representantes considerando a importância de que o organismo representativo seja um microcosmo que carrega as características do corpo político, é importante que os artistas que desejam representá-los levem em consideração essa abordagem. No sistema político, esses grupos ainda têm o poder do voto para eleger aqueles que irão representá-los. No caso das artes, a responsabilidade do artista-representante é ainda maior, pois é ele quem escolhe representar o outro, não tendo esse outro qualquer poder sobre essa decisão. A isso soma-se, ainda, a atenção que deve ser dada à dimensão ética que emerge da obra em si, visto que, no teatro contemporâneo, as obras tendem a colocar em cena “a atitude pessoal dos artistas, suas considerações a respeito do trabalho que estão realizando, sua condição de criadores e sua relação com o entorno social e político” (CORNAGO, 2008, p. 4).

É evidente que o medo de protestos, os ataques nas redes sociais ou os “cancelamentos” têm mudado a percepção dos artistas a esse respeito. Seja por medo ou por consciência, seriam poucos os artistas/atores/atrizes brancos que arriscariam representar uma figura histórica negra nos dias de hoje. Isso não sinaliza a vitória da censura, uma vez que grupos subalternizados não têm essa capacidade de atuação, justamente porque a censura pressupõe uma relação de poder. Indica, por outro lado, a construção de um novo código moral. Não um código moral mediado pela religião ou pela ideologia política, mas um legítimo, que determina os limites para a convivência na sociedade do século XXI, um que se constrói, como pontua Sánchez (2017), como resultado de debates e de acordos políticos efetivados.

OS EFEITOS SOCIOPOLÍTICOS DA REPRESENTATIVIDADE

No dia 20 de janeiro de 2017 Donald Trump foi empossado presidente dos Estados Unidos da América após uma eleição em que recebeu 62.984.828 votos. Sua campanha se direcionou principalmente aos interesses da extrema direita norte-americana e se baseou na promessa de ações como a retomada da economia, o combate à imigração ilegal e a revogação de acordos climáticos. Impulsionadas por sua figura midiática, suas declarações polêmicas transformaram aquela que, de acordo com analistas políticos, não era uma campanha a ser levada a sério, na empreitada que elegeu o novo presidente dos Estados Unidos.

Durante seu governo, Trump acenou continuamente para figuras abertamente racistas, neonazistas e antissemitas, como David Duke, antigo líder da Ku Klux Klan, a quem o presidente se recusou inúmeras vezes a condenar publicamente. Em 25 de maio de 2020, George Floyd, um homem afro-americano de 46 anos, foi assassinado por um policial branco, provocando uma onda de protestos por todos os Estados Unidos e acirrando as tensões raciais já existentes. Trump, rapidamente, reprimiu e condenou as manifestações convocadas por movimentos de defesa civil, como o *Black Lives Matter*, e relativizou a violência praticada por grupos supremacistas brancos nesses atos. Como resultado de suas ações, durante seu governo o número de grupos de ódio de nacionalistas brancos aumentou em 55% nos Estados Unidos⁶⁴.

No Brasil, Jair Bolsonaro foi eleito presidente no dia 28 de outubro de 2018, com 55,13% dos votos válidos depois de uma campanha bastante parecida. Sua ascensão à grande mídia e aos olhos da população brasileira se deu através da visibilidade trazida por suas inúmeras falas de cunho racista, machista, homofóbico e xenofóbico. Após a eleição, sua política de governo pareceu ter aprimorado ainda mais essa tecnologia, valendo-se da pós-verdade, da produção repetida de inimigos imaginários e de constantes ataques às minorias sociais ou a qualquer um que se oponha a suas ações, para justificar

⁶⁴ Dados da Southern Poverty Law Center (SPLC). Disponível em: <<https://www.splcenter.org/year-hate-and-extremism-2019>> Acesso: 28 jan. 2021.

seus atos. Um ponto “alto” de seu governo, foi o discurso proferido em janeiro de 2020 pelo seu então Secretário de Cultura, o diretor teatral Roberto Alvim, que decidiu parafrasear Joseph Goebbels, ministro da Propaganda da Alemanha nazista, ao som de Richard Wagner, compositor favorito de Adolf Hitler. Após protestos da imprensa, opinião pública e comunidade judaica, Alvim foi demitido de seu posto. Assim como aconteceu na Era Trump, dados indicam um forte crescimento no número de células neonazistas ativas no Brasil após a posse de Jair Bolsonaro. Dados mostram que o mês de junho de 2020 foi o período com o maior registro de denúncias de manifestações neonazistas desde o início da série histórica no Brasil, em 2006. Apenas naquele mês, a ONG SaferNet recebeu 3616 denúncias envolvendo o assunto, enquanto, em junho de 2019, foram recebidas apenas 31⁶⁵.

Ainda que o crescimento de grupos e manifestações neonazistas seja uma tendência global, não é tão arriscado associar a ressurgência desse movimento à visibilidade que as “figuras do ódio” têm obtido nos últimos anos. Embora uma análise profunda desse fenômeno demande ferramentas do campo da psicologia e da sociologia que não estão ao alcance deste estudo, podemos propor algumas reflexões simples a partir de tais exemplos.

Se um presidente, homem, hétero e branco, se recusa a condenar atos supremacistas realizados por grupos formados, majoritariamente, por outros homens, héteros e brancos, esses se sentem legitimados em suas ações. Esse grupo, desse modo, aumenta seu poder social e político. Se uma figura de poder, talvez aquela de maior poder dentro de uma democracia representativa, consegue ocupar esse posto a despeito de seus comentários discriminatórios, o efeito simbólico que isso gera naqueles que se sentem nele representados é de que eles também podem falar e agir de modo discriminatório.

Esse é, como já apontamos, um processo primeiramente estético: um organismo representante carrega as características de um determinado corpo político. Ocorre, então, um processo de identificação e, posteriormente, esse

⁶⁵ Dados levantados pela DW Brasil. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2020/06/29/dados-indicam-crescimento-do-neonazismo-no-brasil.htm>> Acesso: 28 jan. 2021.

organismo passa também a representar esse grupo nas esferas políticas e sociais. Suas ações, por fim, começam a orientar tanto o modo como seus representados se comportam quanto a maneira como o resto da sociedade os enxerga e lida com eles. Esse é o poder da representatividade.

No Brasil, o assassinado de João Alberto, um homem negro morto por seguranças da rede de supermercado Carrefour, em novembro de 2020, também provocou a indignação de entidades ligadas ao movimento negro e aos direitos humanos, bem como da sociedade civil em geral. Tal evento é apenas uma gota em um oceano de situações nas quais alguém, apenas pela cor de sua pele, perde seu direito à vida. Nesse cenário de vida e morte, torna-se necessário que aqueles que têm uma preocupação social e que se colocam em uma posição na qual se produzem representações, como acontece no teatro, pensem, também, em estratégias para esse enfrentamento.

O espetáculo *Hoje Não Saio Daqui* foi idealizado como uma proposta de estabelecer um diálogo com a comunidade angolana que vive no Complexo da Maré, ou seja, com um grupo social do qual nenhum dos membros da Cia. Marginal faz parte. Para tanto, o grupo decide convidar, para integrar o trabalho, cinco atores e um músico angolano que se somaram aos seis atores da companhia. Além disso, a Cia. Marginal deliberadamente optou, nesse processo, por construir uma equipe de artistas colaboradores formada majoritariamente por profissionais negros. Algumas perguntas que emergem dessas escolhas são: o que a companhia efetivamente consegue construir quando decide formar uma equipe a partir de um determinado recorte social? O que muda quando vemos corpos angolanos, e não brasileiros, discutindo a imigração e o refúgio na Maré? Quais são os efeitos dessa representatividade?

Talvez o primeiro efeito dessas escolhas esteja em um campo estritamente social. Ainda que faltem dados concretos que abordem essa temática no âmbito das artes cênicas, é evidente para qualquer artista e frequentador do meio artístico que a presença de negros em todos os níveis do processo de produção teatral ainda é bastante pequena. O fato se dá não apenas por uma suposta escassez de profissionais qualificados, uma vez que o próprio processo de formação artística no Brasil ainda é algo bastante elitizado e

inacessível, mas, sobretudo, porque profissionais negros — e aqui podemos considerar a condição do imigrante como um agravante — enfrentam imensas dificuldades em encontrar oportunidades profissionais, bem como tem o acesso estruturalmente dificultado aos espaços de poder e visibilidade, como pode ser, por exemplo, uma companhia teatral reconhecida⁶⁶.

Nessa perspectiva, podemos compreender essa ação da Cia. Marginal, primeiramente, como uma espécie de ação afirmativa em âmbito privado. É algo que possibilita ampliar o acesso de grupos historicamente subalternizados aos espaços de produção artística, algo que efetivamente cria oportunidades de trabalho para profissionais negros e imigrantes. Essas ações, no entanto, não têm caráter assistencialista, uma vez que não tem como fim a assistência social em si, mas o rompimento estrutural do *apartheid* informal existente no Brasil. O fim, portanto, está em uma dimensão coletiva, democrática, e visa, como descreve Carneiro (2019), promover “a purificação de nossa memória, conduzindo à conscientização da nação sobre seu passado e seu presente de violência e exclusão social” (p. 134).

Um segundo efeito desse posicionamento é a pluralidade de olhares que uma equipe diversa pode trazer a um processo de criação artística. Em uma peça em que inevitavelmente surgirão temas como racismo, xenofobia, homofobia, imigração e violência, há de se considerar as particularidades da experiência sensível daqueles que são efetivamente afetados por essas vivências, sejam eles artistas ou espectadores. Na experiência do espetáculo, um comum é construído e compartilhado entre aqueles que decidem estar ali. O modo como essa partilha é feita, no entanto, tem a capacidade de definir quem

⁶⁶ Dados recentes apontam um avanço no combate ao abismo social que existe entre negros e branco no Brasil, algo conquistado principalmente depois da criação do Estatuto da Igualdade Racial, em 2010, e da implementação de políticas de ações afirmativas. As desigualdades, no entanto, ainda permanecem. De acordo com dados de 2018 do IBGE, 55,6% dos jovens pretos ou pardos de 18 a 24 anos estão cursando ensino superior, um patamar ainda bem inferior aos 78,8% de estudantes brancos da mesma faixa etária que estão na universidade. A taxa de analfabetismo entre pretos ou pardos, por sua vez, é de 9,1%, enquanto entre os brancos é de 3,9%. Apesar de representarem 54,9% da força de trabalho no país, a população preta ou parda representa 64,2% dos desocupados e 66,1% dos subutilizados. No campo da representação política, apenas 24,4% dos deputados federais, 28,9% dos deputados estaduais e 42,1% dos vereadores eleitos são pretos ou pardos, o que indica uma profunda sub-representação. Dados disponíveis em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/25989-pretos-ou-pardos-estao-mais-escolarizados-mas-desigualdade-em-relacao-aos-brancos-permanece>> Acesso: 30 jan. 2021.

pode tomar parte no comum que será compartilhado (RANCIÈRE, 2005). Assim, ao trazer corpos não-hegemônicos à cena, a Cia. Marginal propõe uma modalidade específica de partilha do sensível que objetiva tornar a experiência de *Hoje não saio daqui* mais plural e democrática. Esse fato acontece justamente porque o corpo e a subjetividade de cada um dos artistas desse elenco plural trazem um modo de organização específico do tempo e do espaço, um modo de atuação que afeta mais ou menos cada um dos espectadores, ampliando, desse modo, a possibilidade das relações que podem ser estabelecidas entre público, artista e obra.

Talvez o exemplo mais superficial desse processo seja o fato de que o grande atrativo para o público angolano que foi assistir ao espetáculo durante sua primeira temporada não foi a temática do trabalho, mas apenas a curiosidade de ver seus conterrâneos em cena. Nessa perspectiva, a simples presença dos atores angolanos possibilitou que o público daquele país tomasse parte nessa partilha, tornando a experiência do espetáculo mais democrática. Para além desse fato, a própria mistura entre corpos brasileiros e angolanos, brancos e negros, entre o português brasileiro, angolano e o suaíli, bem como a manifestação da subjetividade de cada um desses indivíduos, complexifica a matéria social e estética que o espetáculo apresenta, possibilitando uma ruptura nos ciclos de subalternização que recaem sobre aqueles que se encontram à margem dos parâmetros que a sociedade, forçosamente, impõe.

Por fim, um terceiro efeito da representatividade gerada pelo espetáculo se refere a dois pontos que se relacionam diretamente com a questão do olhar: os processos de humanização e a transformação dos regimes de visibilidade. O que vemos e o que não vemos em nossa vida social não é exatamente o que se mostra ou não à percepção do outro, mas o que os sistemas hegemônicos oportunamente definem como visível ou invisível. Assim, ideologias políticas, construções sociais e modelos econômicos estruturam nossa sociedade de forma que possamos enxergar aquilo e aqueles que são fundamentais para sua manutenção. Do mesmo modo, aqueles que o ameaçam ou que expõem suas deficiências e incoerências devem ser ignorados. A partir disso, começamos a andar nas ruas sem olhar para os mendigos que se espalham pelas calçadas, sem nos indignar com a falta de cobertura midiática sobre o assassinato de

crianças negras nas favelas ou sem nos importar com a representatividade extremamente baixa nos espaços de poder. No entanto, ainda que esse terrível panorama tenha um fundo estrutural, ele não é imutável ou imune às ações coletivas e individuais.

A consciência de que sistemas hegemônicos têm papel fundamental na divisão daqueles que são ou não invisibilizados é o primeiro passo para a subversão desses sistemas. O segundo passo seria, justamente, atuar em prol de uma visibilização do subalternizado. No teatro, isso representa colocar à percepção corpos que usualmente não são enxergados, o que não quer dizer exibição ou espetacularização, mas a quebra do ciclo da invisibilidade, a produção de um espaço de enunciação. A dimensão do olhar dentro do espetáculo teatral é ainda mais central nos processos de visibilidade, pois ali ele, de certa forma, é produzido conscientemente. Isso quer dizer que aquilo que é dado à visão em um espetáculo não é exatamente o mesmo com que nos deparamos no dia a dia, mas o fruto de um recorte, de um modo de organização, de um jogo de mostrar e esconder que é emoldurado pela teatralidade. Essa operação tem o poder de potencializar as imagens que se colocam em cena.

Rancière afirma que “uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que merecem” (2012, p. 96). Assim, entender o modo como o subalternizado é representado na cena é o maior desafio desse processo. Não basta que corpos não hegemônicos estejam presentes na cena, mas, sobretudo que eles sejam apresentados não a partir de sua condição social, mas a partir de uma condição de sujeitos plenamente capazes de manifestar sua capacidade de falar, sentir e existir. Isso altera não somente a perspectiva de inferiorização e vitimização que a sociedade tende a depositar sobre o subalterno, mas sua própria capacidade de se libertar, de se manifestar plenamente e de reverter processos de desumanização.

É desse modo que a presença desses corpos na cena é capaz de alterar os regimes de visibilidade e restaurar a perspectiva humana de todos os sujeitos. No campo político e social esse efeito da representatividade significa,

justamente, a quebra do lugar da subalternidade. Cria-se, assim, um meio em que o subalterno pode falar e ser ouvido, o que, conseqüentemente, o liberta dessa condição.

Nesse contexto, podemos inferir que a dimensão estética, social e política que a representatividade é capaz de alcançar pode ter tanto efeitos positivos quanto negativos, dependendo da forma como é utilizada. Diante de movimentos políticos e sociais que condenam as pautas identitárias, mas se apropriam de seu método, cabe sempre uma análise crítica dos impactos que as representações podem ter efetivamente na vida das pessoas. Não se trata, no entanto, de reproduzir discursos supostamente políticos ou emancipadores, mas de apenas permitir que corpos não hegemônicos existam na cena, que eles possam ter a oportunidade de propor experimentos na esfera do sensível, e também mostrar as singularidades que suas existências definem.

IMAGINANDO FUTUROS POSSÍVEIS

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

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

O que essas perspectivas tendem a não levar em consideração são as condições sociais muito distintas em que os indivíduos se encontram na

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

Em *Vigiar e punir* (1987)⁶⁷, Foucault afirma que a visibilidade é uma armadilha. A partir da perspectiva do autor, entende-se que ela traria novos conhecimentos a respeito daqueles que se tornam visíveis, tornando, assim, os mecanismos de controle e vigilância mais eficientes para atuar sobre esses sujeitos. A isso soma-se a percepção de que a visibilidade tornaria esses corpos mais controláveis na esfera do consumo, representando, portanto, não uma emancipação verdadeira, mas apenas a alçada desses sujeitos à condição de melhores consumidores.

Esse ponto de vista, no entanto, parece subestimar o fato de que as minorias sociais já estão plenamente inseridas na esfera do consumo, bem como constituem as categorias mais facilmente capturadas pelos mecanismos de controle e vigilância. O viés desse tipo de crítica parece, desse modo, suprimir variáveis fundamentais da vida social e de seus sujeitos, em prol de uma visão universalista que ignora as dores e opressões específicas que se abatem sobre as minorias sociais, bem como subjugam a capacidade desses sujeitos de ter um pensamento crítico sobre sua própria condição. Não coincidentemente, esse tipo de crítica é empreendida, na grande maioria das vezes, por indivíduos que não se encontram em tal posição.

Uma reivindicação parecida também emergiu no teatro como resposta aos protestos contra espetáculos que não traziam representatividade ou que apresentavam representações subalternizantes. Atualmente, essa perspectiva, no entanto, parece estar perdendo força. Talvez por conta de uma tomada de

⁶⁷ A publicação original de *Vigiar e punir* (*Surveiller et punir*) data de 1975.

consciência, talvez pelo medo do enfrentamento desse novo código moral, como já mencionado.

É diante desse panorama, que recai sobre os “intelectuais pós-coloniais” (SPIVAK, 2010)⁶⁸, aqui materializados na figura do artista cênico contemporâneo, a necessidade de ampliação da capacidade de autocrítica e reflexão. Não é exatamente que os artistas tenham seu direito de livre criação interdito, mas é que agora se materializa um movimento que almeja deixar claro que as representações que cada um produz têm impactos na vida do outro. E ocorre que esse outro pode não estar feliz com tais impactos e resolve utilizar de seu direito de se opor a eles publicamente.

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

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

⁶⁸ Gayatri Chakravorty Spivak é uma crítica literária e teórica indiana, considerada uma das intelectuais pós-coloniais de maior influência na atualidade. É professora da Universidade de Columbia e membro fundadora do *Institute for Comparative Literature and Society*.

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

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

A cena agora é um espaço para o outro, um outro individual, concreto e real, com nomes e sobrenomes, impossível de ser reduzido a uma unidade. A formulação básica do eu cênico [...] não é um eu sou, mas um eis me aqui, embora não responda mais ao chamado transcendental de um Deus, mas à necessidade de um você como possibilidade de construção de si como fenômeno relacional, isso é, cênico. (2008, p. 13)

Essa perspectiva que, em teoria, define o que se busca na cena contemporânea, parece, no entanto, estar embotada no campo da prática. E é justamente ela que precisa ser retomada no panorama das lutas que envolvem questões de representação e representatividade nas artes cênicas. Somos seres sociais. Necessitamos de relações, trocas e afetos. E tendemos a fazer essas trocas com aqueles que estão perto de nós, com quem já nos relacionamos e que já possuem o nosso afeto. Na experiência de um espetáculo, no entanto, nos dispomos a estabelecer relações com pessoas que, a princípio, desconhecemos. A cada apresentação, novos afetos são construídos entre público e público, público e artistas e artistas e artistas. É um tempo curto, porém no qual as camadas sensíveis são afetadas e transformadas de modo profundo, interferindo de maneira muito mais intensa em nossa sensibilidade do que aconteceria no cotidiano. O resultado disso é que as representações e as

relações construídas nesse breve e intenso instante acabam tendo poder de afetar de modo infinitamente maior todas as outras camadas de nossa vida social. A moldura da teatralidade, da experiência coletiva, das relações que se estabelecem de maneira fulminante têm, assim, o poder de potencializar, como uma lupa, as questões que ali se manifestam e que ordenam nossa experiência social. É por essa razão que tanto as experiências de consenso como as de dissenso tendem a atingir níveis tão inflamatórios quando falamos da arte da representação.

Hoje, são muitos os movimentos que condenam, criticam e protestam contra representações que os afetam de maneira negativa. Cabe àqueles que estão do outro lado do prisma refletir efetivamente sobre o que se deseja construir — ou destruir — com sua arte, porque, no fim, criar algo que machuque ou não outras pessoas é uma decisão que está nas mãos de cada um. Não se emprega aqui o termo “machucar” como desestabilização ou incomodo, o que pode ser muito produtivo, mas como violentar deliberadamente um grupo inteiro de pessoas em prol da construção de uma representação.

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

É inegável que, no campo da prática, tais manifestações têm obtido resultados concretos que, nesse primeiro estágio, já são de suma importância. Hoje, começamos a ver mais atores negros nos palcos, atrizes travestis em novelas e até família negras nos comerciais de margarina. O que para alguns significa apenas uma simples inclusão na esfera do consumo, para outros representa uma revolução no seu modo de se ver, agir e pensar. É, assim, a dimensão humana desse outro subalternizado que se faz presente, afinal, até

mesmo a possibilidade do consumo é algo que nos caracteriza como humanos nos dias de hoje.

Esse modo de atuação, contudo, não é, evidentemente, o fim, mas apenas o meio, visto que negros, transgêneros, travestis, entre outras minorias sociais, não parecem estar dispostos a passar a vida toda brigando. Essa talvez seja uma tentativa ainda incerta que se manifesta em caráter de urgência, visando transformar um cenário de violência e desumanização. É, portanto, uma estratégia de curto prazo. Passado esse período de turbulência, de reajuste, será inevitavelmente necessário que a discussão avance.

Quando propomos ações de enfrentamento nesse cenário de intensa transformação, agimos e pensamos de maneira próxima daquilo que o filósofo Jonathan Lear⁶⁹ (2006) chama de esperança radical (*radical hope*). Para o autor, a esperança radical é aquela que emerge no limite da existência humana, uma que faz radical justamente por apontar para um futuro que transcende a habilidade daquele que sente esperança de compreendê-lo. “A esperança radical antecipa um bem para o qual aqueles que ainda têm esperança carecem dos conceitos adequados para compreendê-lo” (LEAR, 2006, p. 103).

Como seria um mundo onde as pessoas não fossem oprimidas por serem quem são? Como seria um teatro onde todos os atores pudessem representar todos os papéis sem prejuízos éticos e sociais? Como seria uma sociedade na qual as representações abrangessem toda a pluralidade e potencializassem a plena existência humana? Essas são, talvez, questões que fazem parte de um mundo que aspiramos, mas que ainda não conseguimos compreender ou imaginar. Algo que nos guia, que nos direciona, sem que saibamos exatamente para onde caminhamos. Algo para o qual agimos, sem ter certeza de estarmos usando os procedimentos corretos ou as estratégias mais adequadas. Valemo-nos, portanto, dessa esperança radical para continuar atuando, escrevendo, performando, denunciando, em prol de um futuro que, um dia, esperamos encontrar.

⁶⁹ Jonathan Lear é filósofo, psicanalista e professor *John U. Nef Distinguished Service* no Comitê de Pensamento Social e no Departamento de Filosofia da Universidade de Chicago. Seu trabalho enfoca a compreensão filosófica da psique e das implicações éticas da existência do ser humano.

Se um artista branco “pode” representar uma pessoa negra atualmente? Essa talvez tenha sido a questão que motivou inicialmente esta pesquisa, mas que não é passível de resposta, justamente por se tratar de algo que ninguém pode responder ou determinar. Mais do que apenas denunciar a falta de representatividade, talvez estejamos nos aproximando do momento em que precisaremos pensar em formas de atuar e nos relacionar a partir dela, imaginando juntos novas formas de atuação, novas relações possíveis, novas gramáticas de conhecimento, novos modos de organização da sensibilidade e, sobretudo, novos futuros. Futuros, talvez, utópicos, nos quais as representações servem apenas para emancipar; em que a violência, o horror e a barbárie estão confinados nos calabouços do passado; em que tanto Eu quanto o Outro possamos caminhar juntos sobre pontes construídas entres os abismos que antes nos separavam.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, José Fernando Peixoto. **Eu, um crioulo**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

BARBOSA, Jorge Luiz; SILVA, Jailson de Souza. As favelas como territórios de reinvenção da cidade. **Cadernos do Desenvolvimento Fluminense**, Rio de Janeiro, n.1, p.115-126, 2013.

BARBOSA, Jorge Luiz; TEIXEIRA, Lino. **Territorialidades de Práticas Culturais e Artísticas da Favela da Maré (RJ)**. Observatório Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/praticas-culturais-e-artisticas-no-complexo-da-mare-observatorio-de-favelas>>. Acesso em: 02 mar. 2021.

BELTING, Hans. **Bild Anthropologie**. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

BISHOP, Claire. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso, 2012.

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

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

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Sala Preta**, São Paulo, v.13, n. 2, p. 33-44, 2013.

CHALAYE, Sylvie. **Race et théâtre**: un impensé politique. Paris: Actes sud, 2020.

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

_____. **Ensayos de teoría escénica**: sobre teatralidad, público y democracia. Madrid: Abada Editores, 2015.

_____. La escena como marco público. Ejercicio de reflexión en tres tiempos. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Júlia (Org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

CRISTINE, Danielle. Entrevista concedida a Conrado de Sousa Santos. São Paulo, 1 maio. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta dissertação]

DA COSTA, José. O teatro atravessado: imagem, corpo e política na cena contemporânea. *In*: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Júlia (org.). **O teatro como experiência pública**. São Paulo: Hucitec, 2019.

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

DORE, Rosemary; SOUZA, Herbert Glauco de. Gramsci nunca mencionou o conceito de contra-hegemonia. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 25, n. 3, 2018.

FADEL, Georgette. Entrevista concedida a Conrado de Sousa Santos. São Paulo, 8 mar. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta dissertação]

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

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

FERNANDES, Sílvia. "Experiências do Real no Teatro". **Sala Preta**, v. 13, São Paulo, ECA-USP, 2013.

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

FURTADO, Sofia Caseli. **Migrações angolanas**. Campinas: Núcleo de Estudo de População "Elza Berquó" - Nepo/Unicamp, 2020.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEYWOOD, Linda M. **Jinga de Angola: a rainha guerreira da África**. São Paulo: Todavia, 2019.

HILL COLLINS, Patricia; BILGE, Sirma. **Intersectionality**. New York: Polity Press, 2016.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. London: Routledge, 2007.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 24-44, jan./jun., 2012.

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge, London: The MIT Press, 2002.

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

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

LEVY, Joana; PENONI, Isabel. In_*Trânsito: o jogo com o real em uma odisseia sobre trilhos*. **Cadernos de Arte e Antropologia**, Salvador, v. 7, n. 2, 2018.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemática de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.

LINO, Wallace. Entrevista concedida a Conrado de Sousa Santos. Rio de Janeiro, 31 out. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "C" desta dissertação]

MARGINAL, Cia.; BILAC, Jô. **Hoje não saio daqui**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MARIANA, Ruth. Entrevista concedida a Conrado de Sousa Santos. Rio de Janeiro, 12 dez. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "C" desta dissertação]

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**. Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

_____. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, 2016.

MONTEIRO, Priscilla. Entrevista concedida a Conrado de Sousa Santos. Rio de Janeiro, 24 out. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "C" desta dissertação]

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional *versus* identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.

NOBRE, Geandra. Entrevista concedida a Conrado de Sousa Santos. Rio de Janeiro, 17 out. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "C" desta dissertação]

PENONI, Isabel. Um trabalho fundamentado no ator, nos espaços e nas relações. [Entrevista concedida a] CESARI, Dinah; CAJU, Carolina. **Questão de crítica**. 2012. Disponível em: < <http://www.questaodecritica.com.br/2012/05/um-trabalho-fundamentado-no-ator-nos-espacos-e-nas-relacoes/>> Acesso em: 20 jan. 2021.

PETRUS, Maria Regina. **Emigrar de Angola e imigrar no Brasil – jovens imigrantes angolanos**: história(s), trajetórias e redes sociais. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2001.

PIRES, Jéssica. Uma Maré angolana. **Maré de Notícias Online**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://mareonline.com.br/uma-mare-angolana/>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade social. In: PEREIRA, Luiz (org.). **Populações marginais**. São Paulo: Duas Cidades, p. 11-73, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2005.

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

RODRIGUES, Vanu. Entrevista concedida a Conrado de Sousa Santos. Rio de Janeiro, 12 dez. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "C" desta dissertação]

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

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

_____. **Cuerpos ajenos**. Segovia: Ediciones La uña RoTa, 2017.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. **GEOgraphia. Revista da Pós-Graduação em Geografia, UFF**. Rio de Janeiro, n.1, Ano 1, p. 7-13. jun. 1999.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. London and New York: Routledge, 1997.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2014.

SILVA, Eliana Sousa. **Testemunhos da Maré**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SILVA, Zoraide Portela. Guerra colonial e Independência de Angola: o fim da guerra não é o fim da guerra. **Transversos: Revista de História**. Rio de Janeiro, v. 07, n. 07, p. 154 - 184, 2016.

SIQUEIRA, Indianare. Por que transvestigêner? Indianara explica! Facebook, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/PreparaNem/posts/1698719687008538>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

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

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

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

_____. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TROTTA, Rosyane. Dramaturgia de grupo. **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 5, n. 1, 2014.

_____. Teatro periférico e universidade: sinais de uma epistemologia da margem no Rio de Janeiro. **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 2, 2018.

VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola Berenstein. **Maré, vida na favela**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

WALKER, Alice. If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like? In: **In Search of Our Mothers Garden**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

APÊNDICE A

DIÁRIO DE CAMPO

05/08/2019 - SEGUNDA-FEIRA

Depois de quase um ano conversando com a Isabel, chegou o dia do primeiro ensaio do projeto *Refúgio*. Já faz duas semanas que eu estou vivendo no Rio, mas na zona sul, o que é muito diferente da vida na favela. Hoje, acordei cedo, peguei o metrô em direção ao bairro do Flamengo para encontrar a Bel e de lá seguimos de carro até a Maré. Ao adentrarmos no complexo, a Bel falou para eu tirar o cinto de segurança e abaixar um pouco o vidro, pois esse era o código para entrar ali e, depois de uns dez minutos por aquelas ruas estreitas, chegamos ao Parque Ecológico.

A entrada do parque é feita por um portãozinho de ferro que fica na frente de uma pequena casa verde, onde fica a associação dos amigos do parque. Esperamos os outros membros da companhia chegar e “subimos” para começar o ensaio. A área verde da Mata toma conta de um morro inteiro e sua parte “habitável” fica bem no topo desse morro. O parque tem algumas árvores espaçadas, mesas e bancos de cimento, parquinho para as crianças, cavalos e vacas pastando e lixo por toda parte. Apesar do cenário visivelmente degradado, o espaço tem uma vida, com pessoas caminhando, grupos de criança matando aula e casais que sobem lá em cima para fumar maconha. No começo do ensaio a Bel formou um círculo elenco composto pelos seis atores brasileiros da companhia e por cinco atores angolanos convidados, e iniciou-se, então, um jogo pelo espaço. No começo os atores deveriam andar pelo espaço, deixando-se afetar pelo caminhar dos outros, e aos poucos foram adicionadas novas camadas, interagir com o espaço, interagir com elementos do espaço, testar deslocamento e, por fim, a criação de composições, “imagens” no espaço.

Depois de algumas horas e algumas conversas entre as etapas do jogo, por volta das 12:30, estávamos no meio do exercício, quando ouvimos o barulho de um tiro, depois, outro; depois, outro; depois, vários. Então, todo mundo se curvou e os atores da companhia acharam melhor interromper o trabalho ali, pois a área da Mata é muito exposta e não se sabia exatamente o que estava se configurando lá embaixo. Fomos pegar as mochilas que estavam em uma mesa e descemos o morro rapidamente.

Após essa interrupção, o grupo decidiu parar o trabalho para o almoço e fomos caminhando até o restaurante da Lica, uma imigrante angolana que iria cozinhar para nós. Foi então que, ainda trêmulo do tiroteio, fui pego novamente pela “realidade” do

território: uma dupla cruzou de moto na nossa frente carregando um fuzil. Eu fiquei mais em choque do que já estava, mas como ninguém demonstrou qualquer espanto com a cena, deduzi que isso é algo comum do espaço e que, provavelmente, eu irei presenciar muitas vezes. Foi nesse momento também que uma dimensão desse projeto mostrou-se bastante material para mim: a Cia. Marginal está construindo uma peça em meio ao cenário de uma guerra, uma realidade na qual o risco existe o tempo todo e o dia seguinte é imprevisível.

Na parte da tarde, o ensaio foi uma conversa na qual esse ponto foi bastante relatado. Durante o ensaio da manhã percebi que o grupo dos atores brasileiros, que já trabalham juntos há anos, e o grupo dos novos atores angolanos já está bastante conectado, sendo bastante difícil, para alguém que não os conhece, conseguir distinguir quem é do grupo há anos e quem entrou agora. A Bel me disse que isso aconteceu principalmente por causa de uma oficina de três dias realizada com o artista Gustavo Ciríaco, que foi pensada para ser realizada durante três dias seguidos na Mata, mas só foi concluída depois de vários adiamentos feitos em decorrência das operações policiais.

As operações policiais, de acordo com os atores-moradores, têm ocorrido ao menos uma vez por semana. Quando é dia de operação, a notícia se espalha logo cedo pelas redes sociais e a Maré se torna um lugar deserto, com comércios, janelas e portas fechadas, policiais encapuzados e armados andando pelas ruas vazias, helicópteros voando baixo, atirando nos telhados e carros blindados da polícia arrastando qualquer coisa que encontram pela frente.

Uma das grandes preocupações da Bel é garantir que o trabalho não seja paralisado por essas ações, que certamente serão recorrentes. Ainda que os atores não possam sair de suas casas nesses dias e que os ensaios sejam completamente inviáveis, o grupo está pensando em alternativas para se criar algo a partir dessa situação, talvez atividades na segurança do lar de cada um e, certamente, abordando essa questão na peça.

06/08/2019 - TERÇA-FEIRA

Hoje, acordei cedo, por volta das 6:15 da manhã, tomei meu café e me preparava para sair de casa quando resolvi entrar na página do Facebook *Maré Vive* para ver como estava a favela e, para minha surpresa, já estava acontecendo uma operação, ou seja, ensaio cancelado. Essas foram as publicações da página ao longo da manhã:

05:28

Papo de Operação do Parque União até Holanda procede? Muitos fogos e tiros são ouvidos. Dá o Papo. Vamos nos comunicar! #marévive

Atualizando 6h04min

MEGA OPERAÇÃO EM ANDAMENTO Tiros e fogos são ouvidos em diferentes partes da favela, vários CAVEIRÕES NA PISTA BAQUEANDO. ATIVIDADE TRIPLICADA Parque União, Rubens Vaz, Parque Maré, Nova Holanda, Baixa do Sapateiro, Nova Maré, Morro do Timbau, Vila do Pinheiro e Salsa. Vila do João e Conjunto Esperança muito cuidado. #marévive

Atualizando 6h53

Informações de pessoas baleadas na UPA, bala vira e mexe voando pela Vila do João, Pinheiro e Salsa, CAVEIRÕES BAQUEANDO TUDO do Parque União até a o Conjunto Esperança. ATIVIDADE TOTAL! POLICIAIS ENCAPUZADOS E ENTRANDO EM CASAS na Baixa do Sapateiro e Morro do Timbau. Parque União, Rubens Vaz, Parque Maré, Nova Holanda, Nova Maré e Fogo sem registro de tiros, só fogos. Obs: NÃO DEIXEM OBJETOS DE VALOR EM CASAS OU ESTABELECIMENTOS VAZIOS. Vamos nos Comunicar e nos AJUDAR! Dá o papo ai Morador! #marévive

Atualização 07h57

Bagulho tá muito sinistro, vieram pra arregaçar com força hoje. Tá brabo. Palace, Salsa, VJ e Pinheiro com registros de tiros a todo momento. Policiais a pé no BS entrando nas casas dos moradores. NH, RV e PU tá mais suave mas o blindado dá uma baqueada volta e meia. Tiros esporádicos também são ouvidos. Tem que ficar ligado pra não passar sufoco em lugar nenhum, eles tão minando a favela toda. Difícil!!! DÁ O PAPO DE COMO TÁ A TUA ÁREA AÍ #marévive

Atualizando 9h30

Mais um dia que nada funciona direito na Favela, O CLIMA TÁ TENSO NA FAVELA PRATICAMENTE TODA. Informações: BALA ESTAVA VOANDO - Conjunto Esperança, Vila do João, Salsa e Merengue, Pinheiro CUIDADO REDOBRADO - Morro do Timbau, Nova Maré, Baixa do Sapateiro CLIMA MENOS TENSO - Nova Holanda, Parque Maré, Rubens Vaz, Parque União Os policiais estão entrando nas casas pelo Pinheiro, Salsa, Vila, Baixa e principalmente pelo Morro com cães inclusive. COMO ESTAMOS FAVELA? Obs.: NÃO DEIXEM OBJETOS DE VALOR EM CASAS OU ESTABELECIMENTOS VAZIOS Vamos nos Comunicar e nos AJUDAR! #marévive #favelavive #FavelaSempre #NenhumDireitoaMenos #VidasNasFavelasImportam

Atualizando 11h03

COMO ESTAMOS FAVELA? VAMOS NOS COMUNICAR! Na moral, como sempre é revoltante, ler os comentários absurdos, o que fazem com NOSSAS VIDAS é foda! O patrão não quer saber se você está em segurança, saber que as Clínicas da Família, não vai abrir até segunda ordem, saber que as escolas segundo dia de aula pós férias NÃO vão funcionar é foda! Há aqueles que acham certo o que fazem com as PESSOAS, NÓS moradoras e moradores de favela. É MUITO ESCULACHO, É MUITA DESUMANIDADE, É MUITO INSANO TUDO ISSO! NÃO SOMOS ALVO! Receber VÁRIOS RELATOS de invasão, roubos, abuso de poder, Moradora acorda de roupa íntima e tem agente do estado dentro de sua casa, é um ABSURDO. ATÉ QUANDO? ATÉ QUANDO VAMOS ACEITAR ESSA POLÍTICA ERRÔNEA DE SEGURANÇA, faltam recursos para políticas públicas de qualidade, acesso aos DIREITOS MAIS BÁSICOS, mas não faltam para essas operações, quanto se gasta nessas operações? Nessa política de extermínio? #marévive #favelavive #FavelaSempre #NenhumDireitoaMenos #VidasNasFavelasImportam

07/08/2019 - QUARTA-FEIRA

Hoje o dia estava lindo, um sol bonito, mas não muito quente e a favela estava tranquila. O ensaio começou por onde havíamos parado na segunda: com os atores andando pelo espaço, depois interagindo com elementos e formando composições. Formou-se uma bela imagem coletiva com todos os atores na frente de uma árvore que tem uma placa escrito “salve o planeta”, sentados, os atores, olhavam para o Morro do Timbau.

No final da manhã, começamos a organizar uma estrutura cênica para apresentar o espaço da Mata para os colaboradores do processo que viriam para uma reunião no período da tarde. A partir de algumas ações que a Bel deu para eles escritas em papéis (esperar, brincar, exercitar-se, fugir, seduzir, descansar...), foi criada uma estrutura com os seguintes protótipos de cena: Elmer iniciava conduzindo o público e perguntando como eles haviam chegado até a Maré; Geandra tomava o público e levava por uma caminhada silenciosa; encontrávamos com Nizaj e Maria dançando funk no alto da mata, depois o grupo todos se juntavam a eles; eles levavam os visitantes até a vista da Vila do Pinheiro; Vanu contava a história de quando nadou na caixa d'água até a casa inundar; Nizaj começava a cantar e conversar com Wallace para iniciar uma corrida; encontramos com Ruth, que está correndo e para explicar sobre as propriedades medicinais das plantas da Mata; por fim, encontramos Rodrigo, que

introduziu um áudio com uma entrevista de D. Orosina para os convidados e a estrutura terminava com todos cantando uma música congoleza e olhando para o Timbau.

Na hora do almoço, o grupo desce o morro feliz e cantando e fomos, então, para o restaurante da Lica. Quando estávamos comendo, Ruth falou sobre as ações de “fugir e brincar” que ela havia feito. Ela se emocionou falando sobre como essas ações traziam todas as memórias de quando ela fugiu da guerra na Angola. Voltamos para a mata às 14h, o grupo ensaiou um pouco a coreografia e apresentamos para os convidados que estavam presentes: Mariluci (produtora), Shantal (figurinista), Zola (músico) e Felipe (artes gráficas). O dramaturgo, Jô Bilac, havia confirmado sua presença, mas não veio. No final da tarde tivemos uma breve conversa e a Bel afirmou que hoje foi a primeira vez que ela conseguiu ver no projeto a conexão entre Maré, Angola e o espaço.

08/08/2019 - QUINTA-FEIRA

Hoje, pela primeira vez, o ensaio foi, no Centro de Artes da Maré (CAM). O CAM é um prédio bonito, formado por dois grandes galpões e fica bem próximo da Av. Brasil, ou seja, não precisamos entrar muito dentro da Maré para chegar até lá. O espaço, aberto ao público em 2009, é fruto de uma colaboração entre a Lia Rodrigues Companhia de Danças e a Redes da Maré.

Começamos o ensaio com uma conversa, falando sobre o dia de ontem. Alguns destaques dessa conversa foram: a fala do Felipe (responsável pela arte gráfica) que, ao ver uma parte da estrutura cênica que foi montada na Mata, disse que os brancos é que fugiam e isso havia sido interessante. A verdade é que o elenco da peça é todo formado por negros — ou em sua maioria, não tenho certeza como todos se identificam. A fala dele revelou que vai ser preciso lidar com a questão do tom da cor da pele nesse espetáculo, pois existem negros de pele clara e escura no elenco. A Bel destacou que todas as imagens terão que ser pensadas também sobre essa ótica. Outro fala que apareceu foi a da Maria Shantal (figurinista), que disse que o espaço da Mata foi apresentado da melhor maneira possível, não ficou parecendo um “favela tour” e que ela se identificava, como uma africana em diáspora, pois o Brasil não era um país de negros.

A conversa abordou, também, temas como racismo, corpos negros e um dos pontos mais interessantes foi quando o elenco começou a falar sobre o filme *Pantera Negra*. A Maria, uma das atrizes angolanas, disse que foi assistir ao filme toda “africanizada” e que, cada vez que apareceria algo que ela conhecia, ela comentava: “na África a gente também usa essas argolas, o cabelo da Lupita é igual ao meu!”. Ela disse que falava isso bem alto para todo mundo ouvir, porque era a cultura dela e era a primeira vez que

ela via isso em um filme daquele tamanho. O Wallace disse que esse filme foi muito importante para ele, porque ele nunca havia se visto naquele lugar, havia crescido sem referências nesse sentido. A Jaque disse que o filme também havia sido muito importante para ela, pois ela ama filmes de super-heróis e ela jamais imaginou que um dia iria ver um elenco majoritariamente negro. Ela disse, ainda, que se sentiu tão feliz no cinema que era como se ela tivesse feito o filme, que aquele era o poder da representatividade.

Quando eu estava indo de carro com a Bel de manhã, ela me disse que queria trabalhar a “chegada”, talvez pensando em cruzar processos de diáspora: a diáspora dos angolanos que vieram para a Maré, do novo grupo de atores que chegou na companhia e dos negros escravizados que foram trazidos para o Brasil.

No final do ensaio, ela propôs que o grupo falasse de sobre a origem deles e de suas famílias. A maioria dos atores pontuou que não sabia muito sobre a família e surgiu uma discussão sobre apagamento na história dos negros brasileiros: ninguém quer falar sobre um passado de dor, ninguém sabe de onde veio, ninguém sabe exatamente quem é.

A Bel propôs, então, um exercício em que cada um dos atores falava um pouco sobre sua ascendência até onde se sabe. Só deu tempo do grupo de brasileiros falar e, dentre as histórias apresentadas, a da Jaque se sobressaiu. Ela começou dizendo que sempre quis fazer sua árvore genealógica, mas que hoje, quando fez, a árvore só foi até a terceira linha. Ela falou que, pelo menos, uma avó dela havia sido removida para a Maré e que ambos os avós haviam chegado na época em que a Maré era formada por palafitas.

No final do ensaio a Bel pediu para que os atores pensassem na parte apagada de suas histórias e sobre qual grande figura eles gostariam que fizesse parte de suas famílias. Ela pediu, também, que eles pensassem formas de ligar essas figuras a suas histórias. Quando estávamos voltando, Bel me disse que essa coisa do apagamento era muito importante, pois apenas eles poderiam falar sobre aquilo. Falamos sobre como esse exercício de criar uma árvore genealógica que foi apagada pode ser uma forma de resistência, do tipo: “minha história foi apagada, mas eu não vou ser impedido de ter uma árvore genealógica. Eu vou recriar a minha história do jeito que eu quiser”.

09/08/2019 - SEXTA-FEIRA

O ensaio de hoje foi, excepcionalmente, na Mata, por causa do cancelamento de terça-feira. Dessa vez, eu encontrei a Bel no Flamengo e fomos de Uber até a Maré. Como o Uber não entra na comunidade, descemos na Linha Amarela e seguimos a pé

por uns quinze minutos até chegarmos ao parque. A favela estava tranquila quando chegamos, por volta das 8:45 da manhã, com moradores saindo de casa para trabalhar, as ruas ainda um pouco vazias e o sol começando a brilhar.

Começamos o ensaio por volta das nove da manhã com os exercícios básicos: sentir o espaço, sentir o relevo, conectar-se com os outros do grupo. Nesse momento, chegaram três rapazes de moto, pararam perto de nós, ficaram observando os movimentos e começaram a zombar do que os atores estavam fazendo. Um deles foi de moto até o brinquedo em que eu estava sentado e perguntou o que era aquilo ali, eu falei: é teatro. Ele voltou até os outros e falou que aquilo era teatro e, depois de um tempo, eles foram embora rindo. Os atores mencionaram, mais tarde, que “os traficantes estavam zombando deles”. Uma coisa que eu percebi é que os atores-moradores conseguem distinguir com muita facilidade quem são pessoas envolvidas com o tráfico de drogas. Um pouco depois, apareceu uma senhora que disse que tinha ido até lá observar e dar as boas-vindas a nós. Ela disse que morava ali do lado, que a Mata era o quintal da casa dela e que, para qualquer coisa que precisássemos, ela estaria à disposição.

Na parte final do ensaio da manhã, a Bel trabalhou a imagem que havia sido construída nos ensaios anteriores de uma “fuga”. Na área da subida para o alto da Mata, os atores se escondiam, observavam e eram observados. Eles emitiam sons, procurando construir uma atmosfera de estranhamento no espaço. Uma coisa interessante que aconteceu nesse momento foi a chegada de um grupo de crianças que havia acabado de sair da escola. Eles observaram por alguns minutos e, então, começaram a se integrar ao jogo, escondendo-se com os atores, emitindo sons e ficaram conosco até a saída para o almoço.

No período da tarde, continuamos a conversa do dia anterior sobre a ascendência de cada um. Hoje foi o dia dos atores angolanos contarem suas histórias. Das cinco histórias contadas, duas chamaram atenção: a da Ruth e a da Maria. A Ruth contou como havia sido sua vida, tudo aquela havia passado na infância, o afastamento de sua mãe, seu tempo vivendo com seu tio, que era traficante de diamantes; o período em que ela, com 14 anos de idade, ficou perdida na floresta por cinco meses com sua irmã de 8 anos; seu casamento, o nascimento de seus filhos e sua chegada no Brasil. Ela se emocionou bastante e emocionou o grupo também.

A Maria iniciou falando que sua história era um pouco longa, pois ela conhecia até sua tataravó, que ainda está viva, com 105 anos. Para surpresa de todos, Maria iniciou seu relato contando que sua tataravó era neta da Rainha Nzinga de Ndongo, uma importante figura histórica angolana que lutou contra a dominação de Angola pelo trono português. Na sua árvore genealógica, apareceram ainda outras importantes figuras históricas de Angola, como os fundadores da maior igreja do país e líderes políticos ligados ao

Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Outro ponto interessante foi a história de seu pai, que foi levado para Cuba pelo exército de Fidel, chegou a se formar na UFRJ, universidade que fica muito próxima da Maré, e hoje vive na Bélgica, sem muito contato com a filha.

Isabel propôs, então, que o grupo trabalhasse na construção da dramaturgia a partir da história de Maria, conectando a ela a história dos outros atores do grupo e de D. Orosina, a primeira moradora do Complexo da Maré.

Quando o ensaio acabou, por volta das 17:30, fomos tomar uma cerveja em um bar da comunidade, onde ficamos até a noite. Na volta para casa, vim conversando com Bel sobre o que havia surgido no ensaio de hoje. Conversamos sobre como a história de Maria era interessante e como ela é capaz de conectar todas as outras, construindo uma linha, um fio dramático, que, talvez, possa abarcar todas as questões em que o grupo quer tocar.

12/08/2019 - SEGUNDA-FEIRA

O ensaio de hoje foi realizado no CAM e começou com uma conversa sobre o filme angolano *Njinga, Rainha de Angola* (2013). A maioria dos atores assistiu ao filme e, então, foram discutidos alguns pontos da história da Rainha. Depois disso, a Bel orientou que os dois grupos fossem divididos para que os atores trabalhassem nas trajetórias. Os atores da Cia. Marginal, acompanhados da Carolina Caju, doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO que também está acompanhando o processo, foram orientados a criar uma árvore genealógica fictícia para conectar figuras históricas negras e a história da Jaque e de sua família. Eu acompanhei o grupo de atores angolanos e, para nós, a Bel que pediu que conectássemos a histórias dos demais atores à árvore genealógica da família da Maria.

Sobre o processo de direção da Bel, tenho percebido como ela é eficiente na escuta do grupo. Ela consegue liderar e conduzir o processo muito bem, de acordo com o que os atores desejam e sugerem. Ela leva em consideração as colocações de todo o grupo e propõe uma direção bastante democrática. Tenho percebido, nesse processo, como isso é importante para manter o grupo motivado. Tenho percebido, também, que muitas das conversas e propostas que pensamos principalmente no trajeto de ida e de volta até a Maré estão sendo levadas por ela para os ensaios.

Depois que terminamos de conectar as histórias dos outros quatro atores angolanos à história de Maria, fomos almoçar e, na volta do almoço, propus à Bel a construção de uma linha do tempo, uma espécie de árvore genealógica visual em que

os atores angolanos pudessem caminhar sobre, apontando em que momento exato aconteceu cada uma de suas histórias.

O exercício foi produtivo. Conseguimos produzir um esboço, em que cada uma das histórias se conecta. O grupo da Cia. Marginal apresentou um texto com a história que eles haviam criado. A história também começava na Rainha Nzinga e passava por Tereza de Benguela, Chico Rei, Orosina, até chegar na história de Jaque.

Na parte final dos ensaios, a Bel pediu que os atores pensassem em imagens de cada uma das histórias para construirmos amanhã. Quando estávamos saindo do CAM, a Maria, que já havia ido embora, enviou uma mensagem falando que ela e uma outra moça, as duas únicas negras em uma multidão de brancos na rua, haviam sido paradas pela polícia, que perguntou se elas moravam na favela e exigiu revistar suas bolsas.

13/08/2019 - TERÇA-FEIRA

Hoje o ensaio foi CAM e começou com um jogo pelo espaço. Os atores andaram pelo espaço, experimentaram diferentes velocidades, planos e movimentações corais. Na etapa seguinte, Bel propôs que o grupo criasse imagens a partir das histórias da Ruth (grupo angolano) e da Jaque (grupo marginal). Enquanto os atores da Cia. Marginal foram trabalhar sozinhos em outro espaço, eu, Bel e Desirée, a assistente de direção, ficamos com o grupo angolano. Durante a manhã, foram criadas duas imagens, uma da coroação da Rainha Nzinga e outra que representa a guerra. Para a imagem da rainha Nzinga, a referência foi a foto de uma família real do Benin; para a imagem da guerra, foi o próprio filme. Na imagem da coroação, Nzinga (Ruth) ficava sentada em uma cadeira enquanto Maria colocava um turbante em sua cabeça; um a um os atores entravam e compunham a foto. Na imagem da guerra, Nzinga dava um grito convocando seus soldados, que saíam correndo e gritando do fundo do galpão até pularem os espectadores. No final da manhã, o grupo angolano apresentou as imagens para o outro grupo, mas o outro grupo não apresentou nada pois não havia conseguido se organizar. Almoçamos no restaurante do lado do CAM e depois do almoço fiquei conversando com Nizaj, um dos atores angolanos do trabalho. O Nizaj tem 22 anos e se mudou para o Maré aos 2. Ele é músico e trabalha em um estúdio de Rap na comunidade. Como eu ainda fico muito curioso com a questão da violência na favela, tirei algumas dúvidas sobre isso. Como eu já havia descoberto alguns dias antes, o Complexo da Maré é dominado por duas facções, o Comando Vermelho, que controla o tráfico na Nova Holanda, onde fica o CAM, e o Terceiro Comando Puro, que controla o tráfico na comunidade do Pinheiro, onde fica a Mata. No elenco há atores que moram nas duas

regiões e é seguro eles se deslocarem pela favela toda, mas, se eles estão na região da outra facção, eles têm que ser muito mais respeitosos e cuidadosos com o que dizem e com a maneira como agem.

O Nizaj disse, também, que os bandidos da comunidade são proibidos de assaltar dentro da Maré, na Av. Brasil, em Bonsucesso e na Ilha do Fundão, onde fica a UFRJ, pois isso atrai polícia e qualquer evento é motivo para uma operação policial. Perguntei sobre as armas, que até hoje eu só vi no primeiro dia de ensaio, e ele ficou surpreso que eu só tenha visto uma vez até agora. Na verdade, todos do grupo ficam quando eu falo que só vi uma vez. Ele me disse que, em algumas áreas da comunidade, você vê facilmente grupos com quinze, vinte homens fortemente armados andando pelas ruas. Ele disse que cresceu nisso, mas ainda assim sente medo e prefere mudar o trajeto quando se depara com isso. Perguntei sobre assassinatos na comunidade e ele disse que eles acontecem em lugares específicos, nos tribunais do crime. Falou, também, que ele morou por algum tempo perto de um valão, uma espécie de rio com correnteza, e que lá era um lugar de desova de corpos. Ele disse que via com frequência corpos descendo a correnteza e que isso destruiu sua infância.

No período da tarde, Bel foi trabalhar com o grupo Marginal e eu e Desirée ficamos com os angolanos criando mais algumas imagens para compor a história da Ruth. Criamos uma imagem da fuga dela na floresta, uma no bote e uma em uma padaria. Conectamos todos as imagens ao texto de Ruth e apresentamos em sequência para a Bel, que modificou algumas coisas. A Bel disse que o trabalho com a Cia. Marginal estava muito difícil. A manhã tinha sido improdutiva para eles e estava demorando muito tempo para criar coisas mínimas. Ela estava bem cansada.

No fim, quando os dois grupos se juntaram, apresentamos o que havia sido criado. A história da Ruth foi apresentada sendo “ilustrada” por várias imagens coletivas, como no clipe *This Is America*, de Childish Gambino, que era a referência. A história da Jaque foi apresentada do mesmo modo, mas muito mais discursiva e muito menos imagética. O resultado não foi muito potente.

Quando estávamos voltando, Bel disse que hoje foi em dos dias em que ela ficou muito preocupada com a necessidade de estrear até o final de novembro. Ela falou que acha que a história de Jaque não funcionou, pois estávamos tentando impor a mesma linguagem às duas histórias, mas o conteúdo da história da Jaque pede outras formas. Falamos, ainda, sobre a construção da dramaturgia. Estamos trabalhando essas duas histórias, mas elas são apenas uma pequena parte do que o projeto pretende investigar, pois o que realmente se deseja explorar ali é a potência desse encontro que acontece entre brasileiros e angolanos na Maré. A partir desta data, irei ao ensaio apenas três

vezes por semana, possivelmente às segundas, quartas e quintas, pois preciso de, ao menos, dois dias para organizar o material coletado.

15/08/2019 - QUINTA-FEIRA

O ensaio de hoje, que estava programado para ser na Mata, aconteceu no CAM, pois o dia amanheceu chuvoso. Essa mudança de planos fez com a Bel mudasse o que havia sido planejado para o dia e ela decidiu fazer um mapeamento de todo o material que foi levantado até agora.

Ela pediu para todos escreverem e colocaram no *Drive* as narrativas e os improvisos que haviam sido produzidos. Eu fiquei com o grupo marginal e fomos trabalhar a narrativa da Jaque. Organizamos o texto e adicionamos os trechos que faltava. Depois, fomos conversar com a Bel e ela perguntou se eu tinha alguma ideia para esse texto, pois, como relatei, ele não estava funcionando. Conversamos e chegamos à conclusão de que a parte em que a Jaque menciona Tereza de Benguela e relata como ela construiu um parlamento em seu quilombo era uma parte fundamental do texto. Bel teve a ideia de construir um parlamento com o público nessa cena, a partir de algumas questões: quantas linhas tem a sua história? Você considera importante reescrever uma história que foi apagada?

Quando todos se juntaram no final da manhã, cada um foi lendo seu texto com as intervenções musicais de Rodrigo, Nizaj e Elmer. Começamos com Elmer falando sobre sua vinda para o Brasil dentro da barriga de sua mãe; Ruth falando sobre seu nome ficcional ser Nzinga por causa de um problema de fertilidade de sua mãe; PH falou sobre a universidade, que será uma parte vinculada à história de Maria, cujo pai estudou na UFRJ. Sobre essa parte, foram levantadas algumas questões interessantes: qual a distância de uma mulher negra africana da universidade? Sua distância da universidade é a mesma que a minha? Esse protótipo de cena será apresentado na área da Mata, que tem vista para a UFRJ. Apresentamos a trajetória da Jaque e o exercício terminou com uma “cena” sobre água, inundação, que foi produzida no ensaio de ontem, em que eu não estive presente.

A “cena” combina a história de Vanusa, que fala sobre quando ela nadou na caixa d'água de sua casa escondida de seus pais, com diversas outras histórias de enchentes e de água relacionadas à Maré. Terminamos o ensaio assim e, quando voltávamos para casa, Bel sugeriu que a cena da Jaque fosse feita em um anfiteatro que tem na Mata, pois seria interessante trabalhar especialmente essa coisa de quantas linhas tem na árvore genealógica de cada um. Poderia se criar um jogo com o público que direciona

para algo mais relacional/performativo. Amanhã não terá ensaio, pois o grupo tem apresentação de *Eles Não Usam Tênis Nike*.

19/08/2019 - SEGUNDA-FEIRA

O ensaio de hoje foi na Mata e começou com o aquecimento de costume: os atores andando pelo espaço, sentindo o relevo acidentado, relacionando-se com o entorno e com o resto do grupo. Na parte da manhã, a Bel resolveu trabalhar com o grupo a sequência de “cenas” da Ruth. Foi trabalhada, primeiramente, a cena da coroação da Ruth como Rainha Nzinga, que acabou sendo realizada na região central da mata, com música e o grupo fazendo uma coreografia. Depois trabalhamos a Ruth caminhando pelo espaço e contando sobre como ela e a Rainha Nzinga são duas guerreiras. Nesse momento, o grupo sai correndo e passa pelo público em uma alusão a uma guerra primitiva. Depois, Ruth conduz o público até um outro espaço, onde conta sobre como ela e sua irmã haviam ficado cinco meses perdidas na mata, então, o grupo passa correndo, como se estivesse fugindo de algo, e, na última parte da sequência, a Ruth fala da travessia no mar e o grupo forma a imagem de um barco em cima do trepa-trepa.

Depois do almoço, a Bel dividiu o grupo em duas frentes, uma trabalhando a narrativa do apagamento da Jaque e outro trabalhando a narrativa da universidade com a Maria. Eu fiquei com o grupo da Maria. A Bel nos pediu que criássemos um jogo, uma partitura que colocasse em pauta justamente a questão da distância entre a universidade pública, os moradores da Maré e os imigrantes africanos. A cena foi feita em um espaço da Mata de onde podemos ver a UFRJ. Foi bem difícil o trabalho em grupo, porque havia muita gente dirigindo a Maria e, desse modo, o grupo acabou focando mais na narrativa da árvore genealógica do que na questão da distância da universidade.

No final do ensaio, a Maria apresentou sua cena e a Jaque apresentou a dela. Na cena da Jaque ela levava o público para o anfiteatro e colocava cada espectador em uma arquibancada de acordo com as linhas havia da árvore genealógica que cada um conhecia. Depois disso, ela reconstruiu a sua árvore a partir de figuras históricas que os espectadores sugeriam. O protótipo ainda está em estágio bastante embrionário, foi praticamente um workshop, mas já foi muito emocionante.

Hoje, especialmente, parecia que o tráfico estava um pouco diferente. Eu não havia visto ainda homens armados em volta da Mata, mas hoje vi tanto na nossa chegada, quanto na nossa saída. De manhã, quando Bel e eu estávamos chegando de carro, no final da rua em que entramos para chegar na Mata, tinha um jovem de, no

máximo, uns 20 anos segurando um fuzil e guardando a rua imóvel, como se fosse um soldado. Parecia até uma performance. Na volta, quando estávamos indo embora, cruzamos com um outro jovem sem camisa, com rádio comunicador e uma arma maior ainda. Percebi, também, que os jovens do tráfico, geralmente, andam com rádios.

21/08/2019 - QUARTA-FEIRA

O ensaio de hoje foi na Mata. Essa semana não teremos o CAM, pois a Companhia da Lia Rodrigues está fazendo um intercâmbio lá. O dia amanheceu chuvoso, mas como a previsão apontava que, às 10h, iria parar de chover, fomos direto para a Mata. No caminho encontramos o Jô Bilac, o dramaturgo, que foi hoje no ensaio pela primeira vez e o Rodrigo, que estava levando alguns instrumentos.

Quando chegamos na Mata, a chuva já tinha parado quase completamente e começamos o dia com o aquecimento clássico. Depois disso, Bel dividiu os grupos para trabalharmos a sequência. Ela queria apresentar um “passadão” com todo o material que foi levantado até agora para o Jô. Eu fiquei com a Ruth trabalhando a cena das ervas.

A Ruth já havia escrito praticamente o texto todo dela. A ideia de uma cena que falasse sobre ervas, sobre cura através das plantas, surgiu em um dia em que a Ruth comentou para o que servia algumas das plantas que tinham lá na Mata e isso está se configurando como uma cena. Ensaíamos um protótipo em que ela fazia um trajeto mostrando as plantas, falando sobre como elas poderiam ser utilizadas e mostrando alguns espaços onde ela deseja plantar ervas. Uma das possibilidades que estamos pensando é plantar algumas ervas lá na Mata até a estreia. Como a Ruth é muito atenciosa e desenvolta, o trabalho foi rápido. No final da manhã, a Bel acertou alguns detalhes da trajetória da Ruth e fomos para o almoço.

Na parte da tarde a Bel explicou para o grupo como seria realizada a “costura” das cenas e, então, fomos para a apresentação. A apresentação do material aconteceu como um trajeto, com as cenas a seguir:

- Subida para a Mata: Elmer falando o texto que conta ele crescendo na barriga da mãe; grupo escondido, fazendo sons, correndo; Phellipe vestido de urso;
- Trajetória Ruth: Coroação da Rainha Nzinga; guerra, floresta, bote, ervas;
- Tempo da água: grupo realizando um treinamento corporal, parada para beber água, começa-se a contar histórias sobre água e transbordamentos;
- Corrida: Wallace e Elmer fazem relatos da infância vivida na Mata; termina com uma aposta de corrida;

- Batalha do passinho: a cena mais interessante do dia de hoje. Os grupos se dividem, brasileiros e angolanos. Os brasileiros falam sobre como eles imaginam que é Angola e os angolanos falam sobre como é o Brasil. A cena termina com uma batalha de dança (funk x *kuduro*);
- Trajetória Maria: Maria leva o grupo ensinando passos de dança até a área com vista para a UFRJ. Ela fala sobre sua árvore genealógica, pergunta qual a distância dela a universidade e termina contando alguns saberes de seu avô. Existe um jogo com distâncias, passos, muito levemente sinalizado, mas a cena ainda está precária;
- Trajetória Jaque: Jaque realizou o exercício sobre apagamento na plateia do anfiteatro.

A sequência terminaria com o áudio da D. Orosina, mas não tivemos tempo o suficiente para terminar. Toda a apresentação durou por volta de 1:30h. Na volta, viemos eu, Bel e Jô de carro. Jô disse que, depois de hoje, a coisa ficou bem menos nebulosa para ele e ele já viu várias linhas que podem ser trabalhadas. Ele comentou que esse processo será de tentativa e erro. Ele escreverá textos que serão levados para os ensaios para serem testados pelos atores.

26/08/2019 - SEGUNDA-FEIRA

O dia começou como uma conversa sobre atrasos, pois grande parte do grupo tem chegado bastante atrasada nos ensaios. Em seguida, começamos o ensaio com os aquecimentos típicos e, depois, fomos para uma espécie de platô que existe na Mata, que é delimitado por bancos de cimento e com vista para o Pinheiro e o Morro do Timbau, de um lado, e para a Mata, de outro. Bel queria propor uma espécie de jogo que colocasse em perspectiva as diferentes vistas. Para isso, foi proposto que o grupo se alternasse entre as duas vistas e respondesse perguntas como: o que você vê? O que você sente? Onde você se colocaria nesta imagem? Essas duas imagens são diferentes? O jogo foi bastante cansativo, acredito que porque era um tanto quanto abstrato. Depois disso, sentamos em uma sombra para conversar.

Durante a conversa, o grupo falou sobre situações de racismo que sofreram e Elmer e Nizaj falaram sobre situações em que eles são tratados como angolanos e situações em que eles são tratados como brasileiros. O grupo falou sobre a favela e sobre a situação dos angolanos na Maré, que saem de uma guerra e entram em outra.

Após o almoço, voltamos para o platô, pois Bel queria testar unir as imagens opostas (favela e Mata) com os depoimentos do Elmer e do Nizaj, mas logo desistimos

de utilizar aquele lugar. O platô fica em uma área sem árvores e o sol estava fortíssimo, o que tornava impossível desenvolver qualquer cena ali. Além disso, alguns integrantes do grupo apontaram que ficávamos em frente a um local onde os traficantes fazem guarda armada, por isso não seria uma boa ideia levar o público para lá.

Por fim, a cena foi realizada em uma outra parte da Mata, também com vista para o Morro do Timbau, onde foi trabalhada uma coreografia em que o “público”, que na ocasião era os outros atores, ficavam alternando de um lado para o outro enquanto Elmer e Nizaj compartilhavam suas experiências como angolanos e brasileiros. Nesse dia vi muitas armas na Maré, tanto na nossa chegada quanto na saída. Cruzamos com carros fortemente armados que levavam bandidos com fuzis apontados para todos os lados. Por mais que eu já esteja me acostumando um pouco mais com as armas, a situação ainda é bastante tensa.

28/08/2019 - QUARTA-FEIRA

O aquecimento começou com uma coreografia de funk. Quando ainda estávamos na Associação, a parte baixa da Mata, Maria e Vanu começaram a ensaiar a coreografia da música *Invocada*, da Ludmilla, e o grupo foi se agregando até que, pouco depois, todos estavam dançando, então, quando subimos, o aquecimento foi essa coreografia com todo o grupo, inclusive comigo.

Depois disso, fiquei com a Ruth trabalhando a trajetória dela. No ensaio da terça, ela e o Nizaj, que é *rapper*, transformaram o texto que ela falava em um *rap*, então, ajeitamos algumas rimas que eles haviam feito e trabalhamos no espaço, marcando onde cada parte da música seria apresentada.

28/08/2019 - QUINTA-FEIRA

O ensaio de hoje trabalhou as últimas propostas que seriam apresentadas no passadão do dia seguinte. O dia começou com o aquecimento e, em seguida, o grupo se dividiu trabalhando as cenas. Eu fiquei com a Bel, Wallace, Elmer, Nizaj e Jô Bilac. Ficamos acompanhando a cena que Wallace e Elmer criaram, em que eles são dois guias de turismo apresentando a favela para um grupo de turistas. Andamos com eles por um pedaço da Mata onde eu nunca havia passado. A área fica em um canto, atrás da Associação, e tem uma espécie de trilha, mais fechada, que chega em uma área alta, plana, com vista para o Pinheiro, a Linha Vermelha e uma ponte que liga a UFRJ à Linha Vermelha. Bel resolveu levar a “cena” em que Nizaj e Elmer falar sobre suas experiências como brasileiros-angolanos para lá. De um lado temos essa vista da favela

e, do lado oposto, uma vista para a Mata com uma árvore bem grande no centro. A cena funcionou bem melhor lá. No final do ensaio, Bel repassou com o grupo a parte inicial da estrutura, mais especificamente, a trajetória da Ruth. A Bel pediu uma grande lista de objetos, instrumentos, amplificação, para o passadão do dia seguinte, que, infelizmente, não poderei acompanhar pois estarei em São Paulo.

06/09/2019 - SEXTA-FEIRA

O ensaio de hoje eu não iria acompanhar, pois ainda estou em São Paulo, mas gostaria de deixar registrado aqui que ele foi cancelado por causa de uma operação policial que durou quase vinte horas. Seguem aqui os relatos retirados das redes *Twitter* e *Facebook* das páginas Maré Vive e Redes da Maré:

atualização: 07:46

CUIDADO REDOBRADO!

Informações de pessoas baleadas, morte, bala voando vira e mexe em várias partes da favela do Parque União até a Nova Holanda, Caveirões baqueando, policiais a pé.

qualquer violação, pode nos mandar:

Mande para nosso whatsapp: 21 966 699 783

Vamos nos Comunicar e nos Cuidar, pois, não tá fácil!n#marevive

FACEBOOK - Maré Vive

6 de setembro às 16:18 ·

atualização 16:19

Já estamos em 10 horas e o que fica são traumas pro morador, onde qualquer barulho já se torna algo extremamente atormentador. Seguimos resistindo a uma Política de Segurança que não agrega só segrega. #AculpaÉdoWitzel #marevive

TWITTER - Redes da Maré @redesdamare · Sep 6. Uma das pessoas mortas, Pedro Souza, mais conhecido como Seu Pedro, ainda está em casa, desde às 16h, no Parque União, sem que a perícia chegue, mesmo com inúmeras tentativas de contato com a Delegacia de Homicídios.

FACEBOOK - Maré Vive

6 de setembro às 21:40 ·

21h40

Cansaço tá dando soco na cara. Difícil ter psicológico pra aguentar. Não tem um minuto sequer de sossego.

Dá o papo aí #marevive

FACEBOOK - Maré Vive

6 de setembro às 23:00 ·

23:00

A perícia tá no Parque União onde houve a morte do Seu Pedro, policiais seguem circulando na RV e NH.

Será que vamos bater 20 horas de operação? Mês passado a liminar com regras das operações foi divulgada e nada disso foi respeitado hoje, nunca é respeitado e morador fica prejudicado sempre

Vamos continuar nos comunicando, Favela. Hoje tá difícil pra geral. Estamos na atividade no inbox pra falar com todo mundo.#marevive

FACEBOOK - Maré Vive

7 de setembro às 05:47 ·

É Favela, depois de um dia extremamente difícil como foi o de ontem e um pedacinho o de hoje, estamos aí já na pista, gostaríamos de nos solidarizar com as famílias de todas aquelas pessoas que perderam suas vidas, independente de qualquer coisa, pois uma vida é uma vida, principalmente a família de Seu PEDRO, relíquia da Favela. Deus conforte e abrace de uma forma mais pura e divina que há.

Bem, hoje como todo sábado que possamos né, dar aquela baqueada em nossas feiras populares que, afinal, independentemente de qualquer coisa, a Maré ainda Pulsa, a Maré vibra, a Maré tem essa vitalidade, a Maré Vive. Vamos curtir, degustar, apreciar esse momento dado a nós por Deus.

Tá ligado que hoje tem Feira na Vila do João, na Nova Holanda e no Piscinão de Ramos, se ligou?

Que o dia hoje seja de tranquilidade total pra geral Mareense.

Sigamos no AFETO!

Sejamos JUSTOS e TOLERANTES!

Nos afastemos o ÓDIO, pois toda VIDA é importante!

Seu PEDRO VIVE!

👊📱#marevive #favelavive #FavelaSempre #NenhumaDireitoaMenos
#VidasNasFavelasImportam #MoradorNãoÉAlvo #SOSAmazonia

09/09/2019 - SEGUNDA-FEIRA

Depois de uma semana fora do Rio, voltei hoje para os ensaios. Enquanto estávamos indo para a Maré, a Bel me falou sobre o que tinha acontecido nos últimos dias. Na sexta-feira anterior, dia 30 de agosto, aconteceu um passadão para a equipe. A Bel disse que foi muito bom. Durou cerca de duas horas e ela disse ter ficado feliz com algumas coisas que já funcionaram. Ela relatou que a semana passada foi curta, pois ela deu folga para o grupo na segunda e na sexta aconteceu uma operação. Ela falou, também, sobre uma “bomba” que tinha acontecido na semana passada. O grupo da marginal tem dois atores (Phellipe e Priscilla) que tem a pele clara. O Phellipe se identifica como branco, a Priscila, como negra. Por esse motivo, o Phellipe sempre esteve fora de algumas “cenas”, como a trajetória da Ruth, pois o grupo acha que aquilo só faz sentido para as pessoas negras. A Bel jogou essa discussão na roda e o grupo realmente decidiu que o Phellipe deveria ficar de fora de algumas cenas e, pelo que ela contou, o grupo deu alguns toques, falando que negros de pele clara tinham alguns privilégios, que não era possível comparar a situação deles com a dos angolanos e que, por isso, o lugar deles nas cenas deveria ser pensado com cuidado. Tudo foi dito, indiretamente, para a Priscilla, que não abre mão do lugar dela de negra no processo. A questão não é exatamente que ela não é negra, mas que ela não conseguiria enxergar a diferença dela para os negros de pele retinta. Enfim, depois que o grupo tocou no assunto, com muito tato, Bel disse que Vanu falou que sempre enxergou ela como branca e não entendia porque ser branco era uma coisa tão ruim. A Vanu disse, também, que não via diferença entre a cor da pele da Priscila e da Isabel, que é loira. A Bel disse que a discussão foi longa e pesada e que a Priscilla havia ficado muito mal, inclusive, faltado no ensaio seguinte. Bel disse que falou com a Mariluci, a produtora, que também é branca e da Maré, para conversar com a Priscilla sobre essa questão, o que aconteceu neste mesmo dia, mais tarde.

O ensaio hoje foi na Mata e começou por volta das 9:30 com os aquecimentos de costume: o grupo começou fazendo massagem, depois caminhando pela Mata e, por fim, dançando. Hoje, desde a hora em que chegamos, vimos muitos jovens armados. Na rua que dá para a Mata, cruzamos com um jovem que apontava um revólver para o alto, por isso passamos por ele de carro bem devagar, para “diminuir o risco”. Hoje foi a primeira vez que vi pessoas armadas na Mata também. No início dos ensaios, passaram por nós dois jovens, um com um fuzil e outro com um colete a prova de balas e muitos rádios. Quando estávamos indo embora, também cruzamos com dois carros com muitas pessoas armadas. O que assusta nesses carros é que eles andam com as armas apontadas para fora, como se fossem atirar na gente a qualquer momento.

Na semana em que estive fora a Bel começou a trabalhar com o grupo um dos “blocos” temáticos que era queria: o racismo. Então, foi criado um jogo, um “garrafão”, que é uma espécie de corredor em que passam as pessoas que já fizeram alguma das coisas na seguinte lista:

1. Quem já cagou no mato?
2. Quem já escalou a Pedra da Gávea?
3. Quem já estudou em escola particular?
4. Quem já ajudou os pais na obra?
5. Quem já tocou no cabelo de uma mulher preta sem permissão?
6. Quem já guardou o celular ao ver uma pessoa preta na rua?
7. Vidas negras importam?
8. Quem já subiu a *hashtag* ‘ninguém solta a mão de ninguém’?
9. Quem já pediu para uma pessoa preta te trazer maconha no asfalto?
10. Quem acha que bandido bom é bandido morto?
11. Quem já foi para o Baile da Gaiola. Então fala aí o slogan da Yasmin Turbininha.
12. Quem já namorou na linha vermelha?
13. Quem já veio na Maré antes?
14. Quem pensou duas vezes antes de vir nesse espetáculo?
15. Quem já viu uma pessoa preta em um estabelecimento e achou que ela trabalhava lá?
16. Quando você olha pra mim você acha que eu faço gostoso?
17. Quem, em algum momento, já pensou que a discussão sobre negritude pode, talvez, estar dividindo a luta?
18. Ninguém solta a mão de ninguém?
19. Quando um negro critica um branco, você já pensou que isso pode ser racismo reverso?
20. Você acha que a escuta é importante para o enfrentamento do racismo?

Algumas dessas perguntas já haviam sido levantadas na semana anterior, outras foram no ensaio de hoje. Durante a manhã, fiquei com Rodrigo, Maria e Vanu discutindo casos relacionados a essas perguntas que eles já haviam vivenciado. Rodrigo falou sobre um diretor de teatro branco que ele teve e que dizia que a discussão sobre racismo só separa e atrapalha e a Maria falou sobre a companheira de quarto dela, que fala que discurso sobre racismo é vitimismo. Depois dessa conversa, fizemos o jogo do “garrafão”, que agora se chama “Jogo do Quem Já”, mais duas vezes. A Vanu está

conduzindo o jogo e o Rodrigo tocando. Ela está mandando muito bem no jogo com o público e na improvisação.

Na parte da tarde, o grupo ficou com o Zola, músico angolano que está fazendo a direção musical, e eu, Bel, Desirée e Carol Caju ficamos discutindo e ordenando as perguntas e chegamos nessa lista aí em cima. No final, Bel pediu para que nós recuperássemos as notícias do mês de agosto sobre as operações policiais na Maré, pois esse deverá ser o último “bloco temático” a ser investigado. Ela pensa em fazer uma ação que viralize, em que os espectadores possam divulgar algo na área do campo de futebol da Mata.

11/09/2019 - QUARTA-FEIRA

O Ensaio de hoje começou com o aquecimento e logo se transformou em um “jogo do abraço”. Os atores andavam pela Mata, olhavam-se, corriam, abraçavam-se e seguiam sua trajetória. O exercício foi bem interessante visualmente. Fiquei observando de longe, em cima do trepa-trepa, porque estava com muito sono, então me dei um tempo para acordar de verdade.

Depois disso, sentamos na área da Mata onde acontece o jogo do “Quem já” para debater sobre algumas questões e sobre racismo. O Nizaj contou sobre uma vez em que estava trabalhando pintando um shopping uniformizado e, na hora do almoço, perguntou a uma senhora que estava passando que horas eram. A senhora olhou para ele, agarrou a bolsa e saiu correndo. Ele disse que nunca tinha vivido uma experiência de racismo tão latente, por isso não conseguiu reagir. Ele apenas sentou no chão e chorou. Ruth falou sobre uma situação que viveu e como aquilo havia feito ela se sentir sozinha, em uma espécie de vazio, limbo, bolha. Após a conversa, testamos o jogo com a Vanusa incorporando o depoimento após as perguntas. Eram feitas também algumas perguntas como: o que é escuta para você? Você se escuta? Por que você acha que ela correu? Essa parte final do jogo não funcionou. O grupo já estava bastante cansado.

Após o intervalo, sentamos na Associação para discutir o final da cena e perguntei para eles o que eles realmente queriam dizer com aquela cena. O Wallace foi o único que tentou responder, mas não conseguiu organizar sua fala. A Bel tentou pensar em possibilidades para finalizar a cena, mas o grupo não conseguiu elaborar nada, então o ensaio acabou mais cedo, por volta das 15h. Quando estávamos voltando, Bel enfatizou que hoje ficou muito claro que o grupo não está conseguindo avançar mais sem a ajuda dos colaboradores e sem o texto.

12/09/2019 - QUINTA-FEIRA

Hoje eu e Bel nos encontramos com a Cris Moura, no Largo do Machado, pois ela iria pela primeira vez no ensaio. A Cris será responsável pelo trabalho de movimento/coreografia do espetáculo. O ensaio estava, inicialmente, marcado para o CAM, mas, na última hora, a Bel achou melhor mudar para a Mata, pois seria mais interessante a Cris conhecer o espaço e ver algumas cenas, por isso, ela orientou o grupo a apresentar a cena da trajetória da Ruth, a cena das águas, a cena do garrafão e a cena dos estereótipos.

Dava para sentir que o grupo estava muito cansado, então as cenas foram apresentadas meio “sem vida”. Observei que a Bel se preocupava muito com detalhes formais do tipo: o momento da entrada de cada ator, o que eles deveriam fazer... o que os levou a se perderem nas marcações e nos textos provisórios. Na conversa ao final do ensaio, a Cris falou que achou as ações muito interessantes, mas que percebeu o grupo desconectados das cenas ou sem apropriação do texto e dos jogos.

Quando estávamos voltando para casa, eu, Bel e Cris, a Cris mencionou sobre isso, do grupo não estar apropriado. Ela comentou que ela só entrava em cena para falar aquilo que ela realmente queria dizer e que esse parecia ser o caso ali, mas isso não se concretizava, uma percepção do trabalho que vai ao encontro da minha. Eu falei que achava que o modo como as “cenas” estavam sendo construídas, talvez, levassem os atores a se preocuparem unicamente com a forma. Eles não entendiam o que faziam, nem porquê faziam, o que os levava a não se apropriarem do material. Falei sobre como, na cena do “Quem já”, eles estavam mais preocupados em seguir os textos e as marcações do em que falar sobre racismo; na cena dos estereótipos eles estavam mais preocupados em seguir a ordem correta das falas do que realmente falar sobre estereótipos; e isso ficava claro para quem assistia. Quando falamos isso, a Bel ficou super na defensiva, justificando cada uma das coisas que apontávamos.

No final do trajeto, ela concordou que tínhamos razão nisso e eu mencionei que, agora que o levantamento de materiais está chegando ao fim, talvez seja a hora de iniciar uma nova etapa do trabalho em que essa estrutura (já registrada e vista pelo dramaturgo) possa ser “abandonada” em prol de uma discussão sobre o que eles realmente querem dizer com cada trecho do trabalho, pois, a meu ver, isso traria um grande ganho para o processo. A Isabel concordou e pontuou que é muito difícil esse trabalho e que ela realmente precisa de ajuda sobre que caminhos seguir, pois as decisões não são fáceis e o grupo é muito grande.

13/09/2019 - SEXTA-FEIRA

Eu não iria estar presente no ensaio de hoje, mas acredito ser importante pontuar que esse ensaio foi cancelado, pois grande parte do elenco está doente. Maria está se recuperando de uma dengue; Phellipe não ia, pois está viajando; Elmer está com dores e não ia participar por ordens médicas; Geandra passou mal depois do ensaio de ontem, com sintomas de insolação; Ruth também não estava se sentindo bem. Acredito que isso mostra o quanto o grupo está cansado. O trabalho todos os dias na Mata é muito desgastante fisicamente.

16/09/2019 - SEGUNDA-FEIRA

O ensaio começou nesta segunda com uma hora de atraso, pois grande parte do elenco não chegou no horário. Bel iniciou, então, uma conversa sobre horários e várias questões foram levantadas. Alguns atores pontuaram que o trabalho na Mata todos os dias é muito desgastante e que se seria importante pensar uma alternância com o CAM. Outra questão levantada na conversa foi a alimentação. O grupo pontuou que, como o trabalho na Mata demanda muito corporalmente, seria necessário pensar em alternativas para amenizar isso, como água gelada, frutas e outras coisas para manter o grupo menos debilitado. A questão do sol também foi levantada, pois ainda estamos em setembro e, em alguns dias, o sol está muito quente, o que atrapalha muito a realização de algumas cenas. Uma alternativa pensada foi os “passadões” acontecerem no horário em que a peça será realizada: a partir das 16h. A conversa passou por muitos lugares, como as urgências do trabalho, as prioridades dos custos de produção, a duração dos ensaios, entre outros.

Quando iniciamos a parte prática, por volta das 11h da manhã, a Bel começou diretamente retomando uma proposta coreográfica de abraços em diferentes planos. A Geandra e o Wallace não participaram, pois não estavam se sentindo bem. Víamos os atores correndo de direções opostas, abraçando-se de diferentes maneiras e intensidades, até que todo o grupo se dirigia ao trepa-trepa onde seria realizada a cena da D. Orosina.

Ao meio dia, fomos almoçar no Bar da Lica. Ela cozinhou para o grupo um frango ensopado que é maravilhoso. A Lica é uma mulher alegre e simpática. O Nizaj me contou que o filho dela foi morto pelo tráfico há alguns anos. Sempre gosto de comer lá, pois podemos escolher melhor do que nas quentinhas o que iremos comer. Além disso, eu acho uma experiência interessante comer lá. Andamos naquele sol pesado do meio-dia por alguns quarteirões, até chegarmos na C4, a rua dos angolanos. Lá, colocamos as mesas na rua e almoçamos no meio da favela, ouvindo música angolana. Na parte da tarde, fomos para a Açã, que fica a uns 15 minutos de caminhada dali.

A Ação é um espaço aberto, com um jardim no meio, e uma espécie de quintal coberto, onde ensaiamos. Nessa parte, Bel falou sobre o último “tema” que gostaria de investigar nesse trabalho que é a questão das operações. O grupo foi dividido em três e cada um ficou responsável por ler e selecionar os pontos mais interessantes de três materiais coletados: os posts e comentários da página Maré Vive nos dias de operações, os boletins da ONG Redes da Maré e reportagens da mídia externa sobre as operações na Maré. No final do ensaio, os grupos expuseram rapidamente o que haviam selecionado e o planejamento é explorar esses materiais no ensaio de amanhã, no CAM.

Na volta de carro, Bel comentou novamente sobre a pontuação da Cris a respeito dos atores não estarem apropriados do que estavam dizendo. Percebi que a tendência da Bel em relação a críticas é ficar na defensiva. Ela justifica as críticas dizendo que o grupo é difícil, muito vulnerável; que ela já os conhece muito bem; que eles precisam de uma estrutura para se apoiar; etc. Disse que a Cris está acostumada a trabalhar com elencos brancos, da zona sul, e que por isso ela não entende esse trabalho, entre outras coisas. A questão é que a Cris foi assistir o trabalho como espectadora e sentiu isso. As justificativas para algo ainda estar “fraco”, a meu ver, não importam, pois o público tampouco saberá desses pormenores. Eu assisto o ensaio todos os dias e também já trabalhei com grupos de refugiados em situação de extrema vulnerabilidade e tenho uma percepção parecida com a da Cris. A Bel, no entanto, conhece o grupo há muitos anos e já fez outras peças com eles, então penso que ela deve ter estratégias para “resolver” isso nos dois meses que restam até a estreia.

19/09/2019 - QUINTA-FEIRA

Não fui no ensaio ontem, pois o ensaio se encerraria mais cedo porque a Cia. Marginal precisava realizar uma reunião interna. Como a parte da manhã era de treinamento musical com o Zola e a Bel chegaria mais tarde, achei que não valeria a pena eu me deslocar até a Maré, também porque estou terminando as coisas da qualificação. Uma coisa inédita aconteceu ontem. Rolou uma operação policial surpresa no meio da Mata. Por voltas das 10h um helicóptero blindado, o caveirão voador, apareceu no Pinheiro e começou a atirar em uma escola que fica muito próxima da Mata. Os policiais ficaram umas duas horas na comunidade e foram embora. A notícia saiu bastante na mídia. Felizmente o grupo estava ensaiando no CAM, que fica do outro lado da Maré e por lá estava tudo ok.

20/09/2019 - SEXTA-FEIRA

Encontrei a Bel meia hora mais tarde do que de costume e fomos para a Maré. Ela disse que, como já estava virando uma rotina o fato do ensaio só começar às 9:30, apesar do horário oficial ser às 9:00, ela também passaria a chegar nesse horário. Sempre somos os primeiros a chegar. Percebi que ela se rendeu e cansou de lutar contra o atraso do grupo.

No ensaio de hoje seria trabalhada a “cena da água”. Para isso, o grupo decidiu fazer um churrasco na parte plana da Mata que chamamos de “laje”. Foram levados cadeira de praia, guarda-sol, churrasqueira, cerveja, carne e a cena foi feita algumas vezes em meio a esse ambiente. Imagino que a proposta da Bel tenha a ver com o que conversamos, sobre os atores entenderem a energia da cena, a situação. Acredito que ficou mais claro para o grupo o que realmente importa ali: criar o ambiente de um churrasco na laje, conversar com os espectadores sobre a paisagem que se vê lá de cima e tudo mais.

Na volta a Bel falou que desencanaou de fazer o passadão que estava marcado para terça-feira e falou que sentia que estávamos na metade do processo agora e ela estava exausta com o trabalho. Não sei o que foi falado na reunião interna do grupo ontem, mas senti que a energia estava um pouco diferente, principalmente com a Bel. Ela decidiu chegar mais tarde, lá na Mata ela não ficou convocando todos para subir, como ela costuma fazer. O grupo teve que se organizar e subir na hora que todos se deram conta de que o ensaio deveria começar, o que obviamente demorou muito tempo, e ela foi embora mais cedo também, não ficou para o churrasco. Parece que ela realmente está cansada de ficar tendo que “empurrar” o grupo o tempo todo e decidiu deixar a coisa acontecer conforme o grupo se dispõe.

23/09/2019 - SEGUNDA-FEIRA

O ensaio dessa segunda começou com o primeiro encontro formal com a Cris. Ela conduziu as primeiras duas horas com jogos corporais, como: jogar uma garrafa PET de um para o outro, em movimento, e, quando a garrafa caísse, o grupo deveria se abaixar e contar uma narrativa; girar em 20 tempos, olhando para diferentes ângulos da mata; gestos expressivos. No final, ela trabalhou em cima da coreografia da cena da Ruth/Zinga, lapidando o trabalho e “fechando” coreografias com a Isabel e o grupo. Em seguida, lemos os primeiros trechos do texto que o Jô enviou. O texto era muito curto, mais ou menos 3 páginas, com a cena do Elmer, a música da Ruth e a cena da água. O texto do Elmer foi o único que realmente mudou, tornando-se mais poético e narrativo. Os textos das outras duas cenas foram, basicamente, desdobramentos do que os atores já estavam fazendo nas improvisações.

Na parte da tarde, o Zola, diretor musical, esteve presente, então foram trabalhadas as cenas que tinham música. Primeiro, o grupo trabalhou uma improvisação de um jogo em um banco, em que os atores ficavam mudando de posição, formando blocos, enquanto o Zola tocava. O começo do exercício foi um pouco tumultuado, porque havia um carro lá ouvindo música muito alto. Era um pop dos anos 80 e foi engraçado, pois todo mundo se divertiu com as músicas.

Depois dessa improvisação, fomos para a cena da Maria no lado da Mata que dá para a UFRJ. A cena ficou singela. A Maria pergunta ao público qual a distância da Maré à UFRJ, depois pergunta qual a distância dela, uma mulher negra, africana, da Maré, entre outras coisas. Depois, ela fez um penteado na Geandra, falando em lingala. O final do ensaio foi bem bonito, pois o Zola tocou a música *Muxima* e todos nós cantamos ao final da cena da Maria e, quando descemos para a associação, continuamos cantando por mais algum tempo lá, em roda.

25/09/2019 - QUARTA-FEIRA

O ensaio de hoje aconteceu na Ação Cultural. Um outro espaço cultural, que fica na Vila do Pinheiro, onde são os ensaios nos dias de chuva em que o CAM não está disponível. No caminho para a Maré, a Bel me disse que havia tido alguns tiroteios durante a noite, por isso ela também decidiu fazer o ensaio lá, pois a Ação é perto da Av. Brasil, o que torna o local mais seguro e facilita, caso tenhamos que sair de lá às pressas. No entanto, o ensaio foi bem tranquilo. Começamos muito atrasado, por volta das 10h, e o ensaio teria que terminar às 12h, por causa da reunião da Cia. Marginal que acontecerá sempre às quartas. Nessas duas horas, o grupo ficou basicamente escolhendo as músicas, batidas, que serão utilizadas na cena dos estereótipos. A cena foi passada umas duas vezes, marcando as coreografias e o tempo das músicas.

26/09/2019 - QUINTA-FEIRA

Nesta quinta o ensaio aconteceu no CAM e foi basicamente uma continuação do ensaio de ontem, sendo trabalhada também a cena dos estereótipos. Na primeira hora de ensaio, a Bel deixou o grupo sozinho para trabalhar os textos da cena, que estavam desequilibrados entre os atores. Nesse momento, o Philippe foi o condutor. Quando a Bel retornou, o grupo passou a cena algumas vezes. O grupo da Cia. Marginal inventou um grito de guerra e ensaiou uma espécie de entrada coreografada para a batalha. O grupo dos angolanos não conseguiu fazer a mesma coisa. Eles ficaram passivos, observando. Quando a Bel chegou, ela ensaiou um grito de guerra com os angolanos e

todos passaram a cena, que já está bem marcada. Nos próximos dez dias não estarei nos ensaios, pois irei ao São Paulo para apresentar na Reunião da ABRACE e entregar a qualificação.

10/10/2019 - QUINTA-FEIRA

O ensaio de hoje aconteceu no CAM e foi uma conversa sobre o passado que aconteceu na segunda-feira (7), no qual eu não estive presente. Entre os feedbacks apontados pelo grupo, alguns atores levantaram que ouviram de diversas pessoas que o passado havia sido muito longo. Os atores falaram que, após a cena da laje, perceberam que o público não estava mais com eles e que isso foi muito difícil. A Isabel ficou em uma postura defensiva, falando que aquele passado não poderia servir como parâmetro, pois tinha acabado a noite, além de apontar outras justificativas para o cansaço do público. Os atores ficaram visivelmente frustrados, pois cada vez que eles apontavam um problema ou algum comentário, a Bel rebatia com uma justificativa.

Outro ponto apontado foi a forte presença de crianças durante o passado. Pelo que os atores falaram, havia um grupo de crianças bem grande acompanhando e eles “causaram” durante a apresentação. Eles brincavam no meio das cenas, interagem em todas as cenas interativas, e nas não interativas também, e os atores relataram que foi muito difícil se concentrar com aquela situação. Ao final da conversa, o grupo decidiu que alguma coisa precisaria ser feita em relação ao tempo de duração do espetáculo. Foi levantada a proposta de criar dois percursos com menos cenas ou cortar algumas cenas e criar um percurso só. O grupo abriu um mapa da Mata em que está desenhado o percurso, mas, depois de muita conversa, não foi possível chegar a lugar nenhum.

Os atores falaram que a presença do dramaturgo era extremamente necessária nesse momento para que as cenas fossem organizadas. A Bel disse que não sabia mais o que fazer para que o Jô viesse aos ensaios. Ficou acordado, então, que o Phellipe ligaria para ele após o ensaio pedindo a presença dele na reunião do no dia seguinte. Eles me também me falaram que mais dois pesquisadores haviam pedido para acompanhar o processo e que, por isso, eles haviam conversado sobre qual seria a melhor maneira de ter a presença desses pesquisadores. Eles decidiram abrir dois dias por semana para nós, por isso, a partir de hoje irei ao ensaio duas vezes por semanas, às segundas e quintas.

Na volta para casa, a Bel falou sobre como estava sendo difícil a relação com o Jô e com a Cris, pois eles desmarcavam os encontros constantemente e não apareceram no passado e esses eram, justamente, os dois contatos que ela havia trazido para o processo. Ela disse que conversou com o Jô e falou como desmarcações eram uma

coisa muito problemática com um grupo de favela, pois isso poderia soar como descaso com eles.

14/10/2019 - SEGUNDA-FEIRA

O ensaio de hoje aconteceu, pela primeira vez, no período da tarde. A partir de hoje, os ensaios às segundas serão sempre das 13 às 19h. Quando estávamos indo, Bel disse que o grupo havia se encontrado com o Jô e eles decidiram fazer apenas uma estrutura de cenas para o espetáculo. Ela falou, ainda, que ele sugeriu tirar a cena do 'Elmer e do Nizaj' e a cena da Maria, incorporando elementos dela na cena da Jaque, a fim de reduzir o tempo da peça. A Bel falou também que eles conversaram com o Jô e decidiram alguns prazos para ele entregar partes do texto.

Hoje o dia foi focado em música com o Zola. Ficamos sentados embaixo de uma árvore enquanto o grupo praticava os coros e ajeitava a versão final da música da Ruth/Nzinga Mbandi. Depois ensaiamos um pouco da música do *Akuna Djina*, que será a canção final, e o ensaio acaba mais cedo, por volta das 17h, pois o grupo teria uma reunião sobre questões técnicas. Os ensaios, neste momento, estão focando mais nos ajustes das cenas que foram criadas, por isso, em muitos dos dias, não terei muito o que relatar. No final do ensaio, fui embora da Mata a pé, com o Carol, até a Av. Brasil e, de lá, tomei o ônibus para casa.

17/10/2019 - QUINTA-FEIRA

Hoje fui de ônibus para a Maré pela primeira vez, pois a Bel não ia sair da zona sul para ir para lá. Fui de metrô do Leblon até a estação Cidade Nova e, de lá, fui de ônibus até a Maré. Desci na Vila do João, em frente a Fiocruz, e fui caminhando até a Mata. A caminhada levou uns 20 minutos e o trajeto todo, pouco mais de uma hora. Acabei chegando um pouco adiantado. Foram trabalhadas as coreografias da sequência inicial do espetáculo e a cena da Ruth/Nzinga. A partir do que a Cris havia trabalhado, as coreografias foram retomadas e lapidadas. Nesse ensaio, também foi trabalhada o novo texto que a Jaque irá falar entre a cena da Nzinga e a cena das Ervas. É um texto solo em que ela faz uma comparação entre plantas e pessoas.

21/10/2019 - SEGUNDA-FEIRA

O ensaio de hoje aconteceu no CAM e, como todas as segundas, foram trabalhadas as músicas com o Zola. O ensaio começou com a música da Nzinga, que já está ficando

muito boa. O grupo está com os tempos e as entradas quase todas bem ensaiadas e a única coisa que falta ajeitar é o tom de alguns dos atores. O Zola foi muito engraçado hoje imitando a Vanu e falando que eles estão cantando tudo errado, mas, como ainda tem tempo, será tudo ajustado. Em seguida, fomos para o Akuna Djina. O grupo ensaiou os posicionamentos e já ficou muito bom. Nessa cena, todos tocarão instrumentos e a cena intercala entre momentos solo, com a Ruth, e sequências com o grupo todo.

Durante algumas horas do ensaio, a Bell saiu para levar o rapaz que irá fazer a direção de arte até a Mata e, quando ela voltou, a cena já estava bem ensaiada e ela adorou. Foi ensaiada, depois, a cena dos bancos. A cena dos bancos é uma cena que eu não estava presente no momento em que foi criada e essa foi a segunda vez que eu vi. Em um banco, os atores da companhia e a Isabel sentam e vão mudando de lugar, sublinhando diferentes arranjos da companhia, como: negros e brancos, héteros e LGBTs, entre outros. Por fim, Ruth e Jaque ensaiaram suas partes no final da música da Nzinga.

24/10/2019 - QUINTA-FEIRA

O ensaio de hoje aconteceu na Mata foi, basicamente, um teste de figurino. A Maria Chantal, figurinista, pediu para o grupo levar alguns elementos (fios de eletrônicos velhos, fitas k7, cds, pochetes, óculos, moedas, acessórios de metal, tecidos africanos) que seriam testados com outros elementos que ela traria. Então, quando chegamos lá, Chantal “montou” cada um dos atores com um traje. O Elmer usou dois tecidos africanos amarrados, como uma blusa e uma saia; Ruth usou um turbante e um outro tecido amarrado no corpo; Rodrigo ficou sem camisa, com fios prateados amarrados nos *dreads* e correntes. Os figurinos ficam entre tecidos africanos, elementos afro futuristas e peças *sportswear*. No final do horário, alguns atores ainda não tinham montado seus looks, por isso essa “montação” será terminada na segunda, quando serão feitas as fotos. Hoje, também fiz uma entrevista com a Priscilla para a pesquisa. Falei com a Bel na volta que não iria na segunda, pois serão apenas fotos. Verei com ela sobre a possibilidade de eu ir algum outro dia na próxima semana.

31/10/2019 - QUINTA-FEIRA

O ensaio de hoje focou na cena da laje. O aquecimento inicial foi realizado com os objetos que são utilizados na cena (cadeiras de praia, guarda-sol, coolers, etc). Os atores se moviam rapidamente pelo espaço arremessando os objetos uns aos outros. Essa ação se repete na cena. Após o aquecimento, o grupo trabalhou a coreografia

inicial da cena, que já havia sido elaborada com a ajuda da Cris em um outro ensaio. Posteriormente, o grupo realizou parte da cena focando-se na canção *Carinhoso*, que é cantada pelos atores em ritmo de samba. Por fim, a Geandra trabalhou o texto sobre a cerveja Caetés que ela fala no início da cena. A parte da coreografia funcionou muito bem. O Wallace chegou apenas no final do ensaio e quando ele se juntou ao grupo para ensaiar a coreografia, tudo deu uma bagunçada. A Bel falou, então, que ele deveria se reunir com o restante do grupo em um outro momento para pegar com os atores as coisas que perdeu.

04/11/2019 - SEGUNDA-FEIRA

A partir de hoje, em todas as próximas segundas-feiras, acontecerão passadões abertos para o público, focando em diferentes partes do espetáculo. No dia de hoje está programado um passadão da primeira parte (Cena inicial/subida, cena Ruth/Nzinga Mbandi, Cena Jaque/Plantas, Cena Ruth/ervas, Cena da água/laje, Cena Tour de Favela).

O ensaio começaria com a cena da subida, porém, o Elmer, que faz essa cena, ainda não tinha chegado, então foi passada apenas as movimentações do atores nas árvores e, em seguida, passamos para a cena da Ruth no trepa-trepa. A Bel ficou passando o texto com a Ruth e, enquanto isso, ela pediu para o restante do grupo ir passando a coreografia da laje sozinhos. Eu fui acompanhando o grupo. Duas coisas bem peculiares acontecerão lá. O primeiro foi que o grupo pisoteou a pipa de uma criança que estava brincando lá. Eles tentarão avisar o menino que pagariam outra, mas a criança desceu o morro correndo e chorando e nem olhou para trás. Por causa disso, o ensaio parou por alguns instantes e alguns atores começaram a fumar um *beck* lá em cima, coisa que eles fazem apenas nos intervalos e em lugares afastados. A Priscilla está fazendo um preceito do Candomblé e não pode ficar perto de pessoas que estão usando drogas ou bebendo, por isso ela se irritou e, também por causa da questão da pipa, os ânimos se exaltaram e os atores começaram a discutir. A discussão acabou rápido, mas ficou um clima pesado.

O Elmer realmente não apareceu no ensaio, então a cena da subida e a cena do tour, que ele faz com o Wallace, não foram realizadas na apresentação. Depois aconteceu uma pequena conversa com o público que estava presente e todos apenas elogiaram a apresentação.

No final do ensaio, eu estava esperando a Bel, enquanto conversava com a Ruth e o Zola, que falavam sobre o Elmer. O dia do passadão era muito importante para o grupo e tinha sido avisado dezenas de vezes e ele havia faltado. Na verdade, o Elmer está

enfrentando um problema com drogas. Eu percebi desde o começo dos ensaios que havia algo errado com ele. Ele está muito magro, chega no ensaio sempre atrasado, muito cansado, fica deitado e não energia para nada. Parece que vai quebrar a qualquer momento. Faz algumas semanas que a Bel me falou que eles ficaram sabendo que ele tinha um problema sério com drogas. Não sei a idade certa dele, mas é algo em torno de 20 anos. Ele é um menino muito bonzinho, está muito feliz em fazer parte do grupo e tem uma força como ator, porém enfrenta esse problema, o que o deixa muito aquém das demandas físicas do trabalho.

Quando estávamos voltando, o Zola disse que falaria com ele. A Bel disse que não sabia mais como resolver a questão, mas que falaram para ela que a permanência dele no trabalho deveria estar vinculada diretamente com o tratamento, ou seja, se ele não se tratar terá de deixar o processo. Falei para ela que, na minha opinião, isso deveria ser feito rápido, pois falta pouco tempo para a estreia e é muito difícil deixar o restante do grupo e o próprio trabalho nessa situação de extrema instabilidade. Bel destacou que nunca havia passado por isso em um processo e apontou como os atores angolanos se encontram uma posição de vulnerabilidade muito maior do que os atores da companhia, que, por serem moradores de favela, já estão em posição bastante vulnerável. Não irei a outros ensaios essa semana, pois terei que ir a São Paulo para uma apresentação.

21/11/2019 - QUINTA-FEIRA

Hoje retornei aos ensaios depois de vários imprevistos que aconteceram nos últimos 20 dias. Na segunda (11) eu iria para o ensaio, porém uma chuva forte inundou várias partes da cidade, impossibilitando-me de ir até a Maré. Como o ensaio desse dia estava programado para acontecer na Mata, o grupo aproveitou a chuva para substituir o ensaio por uma visita a um evento que comemorava a independência de Angola, que estava sendo realizado na Ação Cultural. Na terça (12) mandei uma mensagem para a Bel falando que iria ao ensaio, mas ela me respondeu falando que o Elmer estava no hospital, pois havia sido machucado pelo tráfico, por isso o ensaio seria cancelado. Como tive que ir para São Paulo para a minha qualificação, só fiquei sabendo detalhes do ocorrido hoje, quando retornei para os ensaios.

No dia do incidente e nos dias seguintes, acompanhei de longe no grupo de WhatsApp do projeto as informações sobre o Elmer, que, de acordo com os relatos, estava muito machucado e passaria por uma cirurgia nos próximos dias. Hoje, perguntei para Bel o que tinha acontecido. Ela me disse que, de acordo com os relatos, ele havia sido pego enganado pelo tráfico. Aconteceu um roubo na favela e alguém deveria ser punido de maneira exemplar. De acordo com o relato, os traficantes acusaram um grupo de amigos

do Elmer de serem os ladrões e ele teria assumido a frente e negado que eles seriam os culpados. O tráfico, então, pegou ele, roubou todas as coisas e deu uma surra na Mata, onde os ensaios são realizados. Em um certo momento, eles teriam aberto a mochila dele e encontrado o contrato de trabalho com a Cia. Marginal e, nesse momento, eles viram que ele realmente era ator, como estava dizendo, e pararam de bater nele.

De acordo com a Bel, o Nizaj, irmão dele, ligou para a Priscilla e ela e a Geandra levaram o Elmer para o hospital e passaram a noite com ele. De acordo com o boletim que ele mandou no grupo, ele entrou no hospital com diversos cortes, escoriações e fraturas expostas. Felizmente ele está bem, recuperando-se, e, de acordo com aqueles que foram visitar, com uma aparência bem mais saudável do que estava nos ensaios. No entanto, como as fraturas demoram para cicatrizar, ele não fará a primeira temporada no espetáculo e a estreia foi adiada para o dia 07/12.

A ideia inicial da Bel para o ensaio de hoje era trabalhar a cena do anfiteatro, cuja dramaturgia ficou pronta há pouco tempo e ainda falta ensaiar, porém várias atrizes faltaram, então foi trabalhada a cena dos bancos. As configurações ainda estão bastante confusas, mas hoje surgiram alguns movimentos e coreografias que deixaram mais explícitas as relações que o grupo quer evidenciar.

27/11/2019 - QUARTA-FEIRA

Hoje fui de ônibus até a Maré e, pela primeira vez, fiz o caminho que sempre faço de mototáxi. Fazia anos que eu não andava de moto e por isso fiquei bem nervoso, mas deu tudo certo.

O ensaio de hoje foi focado na cena do anfiteatro, que eu ainda não tinha assistido desde que se organizou no seu formato final. A cena começa com a Jaque contando que a sua história foi apagada e convidando o público a se sentar na fileira do anfiteatro que corresponde até onde vai a árvore genealógica de cada um. Em seguida, as atrizes contam a história de algumas mulheres negras históricas, como Tereza de Benguela, Rainha de Sabá, entre outras. Nesse intermeio a Geandra faz algumas intervenções vendendo cerveja e vestida de mulher maravilha e, no final, a cena se transpõem para um tecido mais metafórico, representando uma destruição do falo pelas mulheres. Uma coisa curiosa que aconteceu nesse dia foi que: o sol estava muito forte, por isso os atores estavam cansados e com dificuldade de fazer as cenas. A Bel, por outro lado, estava sentada nas arquibancadas e cobrava dos atores que eles dessem o máximo nas cenas. Ela só percebia isso quando os atores reclamavam que não estavam conseguindo repetir ou raciocinar direito por causa do sol. Outro fato curioso foi que

chegou um grupo de “limpadores”, com um líder, e eles foram avisar que estavam fazendo a limpeza do espaço, uma coisa que não era feita há anos. Estavam recolhendo entulhos, cortando os matos e recolhendo o lixo.

Eles foram falar com o grupo para pedir que eles gravassem um vídeo agradecendo ao vereador que tinha conseguiu o serviço de limpeza. Todos da companhia ficaram meio receosos de gravar, então fizeram um vídeo “mais ou menos”, agradecendo o trabalho e pedindo serviço de manutenção recorrente na Mata. A Bel mencionou que essa limpeza aconteceu graças a uma grande articulação feita pela Mariluci, a produtora, para a estreia da peça.

03/12/2019 - TERÇA-FEIRA

Inicialmente, eu iria no ensaio da segunda, porém ele foi cancelado por causa de uma operação. Quando cheguei na Maré, por volta das 14h, o grupo estava terminando uma reunião sobre questões técnicas (usos dos microfones, contrarregragem) e, no final da reunião, eles tiraram todos os objetos de cena do quatinho e separam o que seria responsabilidade de cada um. O passadão começou já era quase 17h e, nesse dia, havia muitas crianças acompanhando o ensaio, em torno de trinta. As crianças acompanharam os atores em todas as cenas iniciais, escondidos nas árvores na subida, correndo e rindo do público, subindo no trepa-trepa e dançando. Os movimentos ficam bem bonitos, porque se formou um coro bem grande. A cena inicial, em que o público é levado para o alto da Mata foi feita com o Nizaj no lugar do Elmer. Percebemos que ele ainda está bastante inseguro com texto. Um ponto interessante foi que em um momento o texto fala “meu nome é Elmer”. A Bel e o Jô perguntaram se ele queria trocar para o nome dele, mas ele preferiu fazer o texto original como uma homenagem para o irmão. O ensaio foi até a cena dos bancos e teve que ser interrompido, pois já estava muito escuro e não tem luz na Mata. Voltei para a Av. Brasil de mototáxi, pois o grupo ainda ficaria conversando e eu já estava bastante cansado.

05/12/2019 - QUINTA-FEIRA

Hoje foi a pré-estreia do espetáculo. Cheguei na Maré por volta das 14h e encontrei o grupo no alto da Mata ensaiando a cena final, de frente para o morro do Timbau. A vista dali é muito bonita e ver o grupo cantando, a Ruth, principalmente, me tocou muito, pois pensei em toda a experiência que eu tive ali ao longo do semestre. Após o final do ensaio dessa cena, descemos e o grupo começou a organizar os figurinos e os objetos

para a apresentação às 16h. No público tinha em torno de trinta pessoas, a maioria amigos dos membros do grupo e pouquíssimos angolanos.

Na cena da subida, o público estava bastante disperso. Como essa era, também, a primeira passada com as caixas de som, houve um pouco de dificuldade nos posicionamentos. Quando estávamos na cena na laje, a chuva começou a apertar. O que eram alguns pingos isolados se transformou em uma chuva relativamente forte. Peguei um guarda-sol para me abrigar e para abrigar os instrumentos e, ali, o Rodrigo já disse que ia ser impossível continuar, pois os instrumentos e os equipamentos eletrônicos não podem ser molhados, então ele foi falar com a Bel e o grupo decidiu fazer uma pausa. Ficamos uns vinte minutos esperando, a chuva parou e eles decidiram continuar. No início da cena do anfiteatro, a chuva começou de novo. O espetáculo foi interrompido novamente e, dessa vez, a chuva foi mais forte ainda e durou em torno de duas horas. Ficamos na Associação (a companhia e a maioria do público) comendo a Cachupa que a Lica havia cozinhado para vender antes do espetáculo, tomando cerveja e dançando música angolana. Saí da Maré por volta das 21h com a Bel. A pré-estreia da sexta (06) será cancelada por causa da previsão de chuva.

07/12/2019 - SÁBADO

Nesse sábado, aconteceu a estreia do espetáculo. Fui para a Maré de ônibus e, na Avenida Brasil, peguei um mototáxi até a Mata. O dia estava ensolarado e, quando cheguei, já havia em torno de 30 pessoas na Associação. Algumas bebendo a cerveja artesanal Caetés, produzida pelo coletivo Roça, outros almoçando o Mufete que a Lica estava vendendo. O Elmer estava lá. Acredito que foi a primeira vez que ele foi até a Maré desde o ocorrido. Ele está com o braço e a perna engessados, alguns cortes com pontos na perna e alguns machucados em fase de cicatrização, porém está com a cara mais saudável e alegre do que estive em toda a temporada.

Por volta das 16h, o espetáculo começou. A cena se iniciou com o Nizaj atravessando o meio do público e cantando a canção inicial. Então, subimos para o alto da Mata com ele guiando e falando o texto de abertura. Como o público era grande, a sonorização, que é feita através de uma caixa de som portátil alocada dentro de uma lixeira móvel, não era suficiente, então quem estava no final da multidão, como eu, não conseguia ouvir o que era falado.

Na subida, temos algumas figuras, sons, que ficam correndo entre as árvores e observando o público. Essa cena ganha alguma potência quando as crianças se juntam aos atores nessas ações, formando um coro muito grande. Como não havia muitas

crianças nesse dia, as ações ficaram um pouco esvaziadas e deslocadas em relação ao restante do trabalho.

Quando chegamos no primeiro estágio do topo Mata, a Geandra circunda o grupo de bicicleta com um olhar de ódio. Com um grupo grande, a ação também fica deslocada, pois é apenas uma pequena parte do público que consegue ver ela e o restante fica observando o espaço, esperando algo acontecer. Em seguida, vemos um coletivo de atores que passa correndo na frente do público dando risadas. Essa ação também ganha muita força quando as crianças estão juntas, pois o grupo fica grande e vê-los correndo pela Mata é bem bonito. Em seguida, fomos para a cena da Ruth como Rainha Nzinga Mbandi.

O volume de pessoas dificultou muito que a cena se consolidasse. Foi difícil que o público acompanhasse a Ruth. O grande trunfo dessa cena, no entanto, é a própria Ruth que, como atriz, tem uma força descomunal e foi capaz de atrair os olhos do público, apesar dos problemas técnicos e das distrações do espaço. Pela segunda vez ela chorou em um momento do texto em que ela diz “essa é minha vida, essa é minha família”. Como ela compôs a música que canta nesta cena e que fala sobre a vida dela, é fácil perceber o quanto ela é tocada pelo que está falando.

Em seguida, a Jaque fala um texto sobre plantas que serve como transição entre a cena Nzinga e a cena da Ruth falando sobre ervas medicinais. Nessa cena, a Ruth conduz o público falando sobre as ervas medicinais que ela usava na África. A cena é interessante e o carisma da Ruth e do Zola conseguem cativar o público. Infelizmente, como a sonorização não é potente o suficiente, tivemos dificuldade para ouvir. Em seguida, fomos para a cena da laje, em que os atores constroem um “churrasco na laje” com samba, guarda-sóis e biquínis.

A cena começa com a Geandra falando sobre a cerveja Caetés e, então, os atores contam pequenas histórias que tem a ver com água e com a vista da favela que temos daquela área da Mata. Depois disso, Wallace apresenta alguns pontos da favela em uma cena de transição. Nessa última versão, ele apenas falava sobre o campinho da Mata e sobre a inauguração da Linha Vermelha e já vamos para a passarela. Na cena da passarela a Vanu propõe o jogo do “Quem já”, em que, quem já fez algumas das coisas que Vanu propõe, deve passa pela passarela.

No final da cena é falado um texto derivado de uma história contada pelo Nizaj sobre quando ele trabalhava no shopping. No texto final da cena, a perspectiva é invertida. Vanu fala como se fosse a senhora fazendo um *mea culpa* por não perceber que ele não era um assaltante. Em seguida, o Nizaj e a Maria nos levaram dançando até a cena dos bancos, em que os atores fazem diferentes agrupamentos.

A ideia da cena, de acordo com a Bel, era mostrar os diferentes “arranjos” que existem dentro do grupo, como atores x diretora, brancos x pretos, LGBTQs x héteros, e por aí vai. Como a cena não tem texto, essas configurações não são tão explícitas para o público. Para mim, como alguém que acompanhou o processo, o grande momento da cena acontece com a Priscilla. Em uma parte da cena, os grupos dos atores negros de pele mais escura se juntam e Priscilla fica com o Phellipe e com a Isabel, brancos. Então, ela sai do grupo dos brancos e se junta ao grupo dos negros. O grupo dos negros abandona ela e o grupo dos brancos se junta a ela e isso acontece mais uma vez. Parece-me que as ações que acontecem na cena simbolizam muito bem a necessidade da Pri de ser aceita como uma negra de pele clara e, ao mesmo tempo em que o grupo dos negros de pele escura a rechaça, os brancos continuam indo atrás dela. No final, ela consegue se juntar ao grupo dos negros de pele escura, porém as ações anteriores deixam claro que existe uma diferença de lugar, o que é justamente o que foi apontado para ela por alguns atores ao longo do processo.

Depois, vamos para a cena dos estereótipos. Nessa cena, o grupo se divide entre angolanos e brasileiros, e cada grupo fala sobre as percepções estereotipadas que tem do outro. No final, a cena desemboca em um “duelo de dança”, funk vs. kuduro, e o grupo leva o público dançando até o anfiteatro.

No anfiteatro acontece cena final da peça, que é uma junção da cena da Maria, sobre sua árvore genealógica, com a cena da Jaque, que fala sobre o apagamento da história de sua família. Essa foi a última cena a ser trabalhada no processo. Quando estávamos nos últimos meses, o grupo chegou ao esgotamento e como a Bel tinha me dito, precisavam no auxílio da dramaturgia para desenrolar essa parte, e foi isso que aconteceu. Essa, se eu me lembro bem, foi a única cena da peça que foi desenvolvida a partir da dramaturgia, e não o caminho inverso. A partir da proposição do Jô Bilac, a cena foi criada, abordando questões do feminismo negro, do apagamento e utilizando metáforas cênicas bem potentes. Na minha opinião, essa é cena mais complexa da peça em relação a encenação e dramaturgia. Ao final, somos levados para o lado da Mata com vista para o Morro do Timbau, onde vemos o pôr do sol e onde a Priscilla fala o texto final, que é seguido da música Akuna Djina.

Ainda que essa primeira apresentação tenha tido muitos problemas técnicos (falta de ritmo, falhas de sonorização, insegurança dos atores em alguns momentos), o público se divertiu e a companhia também.

14/12/2019 - SÁBADO

Tinha me programado para ir na apresentação de quinta (12), porém foi cancelada por causa da chuva, então aproveitei o tempo livre para entrevistar a Ruth e a Vanu e hoje, sábado, foi meu último dia na Maré. Cheguei para a apresentação por volta das 15h e subi com o grupo para o alto da Mata para a preparação. O grupo organizou o seguinte cronograma para o dia das apresentações:

Lembrando aqui os horários que definimos hoje JUNTOS:

12:00 - 13:00h: Check list pessoal que cada um vai fazer dos seus figurinos e objetos de cena.

13:00 - 14:00h: Almoço

14:00 - 14:40h: Ajustes, feedbacks, ou DESCANSO

14:40 - 15:00h: Se arrumar

15:00 - 15:20h: Check list final com Mari

15:20 - TODOS SOBEM

Lá em cima: Arrumação do cenário, alongamento, aquecimento e arrumação das crianças.

Lá em cima, foi muito interessante ver o entrosamento do grupo com as crianças que acompanham os espetáculos. Todos os dias, em torno de vinte crianças acompanham a apresentação, por isso o grupo criou um dispositivo para organizá-las na cena. Elas começam a chegar em torno das 15:30h, quando o grupo já está lá em cima preparando os objetos de cena, fazem os aquecimentos juntos e depois se arrumam com algumas peças de figurino criadas para elas. Na apresentação, as crianças são divididas em grupos liderados por diferentes atores que são responsáveis por conduzi-las durante as cenas corais. Na roda que é feita antes do início da peça, eu me despedi da Cia. e depois descí para a Associação, onde a peça se inicia.

A apresentação de hoje ocorreu bem mais tranquila do que no dia da estreia, com os atores mais confiantes com seus textos e as transições mais fluídas. Como o grupo de espectadores estava pequeno, em torno de 30 pessoas, também foi muito mais fácil ouvir os atores. A peça teve apenas um erro técnico mais grave, que foi quando o microfone do Nizaj parou de funcionar na cena de abertura, impedindo a maior parte do público de ouvir o texto.

Foi muito interessante notar como as crianças estão integradas ao espetáculo. Elas nunca participaram de um ensaio de verdade, simplesmente aparecem na hora da apresentação ou dos ensaios aberto e acompanham o grupo. Muitas delas já sabem os textos de diversas cenas e falam junto com os atores. Na cena do anfiteatro, tem um momento em que as mulheres amarravam várias bandeiras no mastro/falo arrancado

(bandeira LGBT, feminista, movimento *trans*), mas percebi que nesta apresentação as bandeiras foram substituídas por uma faixa escrito “presente”. Na cena final, a imagem do grupo estava muito bonita, pois o sol estava batendo no Morro do Timbau e me emocionei com a música, pois lembrei de toda experiência que tive ali.

Depois do final da apresentação, fiz uma pequena entrevista com uma espectadora angolana chamada Elvira, acho que ela falou coisas importantes que serão consideradas na dissertação. E assim termina minha experiência no processo do espetáculo “Hoje Não saio daqui” e na favela da Maré. Uma experiência que me transformou profundamente e que me trouxe vivências e olhares extremamente importantes que não poderiam ser encontrados em nenhum outro lugar.

APÊNDICE B

ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM STELA DO PATROCÍNIO

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com a atriz Georgette Fadel no dia 8 de março de 2019, em São Paulo.

Conrado: Como surgiu o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*?

Georgette Fadel: Na verdade eu entrei convidada no espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*. O Ney Mesquita, que era um cantor, artista, negro, gay, que faleceu, inclusive, em decorrência do HIV, um pouco na rebarba de tantos amigos que a gente perdeu por conta dessa doença; ele foi a pessoa que chamou o Lincoln Antônio, que é o maestro, pianista, para musicar algumas falas de Stela do Patrocínio porque ele tinha entrado em contato com a obra dela e tinha uma ligação muito forte, ancestral. Ele sentia uma ligação muito forte porque a família dele, me parece, tocava, também, no Patrocínio, no sobrenome. Não estou bem certa dessa informação, mas, enfim, Ney Mesquita tinha essa ligação mais forte com o material e apresentou para o Lincoln Antônio, branco, e o Lincoln se apaixonou também. Não tinha como não se apaixonar pela inteligência, pela profundidade que aquela mulher chegava. E aí, depois que Lincoln compôs uma série de canções, era tudo musicado, e depois que o Ney já tinha trabalhado essas músicas, eles me chamaram para dirigir. Na terceira ou quarta apresentação do espetáculo, a gente tinha apresentado, assim, realmente pontualmente. A gente ia começar uma carreira com ele, com Ney no papel de Stela, ou no papel dessa narradora, ele morreu. Então, no enterro do Ney Mesquita, eu e Lincoln, chorando sobre o caixão, dissemos: vamos continuar com a Stella. Mas, quem? O Lincoln falou: “você. Você canta, somos nós dois, você sabe todas as músicas, você sabe o que é, vamos fazer”. E numa dessas, eu comecei a fazer, como uma herança do Ney Mesquita.

Naquela época, obviamente, nós brancos, artistas brancos, totalmente cercados de privilégios, mesmo sendo classe média trabalhadora, não tínhamos acesso às questões mais fortes dos movimentos, às lutas de cada movimento. A gente não tinha nenhum amigo *trans*, nenhuma amiga travesti, nenhum amigo não binário. Não poucos amigos

negros, isso eu não digo, porque a gente tinha, mas não era um meio a meio, não era uma maioria, como é a população brasileira. Então a gente, sim, estava ali cercados por aquela população branca, amiga, reduzida e protegida, mesmo não querendo isso, mas a condição era essa e a gente sem conseguir olhar para fora. No decorrer dos anos, dessa década, as coisas vieram para fora, floresceram, e as lutas ganharam uma visibilidade, uma força, acho que puxadas por muitas coisas. O fato é que essas questões vieram à tona e passou a ser absolutamente impossível para quem está conectado minimamente com o outro não olhar para esses movimentos: mulheres, *trans*, LGBTQ+ e também, aqui no Brasil, as lutas pela libertação negra. Numa dessas, eu já prevendo que, em algum momento, isso iria vir à tona, fomos convidados para uma temporada, uma das únicas temporadas pagas que a gente fez de *Stela do Patrocínio*, pois sempre foi um espetáculo super pontual, a gente fez poucas temporadas, fomos fazer uma pequena na biblioteca Mário de Andrade.

Já havia acontecido algum tipo de manifestação durante a apresentação do espetáculo do Arthur Bispo do Rosário feito pelo queridíssimo João Miguel e eu, inclusive, falei para o Lincoln: “nós precisamos rever *Stela*. A gente está, talvez não diretamente, mas estamos em um território que a gente precisa, de novo, pensar”. Então, na primeira apresentação na biblioteca Mário de Andrade, a Danielle e o marido, incomodados, em um momento entre uma canção e outra, ele se manifesta. Ele gritou: o Egito era negro. Eu já entendi que era uma manifestação em relação a isso e falei: “você quer subir? Quer falar?” Ela cutucou ele e falou: vai. Ele olhou com medo para ela e pensou: “vou, não vou? Porque amanhã nós, no *Facebook*, vamos estar fodidos”. E foi o que aconteceu. Mas ele subiu e falou: “você, Georgette”, e ele falou com todo o respeito, não falou me acusando pessoalmente, de maneira nenhuma. Ele falou: “você, para mim, é uma privilegiada. Isso aqui, para mim, é uma Hollywood branca. É um piano de cauda com um homem branco tocando, uma mulher branca cantando, uma artista reconhecida no *métier* teatral paulistano alternativo e você não me representa, você está usando essa voz negra”. Então, ele ficou quieto e eu falei: você quer continuar? Ele falou: não, pode continuar você. Ele desceu e eu continuei, já percebendo todas as letras e triangulando com ele, deixando claro que eu havia entendido e que eu estava com ele, que eu não ia me opor a crítica dele, eu não ia batalhar pelo meu lugar. Deixando bem claro que eu sabia, sim, que havia um problema ali.

Então, terminou o espetáculo e eu falei: gostaria de abrir o debate, porque, talvez, eles tenham mais coisas para dizer e é isso aí, nós estamos nesse momento, vamos botar na roda. Aí Danielle falou muito, falou coisas lindíssimas, coisas do tipo: “nós estamos

em uma biblioteca que tem o nome de um negro e só tem nós dois de negros nesta plateia, talvez uns gatos pingados, mas uma esmagadora maioria branca, muitos poucos artistas negros pisam nesse palco, o acesso é vedado sim, não é igualitário, você é branca, mas o problema não é só esse, o problema é também que você não está apresentando isso, devolvendo esse material para as Stelas, você não está devolvendo para a população negra, para a população negra feminina. Em nenhum momento no seu espetáculo você fala que ela foi estuprada por ser negra, por ser doméstica, e você vai enfatizar o tema da loucura, só que essa loucura tem raça, essa loucura tem classe e isso está abandonado no espetáculo, a não ser no final, quando você cita que você é negra. A gente pensa que ela um louca, uma dissociada, inteligente, com profundidade, assim como Bispo do Rosário, mas, mesmo assim, isso não é central. E é central! É justamente a questão. E aqui, ao redor da biblioteca Mário de Andrade, na praça Dom José Gaspar, no Anhangabaú, as Stelas estão espalhadas e a voz delas está cooptada e é apresentada aqui dentro. Você tem que pensar não só na sua cor, mas no que você está fazendo com o discurso do qual você se apropriou. Você está apresentando para que plateia?” Ela disse que não era brasileira, que era africana, porque alguém na plateia, como sempre, se levanta e fala: “mas nós somos todos iguais, nós somos mestiços e essas coisas não existem. Vocês é que se colocam em determinado lugar, pois não existe mais preconceito no Brasil, somos todos miscigenados e etc.”. E ela falou: “eu não sou brasileira, eu sou africana, a minha família foi trazida para cá, meus antepassados foram trazidos para cá para serem escravizados, estuprados, humilhados e eu continuo sendo escravizada, estuprada, humilhada. Eu não sou brasileira, eu estou aqui, mas isso aqui não é um lugar onde eu possa existir com liberdade”. Depois conversamos de que ela tinha um antecedente de rejeições e violências na tentativa de entrar no meio artístico. Ela tentou entrar, trocando trabalho por aulas, e ela foi, de alguma maneira, sim, humilhada. Não foi fácil a entrada dela nesse ambiente aqui, nosso, nesse ambiente mais intelectual, artístico. Então ela tinha sim uma raiva dessa arte burguesa, que se refere às altas classes, que se refere à burguesia, que está comprada pela burguesia. Um pouco inofensiva, um pouco para ser aplaudida. E ela falava tudo isso, não são palavras minhas. Ela falou várias coisas, coisas muito pertinentes. Ela falou: “eu ouço seu CD, o problema não é você pessoalmente, a questão é você é branca, você não me representa. Eu preciso de uma mulher preta aí, então a questão não é com você, mas você não me representa”. Eu, que sempre tive uma tendência a não encarar minha obra como um filho intocável, pelo contrário, sou muito crítica com as minhas coisas, ouvi imediatamente e achei que ela estava coberta de razão. E não é nem estar coberta de razão, ela é uma mulher negra e me disse: você não me representa. Eu vou brigar com ela e dizer: não! Eu te represento? Quem escolhe

o próprio representante? Se você chegar para mim e dizer: Georgette, você não me representa, eu vou chegar e falar que eu te represento sim? É impossível.

Eu senti essa questão. Senti que não era o momento de eu fazer mais. Senti que se eu tivesse que fazer eu teria que reformular completamente, mas não era o caso. Era uma questão mesmo de recuar completamente e de sair de cena. O espetáculo era um espetáculo antigo. Talvez se fosse um espetáculo que eu tivesse acabado de estreiar, como era o *Gisberta* do Lobianco... Eu acho que ele tinha acabado de estreiar. Era um espetáculo jovem, então eu imagino que a dor que ele deve ter sentido, por toda a pesquisa e apresentação de uma coisa que é cara pra gente, deve ter sido muito mais impactante do que a *Stela* pra mim. Mas era um espetáculo caríssimo para mim também, de doze anos de vida, que eu adorava fazer e estava cada vez fazendo de uma maneira mais intensa. Então doeu também, mas doeu de uma maneira muito egoísta. Ok, passa para a próxima minha amiga. Porque você tem que olhar para a realidade das conquistas. Que bom que o teatro ainda é visto pela plateia como um lugar de discussão, arena, então eu não encaro, nunca encarei, minhas obras como filhos que não podem ser atacados. São cartas na mesa. São erros que tem que ser conversados. É uma merdinha que você joga ali pra todo mundo falar sobre o que é e o que não é, então eu não senti como uma afronta à minha posição de artista, mas como: beleza, alguém está respondendo ao que eu estou falando. Eu estou falando uma coisa aqui e a pessoa fala: “não, pera lá, eu não concordo. Sai daí.” Eu falo: beleza, saio daqui, concordo com você. Pra mim foi uma coisa meio simples assim. Não tive nenhuma resistência no grupo. Lincoln concordou, a Juliana Amaral concordou, a iluminadora concordou, todos nós concordamos.

No dia seguinte do acontecimento foi um badauê no *Facebook*. Um saco. Os amigos brancos me defendendo muito, falando que eu era uma pessoa toda envolvida com os movimentos, uma pessoa justa, que *Stela do Patrocínio* era uma obra muito legal, que foram os vândalos... Ninguém perguntou o nome da Dani, ninguém quis saber de onde tinha vindo, era o movimento negro truculento. Aí você fala: meu Deus, eles não falam pelo movimento negro. Eles se manifestaram como um casal. É o movimento negro porque eles são negros. Eu falei: gente, não teve nenhum tipo de agressão. Eles se colocaram com clareza e com firmeza. Onde já se viu algum movimento de classe, categorias ou grupos minorizados conseguir algum tipo de avanço sem alguma truculência, sem alguma enfiada de faca. Você não consegue. Falam que as mulheres são chatas, as feministas são chatas... Como você vai conseguir alguma coisa se os filhos da puta dos caras são uns idiotas, cheios de privilégios, não abrem mão de porra

nenhuma e ficam fazendo chacota da gente o tempo todo? Chega uma hora que você fala: chega! Eu não falo mais com você! Então, eu entenderia perfeitamente se esses meninos subissem no palco e me tirassem dali a tapas. Foda-se você. Eu acho que a truculência é justificada pela história absolutamente massacrante que a gente sabe muito bem qual é.

No dia seguinte, amigos enlouquecidos. Achando um absurdo. Que os artistas estavam perdendo a liberdade de expressão e isso era muito sério. Eu acho muito sério a gente perder a liberdade de expressão, só que todo mundo tem liberdade de expressão? Não. Então a nossa também está suspensa, gente. Enquanto todo mundo não tiver liberdade de expressão a nossa também está suspensa. Ou a gente precisa resguardar a nossa liberdade de expressão e a liberdade de expressão deles foda-se? Então pra mim a lei é: liberdade de expressão irrestrita. Todo mundo tem? Então todo mundo tem. Se tem um grupo que não tem, então ninguém tem. Ou melhor, não está garantido para ninguém, porque se não está garantido para eles, esse grupo que não tem vai reivindicar e vai reivindicar sobre alguém. Vai ter que forçar a própria voz. Então eu falei: não aconteceu nada. Está tudo ótimo, eu e Danielle estamos conversando para eu entender a situação. Eu não estou sendo reprimida e acuada. Eu estou pensando sobre a minha própria obra. Talvez na trajetória de *Stela do Patrocínio* tenha sido o momento mais importante. E eu acho que não só na trajetória de *Stela do Patrocínio*, mas na minha trajetória como atriz. Meu sentimento como atriz é de que a gente realmente entra a cena e faz as coisas muito para receber aplauso e dádivas e naquele momento em que ela colocou em xeque a minha representação ou a minha representatividade, não sei diferenciar muito essas palavras, eu senti que eu era uma atriz no sentido do bode, porque eu continuei a temporada fazendo debates depois, então o espetáculo inteiro tinha uma metade branca e uma metade negra na plateia, então eu entrava em cena realmente para mostrar uma coisa sobre a qual a gente ia conversar depois. Então não era entrar para brilhar, era entrar para colocar um material absolutamente polêmico na roda. Eu sentia o peso mesmo, pedia licença para começar, falava: olha, depois dessa temporada nós não vamos mais apresentar nesse formato, então eu estou apresentando aqui como arqueologia, para a gente debater, mas eu já não concordo mais com esse espetáculo como ele está, mas eu vou fazê-lo. Então, sabe quando você entra em cena não para ser aplaudida, você entra em cena para carregar uma onda. Isso me fez crescer pra caramba. Eu falei: é isso aqui. Assim, a cor da minha pele é branca. Eu carrego essa máscara. Então eu não posso só querer ficar bonitona e fazer o papel de negra, de índia, de branca dominadora, de homem, de mulher, do que eu quiser. Eu tenho que reconhecer que essa pele traz uma história e ela é a história da

dominação. Então o negro vai olhar para mim e dizer: você é a dominadora. E eu vou ter que relaxar e dizer: sim. Manda ver. Vamos para esse teatro. Eu não vou entrar em uma de dizer [ironia] que minha família também é uma família de imigrantes, que meus avós libaneses vieram e trabalharam muito. Fazer o discurso da meritocracia de que meu avô era pobre. Não vou me defender e falar do meu direito de todo artista de se expressar. Eu acho muito pouco isso. Eu não acho errado. Eu acho que algumas pessoas fazem o discurso da liberdade de expressão dos artistas, que os artistas são intocáveis e não podem ser questionados, se não o que vai acontecer...

A censura é realizada pela classe dominante. As lutas dos povos oprimidos, elas vêm de baixo, elas vêm para conquistar espaço, elas vêm para expandir, elas não são censura. Elas são um pedido de espaço, um pedido de ajuda. De ajuda não no sentido de “por favor, me ajude”, mas no sentido de aliança. Elas não são a mesma coisa que a censura. Censura é o que o Santander fez, é o que o capital faz, a dominação, o dominante. A classe dominante censura. As classes oprimidas não censuram nada! Elas estão censuradas pela fome, pela impossibilidade de existir, pela violência. Então, naquele momento, muita gente [falou]: nós vamos ser censurados? Agora o movimento negro vai censurar a gente? Isso não é censura. Isso é pedido de aliança, de perceberem, saiam da frente e deixem essa vanguarda avançar. Deixem o Brasil trazer, pelo menos, na área da representação, na área da arte, um avanço, uma verdade, uma força, uma faca, um passo.

Conrado: Como você enxerga o teatro paulistano em relação a questão da representatividade?

Georgette Fadel: Tem uma grande quantidade de grupos em São Paulo que são formados nas periferias, nas comunidades, principalmente através do Vocacional, Fomento... Então, tem uma rede muito diversa de grupos, de gente que foi bem pobre e que hoje está dando aula de teatro, hoje está na roda como artistas importantes, bem significativos, então tem um panorama muito diferente. Agora, tem uma grande parte dos grupos que são grupos que vieram da universidade. A Companhia São Jorge, que é o grupo do qual eu faço parte, é uma companhia que surgiu na USP. Gente bem comida, bem nascida, sabe, classe média. Então, é também uma educação para uma parte desses grupos ou para uma parte dos integrantes desses grupos, porque dentro dos grupos existe muita coisa também. Tem grupos muito mistos. A própria Companhia Mungunzá é um grupo muito misto. É um grupo que vem do Célia Helena, uma escola paga de teatro, mas ao mesmo tempo também tem outras pessoas ali. Tem gente rica e gente pobre no grupo. Então, dentro dos grupos as contradições estão acontecendo

e a gente está aprendendo, ainda mais aí, diante do fascismo, a gente está aprendendo política, a gente está aprendendo a entender que a gente é classe média privilegiada. Pra caralho. E a gente vai lutar por esses privilégios. E a gente vai ter que tomar cuidado para não lutar por esses privilégios. A gente vai ter que ficar do lado certo. A gente não pode ser a massa de manobra, a pequena burguesia que fica, sem querer, sem assumir, fazendo a manutenção de privilégios e não deixando a coisa avançar. Então, eu acho que o teatro de grupo de São Paulo tem tudo. Ele tem todas as classes ali. Claro, não tem uma alta burguesia envolvida. Tem gente de classe média com uma formação mais aburguesada que os pais eram malufistas na infância. Sabe assim, você cresceu ouvindo que o Maluf rouba, mas faz e está tudo bem, que foram começar a se educar com o próprio teatro. Eu cresci ouvindo, do tipo: “ah, só podia ser negro. Eu preferia que minha filha fosse prostituta, morta, do que namorar um negro. Ou mesmo, preferia que minha filha tivesse câncer do que fosse sapatão”. Esse tipo de coisa. Então, são coisas que estão arraigadas demais nesse povo todo da década de 1980, 1990, começo dos anos 2000 ainda. Aí a gente caiu num avanço, numa explosão de libertações mais visíveis, que vieram mais para fora, inclusive porque era bom para o mercado, claro, não vamos ser iludidos. Mas enfim, eu acho que o teatro de São Paulo tem tudo. Tem uma elite que está tentando se educar, que está tentando olhar, porque o bonito dessa situação aqui é que o fascismo se ergueu, então tudo que é minimamente democrático se une, se olha e simpatiza com o outro, então a gente pode avançar nesses conceitos, nessa educação, nesse olhar realmente pra ... Puta que pariu, eu estou de um lado aqui, sem querer, e esse lado, o que é que tem de diferente daquele outro lado, no que eu me diferencio como não fascista, no que eu acredito que um fascista definitivamente não acredita e aí de alguma maneira a gente se une e se estuda um pouco. Começa a entender o que é a social democracia, quais são os perigos da social democracia, ao mesmo tempo, sociais democratas não são nazistas, então tem uma aliança possível aqui por um tempo, porque daqui a pouco a gente vai cair matando de novo. E nos grupos tem de tudo. No teatro tem de tudo. Eu não sei, assim, diante de uma luta de classes feroz, diante do fim da propriedade privada da terra, diante de todo o poder para os trabalhadores, quem ficaria de que lado. Não sei. Então acho que os grupos estão enfrentando as contradições, estão tentando se rever, estão tentando sair de posições privilegiadas, estão tentando abrir. Até um pouco no pensamento de cotas. Tipo assim: a gente não tem nenhum negro no grupo. Gente, nós somos brancos, elitistas pra caralho e a gente precisa sair disso. Agora metade do grupo tem que ser negro. E não são os técnicos. Técnico também. Tem que ter técnico branco, técnico negro, ator branco, ator negro, atriz branca, atriz negra, tem que ter representatividade dentro dos grupos. Eu sei que são medidas totalmente paliativas e tal, mas a médio e longo prazo

podem representar algum tipo de avanço sim. Porque significa trazer realmente esses artistas para um certo movimento que tem espaço. Que tem espaço físico, que tem sede, que tem entrada em alguns lugares como SESC's, como Mário de Andrade, como Casas de Cultura, como CEUs... Então, a minha visão não é única, acho que tem muita coisa. Dentro de cada grupo tem muita coisa e os próprios grupos acho que estão se batendo, se revendo, se brigando, se acusando, entrando nesse Brasil, nesse brasileiro.

Acho que, internamente, dentro de cada pessoa, as coisas estão sendo revistas demais. Acho que nós somos seres contraditórios. Nós estamos dentro de um mercado. Nós estamos dentro de um comércio. Cada um de nós vai comercializando, vai trocando, vai fazendo o comércio das coisas que tem. Isso já triste por si só, já é contraditório por si só, principalmente para quem é de esquerda. Mas o fato é esse: a gente pode vender a alma ou vender esse copinho. Realmente tem diferença. Mas tá todo mundo vendendo um pouquinho, trocando um pouquinho. Então, essas contradições existem dentro dos grupos, existem dentro dos elencos, dentro de cada um. E é por isso que o sistema capitalista é tão cruel. Porque a gente vive em contradição, mas vive dentro dele. Então atacá-lo é atacar a própria vida e isso é muito difícil. Você tem que reformular completamente a sua vida se você quiser atacar de frente isso. Então, os grupos estão tendo demais que crescer, se rever, passar por uma situação que a gente nunca imaginou que fosse passar e, numa dessas, deixar muito nítido o nosso discurso, a nossa existência, o que o nosso teatro quer fazer e tal. É um momento absolutamente propício para a criação, infelizmente, a pressão e a necessidade de resposta. E acho que cada grupo está respondendo mais ingenuamente ou menos ingenuamente a tudo. Errando muito, se permitindo errar, levando na cabeça da própria plateia, boicotes e pá pá pá. E acho que isso é teatro. É aí que o bagulho pega. E o cinema também entrou na roda. Então, para mim está tudo certo. E a roda da contradição está rodando solta. Dentro de cada um e dentro de cada grupo.

Conrado: Você acha que o que aconteceu com *Stela do Patrocínio* vai modificar sua produção como artista daqui para frente?

Georgette Fadel: Obviamente. Eu não faço mais nenhuma peça agora sem pensar em como se reflete ali a questão negra, como se reflete ali a questão da mulher e como se reflete ali a questão *trans*, trânsitos de uma maneira geral, gênero, sexo... Não tem como. Estou totalmente alinhada com essas lutas e tendo a ficar alinhada com as correntes mais radicais. Então, sim, para mim, eu estou colocando a serviço mesmo. Quero que se foda minha arte e minha carreira. Quero que se foda. Eu não quero, de maneira nenhuma, entrar para minha própria história como uma pessoa que não viu o

que tinha de mais fervilhante, de mais emocionante, mais expansivo, mais pacífico, mais espiritual, mais forte, mais inteiro, mais segundo a natureza humana, sabe, no momento em que eu estou viva. Eu não quero, de maneira nenhuma, ser uma força repressora, uma força em que, no momento que a coisa está avançando, se põe na frente dizendo: “não, eu ainda tenho espaço, eu quero meu espaço” e a manada passa em cima. Então eu prefiro estar no *front*, junto, do que fazendo uma peça no Sesc Anchieta. Eu teria vergonha um pouco de brigar com a Danielle e aceitar a defesa dos meus amigos. Sabe, tipo: [ironia] “calma, amigos. Está tudo bem comigo. Estou bem agora, mas realmente fui muito ofendida. E eu acho que o teatro é o lugar da liberdade e, infelizmente, algumas pessoas não entendem isso. E o movimento negro, que pena, pois isso nos afasta deles e eles poderiam ter a nossa ajuda e a nossa aliança e não terão com essa violência, porque ninguém aceita violência”. Ah, jura? Ninguém aceita violência? Eles estão aceitando chicotadas há 500 anos e ninguém aceita violência? Vai aceitar violência sim, meu amigo. Vai aceitar. Então, eu prefiro estar do lado certo e eu tenho muita certeza de qual é o lado certo nesse momento.

Conrado: Qual foi a resposta que você teve após a sua postagem em seu perfil no Facebook?

Georgette Fadel: É muito escroto. Eu publiquei aquele texto e a resposta ao texto não foi uma coisa assim: “pô, Georgette, bacana, que bom que você falou isso. A gente estava achando que era uma coisa e é outra. Que legal, então não temos problema”. Não. Não foi isso que aconteceu. Foi tipo: “nossa, como você é nobre, Georgette. Como você é uma pessoa nobre de aceitar tanta agressão sem ser violenta. Como você é uma pessoa não violenta. Como você entende os oprimidos. Como você entende essa pessoa mais fraca, essa pessoa violenta”. Então, nem eu falando o que tinha acontecido de verdade, dizendo: gente, vocês estão pirando. Não foi uma coisa assim: “ah! Nós estamos pirando. Desculpa, Georgette, a gente achou que fosse outra coisa”. Não. Foi: “nossa Georgette, como você é magnânima. Que dignidade.” Saiu no jornal: “Georgette, em uma atitude muito nobre...” Que atitude nobre? Que atitude óbvia! Qual seria uma outra atitude? Pegar os últimos dois negros da plateia e falar: “vocês estão errados, não existe preconceito no Brasil. E eu não sei porque, acho que é uma coincidência só ter dois negros nessa plateia e não ter nenhum negro nesse palco, sendo que a voz é de uma negra”? Então, assim, essa história da luta de classes, dessa defesa desses pequenos privilégios é uma coisa seríssima. Ninguém olha para isso. Ninguém fala sobre isso. Quando você fala de luta de classes todo mundo fala: ai que preguiça! É preguiça e por isso nós estamos nessa, porque a gente não tem o menor reconhecimento disso e dos atrelamentos, obviamente, intersecções de classe com

gênero e raça. Então, assim, uma atitude óbvia. Acho que não tem nenhum mérito na minha atitude. Não mesmo. Não é humildade. Acho que é o mínimo que quem é branco pode fazer. Sair da frente, dar uma servidinha, se colocar à disposição. E parar de fazer a própria glória, a qualquer custo, em cima de quem está em lutas sérias.

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com Danielle Cristine no dia 1 de maio de 2019, via videochamada.

Conrado: Qual sua trajetória nas artes cênicas?

Danielle Cristine: Eu fiz Escola Livre de Teatro. Fiquei um tempo lá, fiz uns cursos e me formei. E isso quase me fez romper com essa história de ser artista. Eu fui tendo um entendimento, também por própria influência da escola, que me fez chegar a essa conclusão. Eu comecei a ver isso muito mais como uma ferramenta do que como uma finalidade profissional. E depois, eu não trabalhei mais especificamente com isso. Eu uso isso como uma ferramenta em várias coisas que eu faço, mas não com a finalidade de ser artista ou de ser atriz ou de fazer teatro em si. Eu faço várias outras coisas. Agora faz um ano que eu estou morando em Ubatuba, então também estou tentando me encontrar. Eventualmente dou aulas de teatro sim, mas tenho me metido em outras coisas. Tenho um grupo de rádio... Então eu uso as ferramentas do teatro, mas para outras coisas, para outras funções.

Conrado: O que aconteceu na sua passagem pela Escola Livre que te fez chegar a essa perspectiva?

Porque a Escola Livre, assim, eu não sei como está agora e eu acho que isso foi se diluindo com o tempo. Eu ainda peguei uma fase em que a discussão política era latente, era importante essa visão crítica. Até porque a escola viveu, ainda vive, uma situação de instabilidade econômica. Por conta de algumas escolhas de não ter a legitimidade que as outras escolas têm, pela associação que tem com a prefeitura. A Escola Livre escolheu manter seu currículo aberto para poder fazer uma pesquisa aprofundada com cada turma e as consequências disso são, talvez, não ter tanto apoio do entorno. Acho que tem várias outras questões além disso. Então, quando eu entrei na escola, essa era a situação, muito embate político. Então as peças que as turmas estavam produzindo, tudo girava em torno das questões políticas que envolviam diretamente o nosso dia-a-dia, porque várias vezes a gente estava na iminência de ter que sair do prédio ou de vivenciar um sucateamento. E isso estava presente no nosso fazer, nas aulas e no que a gente produzia ali. E essa minha experiência fez eu ver muito mais sentido nessa arte

como ferramenta do que ela como um fim profissional. Acho que eu aprendi a fazer teatro assim, como ferramenta. Porque nesses momentos de embates políticos, várias pessoas nas turmas questionavam o fato da gente não ter aula, da gente fazer muitos fóruns. Às vezes, a escola ficava semanas parada fazendo fóruns, fazendo discussão política, e as pessoas achavam isso uma perda de tempo, porque elas queriam se formar atores e atrizes. Para mim, era o que menos fazia sentido ali. Existia uma importância maior, uma urgência. O teatro não era mais importante do que aquilo. E aí pensando no por que eu fui fazer teatro, no que me motivou na minha adolescência, eu fui entendendo que, para mim, era mais uma ferramenta. Para mim, não faz muito sentido essa ideia de que a arte está acima de tudo. E eu até acho, entrando um pouco no assunto da peça, que todos os problemas gerados, todas essas questões, tem a ver com isso, foi até uma coisa que eu conversei com a Georgette, que tem a ver com o fato do artista se achar acima de tudo, acima das discussões, acima da política, acima das questões sociais. Parece que a arte tem um lugar elevado, como se ela não pudesse ser discutida, não pudesse ser interrompida, questionada. E aí é assustador quando a gente questiona, né, quando a gente quer alinhar uma coisa à outra. Eu acho que esse meu posicionamento tem a ver com o que eu penso para mim também, com essa coisa da minha formação como atriz. Eu não me vejo nesse lugar, eu não uso isso, eu não me sinto assim, eu não me sinto profissional, porque eu não acho que é uma coisa de se ser profissional. Acho que são saberes que a gente usa conforme a necessidade e esses saberes não podem estar acima das necessidades.

Conrado: Como você conheceu o espetáculo *Entrevista com Stela do Patrocínio*?

Danielle Cristine: Eu adorava esse CD. Eu conhecia o CD, não conhecia a peça. Conhecia só as músicas, sabia que era a Georgette, conheci na Escola Livre e me apaixonei pelo material. Depois eu fui pesquisar quem era Stela e aí descobri um pouquinho da história dela. Na época, não lembro se entrei nesse questionamento ou não, mas quando eu soube que a peça estava sendo encenada eu quis muito ver, porque, enfim, já estava curiosa, já tinha me gerado curiosidade. Mas também já fui sabendo que seria minimamente estranho, mas eu acho que tive uma surpresa maior. É mais chocante de ver do que de imaginar, você saber que ela canta e isso não faz sentido. As cenas pra mim, foi tudo muito forte. Acho até que o que me surpreendeu foi o fato deles, da equipe, não estar pensando nessas questões, já que essas discussões estavam tão latentes. Pensei: nossa ou é uma ingenuidade muito grande ou... Isso me impactou.

Conrado: E como surgiu a necessidade de vocês fazerem a intervenção no espetáculo? Como foi a recepção dos artistas e do público que estava lá?

Na verdade, nem fui eu que intervi nada. Foi o meu companheiro. Eu estava inquieta, né, mas... É muito louco, né. Fazer parte de alguma forma, ter feito parte dessa lógica. É muito difícil interromper uma peça. Você fica apegada a vários códigos. Para ele, ele nem pensou, nem duvidou. Já estava difícil ficar sentada ali vendo, foi bem no momento, um pouco depois dela ter pintado o rosto de branco. Depois ela explicou que era um ritual que a Stela fazia, mas que ficou bem estranho ela fazendo. Não sei. Criou-se umas camadas simbólicas muito estranhas. E acho que teve vários momentos de inquietude, porque as músicas que eles elaboraram, que são falas da Stela, é muito evidente que ela tá falando dela né, como mulher negra, escrava. E aí isso estava na boca de pessoas brancas e, em nenhum momento, sei lá... Pelo menos se começasse pedindo licença ou explicando, falando quem era essa figura, ou se tivesse fotos dessa figura, não sei. Isso foi muito impactante. Mas não fui eu que fiz a intervenção. Eu conversei depois, no fim, quando a Georgette abriu para conversa, eu falei que achava necessária a conversa ali. Algumas pessoas do público ficaram bastante incomodadas, aquelas coisas de, desse lugar que eu falei, de ser inquestionável, e da Georgette ser uma pessoa querida no meio dela. Nossa, isso é muito foda. Porque aí eu acho que as pessoas ficam muito querendo passar um pano e não lidar com essa questão. As pessoas, no geral, são racistas mesmo e aí meia dúzia de pessoas ali viam sentido no que a gente estava falando. Mas foi estranho esse fim, não houve uma discussão propriamente, houve mais ela que quis, a Georgette que quis ouvir a gente e viu que era pertinente aquela colocação, mas as pessoas, acho que o público não estava muito aí não, tirando as poucas outras pessoas negras que viram sentido. Algumas outras pessoas negras também não viram sentido, enfim...

Conrado: E você acompanhou a discussão que surgiu nas redes sociais depois da apresentação? Como você lidou com isso?

Danielle Cristine: Então, eu não acompanhei. A Georgette que tinha pegado meu telefone e aí ela me mandou e só depois que eu vi a discussão, não lembro se foi no mesmo dia ou uns dias depois, acho que uns dias depois. Ela me mandou uma mensagem falando que ela não concordava com isso, com esse posicionamento das pessoas e tal e depois ela fez uma postagem. Só que, aí eu não lembro muito bem, eu não tenho certeza, mas eu acho que depois que ela fez essa postagem eu escrevi para ela. Acho que escrevi para ela que falando que eu achava a postura dela amena, que era muito fácil, as pessoas todas estavam defendendo ela e a colocação dela foi muito de colocar tudo em panos quentes. Enfim, acho que ela nem teve entendimento de

várias camadas que eu percebi, tipo, o quanto o nome dela saiu em vários lugares por conta dessa treta. E saía tipo assim: um homem negro. Parecia aquelas manchetes, aquelas reportagens de jornal: um homem negro causou em um lugar e aí aparecia o nome dela completo. Essas coisas são muito loucas, é um reflexo de como toda uma sociedade pensa. Esse lance do *Facebook* me deu essa sensação, de um monte de gente pensar assim, as pessoas falaram um monte de merda. E aí a resposta dela, que é o que teria um peso equivalente ao que as pessoas estavam dizendo, ela seria a pessoa que seria escutada naquele momento, e aí ela não teve um posicionamento que... Eu achei que ela só amornou a situação. E, quando a gente conversou, ela não esperava isso, ela se incomodou de eu achar a atitude dela amena, tipo assim, então o que eu tenho que fazer? Mas acho que isso também é da condição de ser uma pessoa que não vive essas questões e não percebe o peso delas e para uma pessoa perceber essas coisas leva tempo, né. Mas isso também, acho foda, porque é uma postura muito confortável de manter também uma posição que a pessoa tem no meio que ela está.

Conrado: Hoje, olhando para essa situação, você acha que houve uma mudança na sua percepção da questão da representatividade e sobre o teatro de um modo geral?

Danielle Cristina: Então, naquele momento acho que até houve, acho que a Georgette estava em umas de querer resolver a questão, tipo, será que é o caso de buscar uma atriz negra para fazer? Do meu ponto de vista não se trata disso, mas isso tem a ver com o que eu penso sobre o teatro e sobre a arte em si, acho que ninguém tem que dizer por ninguém. As pessoas não precisam ser representadas, elas precisam se apresentar. Acho que tem a ver com isso. Eu não acredito nessa representação. O que eu acredito é um teatro que pode me comover, me sensibilizar, por eu ver aquela pessoa dizendo o dela. Se eu vejo uma mulher negra, vamos supor, uma mulher idosa, negra, falando da sua situação, o que isso me comove? Ela falando da sua situação na vida em uma encenação, o que nisso me chama atenção, me sensibiliza? Não precisa ser ela fazendo uma menininha, ou fazendo... me representando ali. Não sei explicar isso direito. Acho que quando a gente está falando de questões sociais e raciais, pra mim, não faz nenhum sentido essa coisa da representação. E o teatro tem essa licença bizarra, as pessoas defendem isso, de poder fazer o que quiserem, quem quiserem, e eu acho que isso não faz o menor sentido. Não tem como ninguém falar de mim sem ser eu mesma, falar da minha situação sem ser eu mesma. A única coisa que as pessoas podem fazer é falar do lugar de onde elas veem as coisas. Sei lá, você, como um homem, pode se interessar por falar da situação da mulher, mas você vai estar falando da sua perspectiva. E isso não pode ser apagado. E o teatro, acho que é uma

tentativa de apagar essa parte. Essa coisa da representação é como se quisesse tirar isso e aí eu acho que não faz sentido, porque apaga as histórias das pessoas, acho que com isso acontece um apagamento. Sei lá, uma pessoa de pele clara, miscigenada, falar por uma pessoa negra retinta, tipo, a pessoa é negra também? Sim, mas ela não pode falar por um outro. Ela pode falar das questões raciais a partir da pele dela, das percepções dela. Acho que é meio isso.

Conrado: Então, para você, é uma questão que tem a ver com personagem, representação, presença?

Danielle Cristine: É, porque o que eu acho louco é que eu não posso fazer qualquer papel no teatro. Não cola. Mesmo que eu queira, que eu faça, ou vai ser risível... bom, em algum aspecto, dependendo do lugar que eu circular, essa figura não vai colar. A figura que cola pra gente é a figura da empregada, falando de forma mais macro né, não entrando em tipos de teatro, falando de uma forma mais massiva, do que seria conhecido mais popularmente, infelizmente. Eu não poderia escolher qualquer papel para fazer. Porque uma pessoa branca pode fazer qualquer papel? Isso que acho louco da discussão. É o mesmo lance do lugar de fala, que é a pessoa branca não se achar específica, ela acha que ela é universal. No teatro a gente estuda máscara neutra. E é um estudo europeu, de um comportamento europeu. Então, de que neutralidade, de que universalidade, está se falando, né, o que seria isso? Então, acho que o lance da representação é esse, nós não podemos representar qualquer coisa. Não é assim que acontece de fato. Pode ser na teoria, talvez, mas na prática não é o que acontece. Então, porque as pessoas brancas podem então representar qualquer papel, qualquer pessoa, contar qualquer história? Acho que não é assim. Eu não contaria a história de indígenas. Eu jamais faria uma peça sobre pessoas indígenas, para mim não faria o menor sentido. O que pode fazer sentido é eu falar da minha relação, eu, mulher negra, qual é meu *locus* social em relação aos indígenas. Eu posso fazer essa relação, acho que isso é pertinente, é legítimo. A questão é eu querer tomar o lugar dessa pessoa como se ela não existisse mais e eu tomar a história dela para mim. Isso eu acho bizarro e se tornou uma prática comum, ninguém mais questiona isso. É como se fosse uma coisa normal e, do meu ponto de vista, não é.

APÊNDICE C

ENTREVISTAS

HOJE NÃO SAIO DAQUI

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com a atriz Geandra Nobre no dia 17 de outubro de 2019, no Rio de Janeiro.

Conrado: Como você começou a fazer teatro?

Geandra Nobre: Vixe, história longa. Eu comecei em 2000 em um projeto de saúde chamado Adolescentro. O projeto tinha a proposta de fazer uma multiplicação da saúde de adolescente para adolescente. O teatro veio através da Isabel, ela era a professora. Era uma proposta para desinibir os adolescentes. Eu comecei a fazer teatro, teatro mesmo, ali, mas eu também considero que eu já tinha feito teatro em outros contextos, na igreja, no jogral. Só que não chamavam de teatro. A primeira vez que eu fiz teatro chamado de teatro foi nesse projeto em 2000.

Conrado: Como foi a trajetória desse projeto até o surgimento da Cia. Marginal?

Geandra Nobre: Inicialmente ninguém gostava de fazer teatro não. Na verdade, era mais uma obrigação. Eu sempre faltava às aulas, que aconteciam às quartas-feiras. A gente ganhava uma bolsa de cinquenta reais. Como eu faltava, começaram a dizer: “ah, já que você está faltando, vamos ter que descontar a bolsa, cortar a bolsa”, aí eu tive que fazer teatro obrigada. Com o tempo eu fui gostando, porque a Joana Levy e a Isabel Penoni, que na época eram as professoras, tinham uma proposta de teatro totalmente diferente. A ideia era fazer os adolescentes pensarem. Então, ao invés de fazer o que o projeto demandava, que era criar esquetezinhas sobre saúde, “vamos falar sobre DST e Aids”, “vamos falar sobre a importância da gotinha para as crianças”, elas queriam fazer outras coisas e isso me cativou, isso fez com que eu ficasse no teatro e a gente construiu uma performance chamada *Aqui ninguém é santo*, que tratava da questão da violência na favela, tem até vídeo. Enfim, foi a primeira performance de teatro que eu fiz. Aí, posteriormente, a gente continuou. O projeto foi se desdobrando até 2006, quando ele foi se mesclando com outro projeto, um projeto mais específico e voltado para educação na arte, chamado Instituto Ayrton Senna, que tinha teatro, música, artes plásticas e aí, nesse projeto, eu encontro Wallace e Jaqueline. Como esse projeto tinha

essa coisa de não ter uma fixação de jovens para as oficinas, a gente resolveu fechar e criar o Núcleo de Teatro da Maré, um nome assim, horrível, acho que era isso. Posteriormente, a gente constrói a companhia. O que fomentou a companhia, enraizou, foi o fato de que a gente escreveu um projeto para o [Prêmio] Myriam Muniz em 2005 e a gente foi aprovado. Só que eram dez projetos aprovados e a gente era o décimo primeiro. O décimo teve algum problema, então o suplente entrou, que era a gente. Isso foi o que alavancou a construção de companhia, a Cia. Marginal surgiu ali. Havia surgido como núcleo teatral, mas o que fortaleceu, enraizou, foi esse edital que a gente ganhou, porque aí a gente ganhou um dinheiro, fez o primeiro espetáculo, chamado *Qual é a nossa cara?*, fez uma temporada na Casa de Cultura da Maré. Esse espetáculo foi o espetáculo em que a gente fez uma homenagem aos moradores e moradoras da Nova Holanda. A gente contou a história da Nova Holanda a partir dos anônimos que construíram aquele espaço, então teve todo um ritual de iniciação para a construção da companhia.

Conrado: Como você enxerga o trabalho da Cia. Marginal em relação ao Complexo da Maré e à cidade do Rio de Janeiro?

Geandra Nobre: Eu vejo com muita responsabilidade, porque como a gente tem uma origem de favela... porque todos, a grande maioria, a única pessoa que não é favelada é a Isabel, mas todos e todas que compõem a companhia são favelados. Em 2006, é até interessante falar, teve um recorte de produção teatral de favela. Era época do *Cidade de Deus*, o Nós do Morro tinha construído uma companhia, mas muito na perspectiva de trabalhar o teatro favelado, falar do tráfico, falar da guerra e a gente nunca se dispôs a fazer isso. Porque sempre se espera que um grupo de favela faça teatro de tráfico. Então, pensando nessa sua pergunta, eu sempre vejo a companhia como um grupo muito responsável com o que faz. Responsável no sentido de não negar a violência que acontece na favela, mas de fazer um movimento contrário, de tentar evidenciar aquilo que não é mostrado. Então, quando a gente parte para construir um primeiro espetáculo que vai falar sobre a história da Nova Holanda a partir de uma perspectiva dos anônimos que construíram, está em uma outra narrativa, porque ninguém fala sobre isso, mas todo mundo vai falar do traficante que matou e esquartejou não sei quem. A companhia criou mais quatro espetáculos. Eles todos estavam nessa perspectiva, até o convite para o *Eles não usam ténis Naique*, que foi o convite de uma dramaturga, em que a gente finalmente toca nas questões do tráfico, favela, mas também de forma muito responsável. Todos nossos trabalhos tem uma abordagem política, todos eles, e não é uma abordagem boba não, é uma abordagem reflexiva. Não é boba e não é panfletária, mas é bem reflexiva. Não sei quais são suas impressões do

Tênis Naique, mas quando o texto chega para a Cia. Marginal, o que a gente apresentou e o que você viu é um texto da Cia. Marginal, uma intervenção dramaturgicamente forte da Cia. Marginal. Eu até diria que é uma adaptação do texto que a gente recebeu. A gente interveio muito, muito por conta da dramaturga também. Ela permitiu fazer isso.

Conrado: Pensado nesse trabalho, *Eles não usam tênis Naique*, em que vocês modificaram totalmente o texto. Foi um texto escrito por uma dramaturga, que, eu suponho, não é de favela, certo?

Geandra Nobre: Não é.

Conrado: Vocês pegaram esse texto e sentiram a necessidade de modificá-lo. Qual foi a importância disso para o espetáculo? Qual a diferença entre o texto original escrito por ela e o que vocês apresentaram?

Geandra Nobre: O texto é muito datado, né. Ele foi um texto escrito no final dos anos 1990, contextualizado e refletindo a favela da década de 1980. Então, o próprio texto já sugere que poderia, poderia não, mas a gente quis trabalhar dessa maneira, sugerindo uma intervenção de atualização do contexto, da favela sobre a qual a gente está falando. Além disso, todos os nossos textos, todos os nossos trabalhos, foram autorais. Esse foi o primeiro texto que chegou para a gente. Então, temos um método de trabalho muito específico em que a gente constrói. Por esse viés também era necessário fazer uma intervenção, uma intervenção desse diálogo, de que favela se está falando, se está tratando. Ela trata de um tipo de favela e a gente trata de outro. A gente quis complexificar mais ainda essas questões da favela, então essa coisa do tipo: ficar ou não na Maré, não está no texto [original]. Está na gente, porque cotidianamente a gente tem um processo de remoção das favelas que não é só uma remoção física, mas é uma remoção de pertencimento. Você tem tanta violência dentro da favela que você é obrigado a sair. Não te removem a casa, removem o pertencimento, sua memória, suas relações. Então, acho que por conta dessas coisas, fomos obrigados a fazer essa intervenção no texto.

Conrado: Como você enxerga seu lugar como atriz, negra, moradora da favela, dentro da produção cultural que a gente vê atualmente?

Geandra Nobre: Acho que tem uma coisa geral na profissão que você exerce: quando você aceita trabalhos, isso significa que não é só com o viés profissional que você está lidando ali, são seus valores também. A gente sempre tem alguns convites para alguns trabalhos que, no final das contas, dizem: “ah, mas é só atuação, não tem nada a ver”. Só que quando você aceita esse tipo de trabalho, obviamente você também se dispõe.

As pessoas não conseguem descolar uma coisa da outra. Eu estou falando isso porque eu recebi um convite. Estava inscrita em uma agência, não vou citar a agência, mas quando eu for muito famosa eu vou botar esse e-mail para rodo. Eu estava inscrita nessa agência, só que eu nunca fui convidada para nada, eu nunca tive perfil para fazer nada e aí, em 2014, se eu não me engano, eu fui acionada pela agência. Me mandaram um e-mail dizendo: “ó, seu perfil está sendo selecionado, a gente precisa de material, porque nós temos um trabalho para você. Um trabalho de publicidade”. Eu nem pensei. Eu fiquei tão feliz por meu perfil ter sido escolhido, por estar sendo vista, pensei “caraca, as pessoas estão me vendo”, que eu nem pensei, não perguntei nada. Falei assim: “publicidade eu faço, só não faço comercial de cerveja com biquíni ou lingerie. O resto eu faço, posso fazer comercial de banco, tem lá Crefisa, sei lá o que, essas coisas eu posso fazer, tudo bem”. Mandei meu material, depois, pensei assim: “caralho, publicidade é muita coisa”. Aí eu fui e mandei o e-mail de novo. Falei assim: “eu fiquei com dúvida, mas é para fazer trabalho publicitário de quê? Quanto é o cachê? Quando vai ser?” Essas coisas que eu deveria ter perguntado. “Onde vai ser? Vai no Rio ou vai ser fora do Rio? Qual o texto?” A única coisa que ela falou foi: seu cachê vai ser de R\$7.000,00 e é uma campanha publicitária partidária. O texto era para falar sobre a campanha do Pezão. A proposta era eu falar sobre a política de segurança pública nas favelas, como as Unidades de Polícia Pacificadora deram certo e que o Pezão iria desdobrar isso no governo dele. Isso é um trabalho de atriz, né? Eu falei que não. Falei que não tinha interesse, pedi desculpas, disse que não tinha entendido qual era o trabalho de publicidade, falei que eu não queria. Eles falaram assim: “se o problema for o cachê a gente aumenta para R\$10.000,00”. Aí eu falei: a questão não é o cachê. E na época, sabe aquela época que você não tem um real, assim, que dez mil reais resolveriam parte dos seus problemas? Eu fiquei assim: gente, eu não acredito, eu já não sou escolhida, quando eu sou escolhida, quando eu tenho perfil, é o perfil taxativo da mulher negra favelada que vai para a televisão falar para pessoas negras faveladas que a UPP dá certo. Estou falando isso porque você perguntou como é ser atriz na Maré, na companhia. Isso é um reflexo também de que se você aceita esse tipo de trabalho, gera consequências para você. Ninguém vai diferenciar que você é a atriz, trabalhadora. Ninguém chama o Wagner Moura de Wagner Moura, ele sempre vai ser o Capitão Nascimento. Então, acho que, respondendo à sua pergunta, tem uma responsabilidade minha e, também, os valores, a ética, os princípios que eu escolho. Não trabalho com qualquer coisa. Esse foi um aprendizado para os próximos que eu for convidada, até para fazer teste; sempre perguntar quem é o diretor, daí eu vou lá e pesquisar quem é o diretor, quem é o dramaturgo, para saber se eu quero ou não estar inserida nesses contextos, porque não é só fazer atuação e só ser atriz. É ter uma responsabilidade

sobre o que seu rosto vai representar, porque ele não vai só representar um personagem, ele vai representar você

Conrado: Quando você assiste cinema, televisão, peças de teatro no Rio de Janeiro, você se sente representada?

Geandra Nobre: O teatro é muito elitista, né? Cinema, televisão, tudo isso. A Cia. Marginal é uma exceção à regra, porque a regra condiciona. A gente é um grupo que tem quatorze anos, tem uma trajetória, tem uma história, tem um certo prestígio dentro da arte, que a gente teve que cavar muito para conseguir. A gente passou muito tempo questionado com uma pergunta que era muito violenta e que a gente começou a entender que ela já tinha uma resposta, já pressupunha uma resposta. Quando a gente fazia algum debate sempre diziam assim: “ah, que legal, vocês são maravilhosos, não sei o que, mas o que o teatro mudou na vida de vocês?” Partindo do pressuposto de que, como somos favelados, somos atores, o teatro mudou nossas vidas no sentido de: ah deixei de ser traficante para ser atriz. E aí eu acho que quando se vai para esses espaços do teatro, do cinema, não tem representatividade. A gente está tendo um movimento gradativo, mas ainda muito sutil de ter atores e atrizes negras na televisão. A gente tem aí o grande casal do momento, Lázaro Ramos e Taís Araújo, que são as pessoas que você olha e, pô, são referências, são negros. Então você tem um engajamento das pessoas conseguirem estar nesse espaço, mas ainda é muito pouco, porque não se abre espaço para eles. Então, quando eu vou, eu não me vejo representada. Além disso, a questão do acesso ao teatro continua do mesmo jeito. O fato de eu ser atriz e trabalhar com teatro ainda não me permite acessar o teatro, porque o teatro custa quarenta reais, está no centro da cidade, você tem todo o deslocamento. Não permite aos meus pares acessar o teatro, então não tem representatividade nem no palco nem na plateia, porque você olha e não se vê. Só que, quando eu estou na Cia. [Marginal], eu me vejo e vejo a plateia. A gente fez todo um movimento durante esses quatorze anos de formação de público. A ideia é sempre acionar espaços para poder garantir o acesso ao teatro que a gente faz, então a gente vai a sindicato, arruma ônibus. A Cia. Marginal arruma ônibus para levar o pré-vestibular. A gente consegue fazer uma temporada fora da Maré, na cidade, mas, do mesmo jeito, a gente tem que fazer uma temporada dentro da Maré com tudo que a gente tem: luz, som, tudo de qualidade. Geralmente, quando os grupos de prestígio vêm para cá, não trazem isso, não trazem nem o banquinho para você sentar, você senta no chão. A Lona Cultural teve um circuito de várias peças teatrais e uma das peças tinha o Caio Blat. Aí a favela ficou alvoroçada, porque ia ver o Caio Blat, só que o elenco veio e ele não. A peça aconteceu, mas ele não veio, só que ele estava no centro da cidade. Então, assim, eu

não me vejo nesses espaços. Acho que existe um movimento de tentar cada vez mais cavar o espaço ou construir espaços descentralizados, porque aqui na Maré a gente não tem. Da Maré para a Baixada você não tem um espaço de teatro. Agora você tem um Centro de Artes [da Maré], que é um espaço privatizado, de uma ONG, ainda assim consegue acontecer várias coisas ali, dança, não sei o quê, mas não é um espaço público.

Conrado: Você falou sobre o primeiro espetáculo de vocês que falava sobre os moradores da Nova Holanda, vocês fizeram também *Ô, Lili, In_ônansito, Eles nãõ usam tênis Naique* e, em todos esses espetáculos, vocês falam de questões muito próximas da vida de vocês. Como você enxerga esse jogo de, às vezes ser uma personagem, às vezes ser a Geandra em cena? Como você imagina que soaria uma atriz que não vive essas questões dentro de um trabalho da Cia. Marginal?

Geandra Nobre: Não soaria bem, porque historicamente a gente vive em uma sociedade que não nos permite ser protagonistas de nossas próprias falas. Não me soa bem você ter atrizes *trans* e convidar um ator homem *cis* para fazer uma mulher *trans* no palco, não me soa bem. Eu nunca fui convidado para fazer uma personagem branca, eu nunca fui convidada para fazer Rapunzel, Branca de Neve. Eu sou atriz, eu não posso ser a Branca de Neve? Não? Por que a Branca de Neve tem que ser branca? Mas por que, em outro contexto, o homem *cis* pode fazer a mulher *trans*? Isso não é correto. A gente vive em uma sociedade que, historicamente, não te permite ser protagonista, ter o seu lugar de fala. Te roubam seu lugar de fala. Então, não seria. Embora, no *Tênis Naique*, a gente fez, por dentro dos espetáculos, vários questionamentos, porque a Roseli é branca. Não sei se você se lembra dessa cena em que o Wallace fala bem nítido: “tu é branca, Roseli. Tu tem mais chance nesse mundo”. Não é só que eu estou fazendo a Roseli e eu sou negra, mas está questionando o fato de que ela é branca e dela ter mais chance nesse mundo. E aí eu olho para a plateia. Eu sou a Roseli? Então, assim, eu estou tentando usar as palavras bonitinhas, mas... não me soa bem isso. Eu não vou para um espetáculo para assistir uma mulher branca fazendo uma mulher negra, a Dona Ivone Lara sendo branca, porque eu nunca fui a Rapunzel. Eu nunca pude ser a Julieta! Quem vai me convidar para fazer Romeu e Julieta? Quem vai me convidar para ser a Julieta? Não é assim que as coisas funcionam, então porque vai funcionar para o outro lado? Aqui na Cia. Marginal temos essas coisas de repensar, porque nós somos um grupo de teatro que construiu muita coisa e queremos repensar esses contextos. O *Ô, Lili* a gente construiu em 2010. É um espetáculo que fala sobre a questão prisional, de como as pessoas, de alguma maneira, tem a sua liberdade, mesmo vivendo em um regime fechado, sem liberdade. Questiona também as pessoas que estão do lado de

fora e que também, em algumas situações, vivem em uma prisão. Qual o contexto de ser livre? E, dentro da prisão feminina, tem um concurso de Miss que acontece todo ano. A Cia. Marginal pegou isso e fez uma cena. A gente faz o concurso de Miss. A primeira cena do *Ô, Lili* é o concurso de Miss. Cada atriz vai lá se apresenta, fala “eu sou fulana”, faz uma apresentação de dança, tem uma roupa de gala e aí o público vota. Quando a gente construiu, o Wallace veio de *trans*, só que o Wallace não é *trans*. Hoje o debate sobre essa questão do lugar de fala também está atravessado nas reflexões da Cia. Marginal. A gente foi e pensou: “a gente não pode ocupar um lugar de fala que não é nosso”, e aí a gente mudou a cena. Agora o Wallace fala: “em 2010, quando a gente construiu esse espetáculo, eu era a Edna, mas eu não posso ocupar o lugar de uma mulher *trans*, aqui eu sou Wallace, uma bicha favelada”, porque isso é responsável. Se não a gente poderia continuar dizendo: “ah não, Wallace, continua aí”. Wallace não, Cia. Marginal, continua aí ocupando o lugar de fala de outra pessoa que não é seu. A gente está fazendo o trabalho *Refúgio*. A gente poderia, eu estou dizendo poderia dentro do contexto que muitas pessoas fazem, poderia pegar todas as narrativas de todos os atores e atrizes angolanos e colocar na boca dos atores da Cia. Marginal: “eu sou Nzinga Mbandi”. Eu sou Nzinga Mbandi? Não! A gente tem uma atriz angolana que é Nzinga Mbandi. Ela pode ser Nzinga Mbandi, falar sobre Nzinga Mbandi. A gente pode fazer coro, outras coisas, mas eu não preciso tomar o lugar de fala dela, porque, se não, a gente é hipócrita na companhia. A gente tem toda uma discussão sobre, uma reflexão, um questionamento, uma maneira de fazer de teatro, que eu não estou dizendo que é a maneira correta ou a melhor maneira, mas eu estou dizendo quais são os princípios da Cia. Marginal e esses são os nossos e, se a gente não está em diálogo com eles, a gente é contraditório. A gente questiona a questão da favela, não sei o que, só que quando está nas nossas mãos, o que a gente faz? Age de acordo com os princípios da Cia. Marginal. Se não, nós poderíamos ser os angolanos e as angolanas.

Conrado: Você tem outros projetos artísticos e sociais dentro da Maré, não é? Gostaria que você falasse um pouco sobre eles.

Geandra Nobre: Eu tenho um bar chamado ROÇA que vem da proposta de uma cooperativa de produção de cerveja, um espaço econômico de sustentabilidade. Tem muito essa proposta de ser um espaço de encontro. Eu tenho as minhas ideologias políticas, sou anarquista, então eu estou sempre envolvida nessa coisa de trabalhar de forma horizontal, de ser tudo coletivizado e o bar é assim. É um espacinho que a gente tem, pequenininho, que se qualquer pessoa precisar usar para fazer reunião, chá de bebê, festa de aniversário, qualquer coisa, a gente dá a chave, a pessoa vai lá, usa, o que consumir deixa na caixinha e está tudo certo. E uma vez por mês a gente faz o

sarau cultural, que a ideia é convidar artistas da Maré para se apresentar com o microfone aberto, poesia, música ao vivo, e quem quiser chegar. A única coisa que não é permitido são as questões de violência. A gente não aceita machismo, homofobia, campanha partidária, nada que fuja dessa coisa mais coletiva. Eu faço isso na minha vida, por enquanto. Tem o cineminha para as crianças, que a gente faz todo sábado. A ideia é sempre passar um filme e depois discutir com as crianças o que tiver dentro do filme. Às vezes a gente passa um desenho e não dá nada pelo desenho, mas tem coisas ali para serem discutidas. A produção da cerveja artesanal é uma coisa que a gente faz para a venda, mas também é uma coisa que a gente faz como difusão do conhecimento. Então, se qualquer pessoa quiser aprender como se produz cerveja artesanal, o espaço está aberto, porque a gente vê que também é um conhecimento que está cada vez mais elitizado. Se você quiser aprender como fazer cerveja artesanal você tem que pagar R\$500,00 por um curso de 12 horas. Com a gente é só chegar lá. Então a gente faz isso, difunde o conhecimento. Quem quiser, vem e aprende. Muita gente já aprendeu e está fazendo suas próprias cervejas. Também tem a coisa de ter um espaço na Maré onde você pode consumir um alimento de qualidade. Cerveja artesanal não tem em nenhum lugar da Maré. Não se vende no mercado. A gente tem coisas no supermercado que são muito padronizadas para o consumo. Não é perguntado se você quer consumir esse tipo de produto. Sempre tem arroz, feijão, macarrão, mas não tem uma carne de soja ou um leite sem lactose, porque não se pensa na favela dessa maneira. Então, quando a gente trabalha com essa questão da difusão da cerveja, é muito nessa perspectiva de ter um espaço onde se possa ter uma cerveja artesanal na favela. Eu faço parte também de um bloco de carnaval fundado coletivamente pelos moradores, eu, Jaqueline, Wallace, Priscilla... A gente fundou em 2005, *Se benze que dá*. Dá para pesquisar, tem várias coisas espalhadas. A ideia é fazer uma discussão sobre o direito de ir e vir. Então, todo sábado antes do carnaval e todo sábado depois do carnaval, a gente desfila pela Maré, com a proposta de atravessar as fronteiras, porque aqui na Maré a gente tem um problema de facções, tem muitas facções, então a gente atravessa o bloco de um lado ao outro para reivindicar isso, o direito de ir e vir. Não só institucional, mas também local. Essa questão do tráfico também é um problema. É um bloco que tem quinze anos. Eu atuo a frente dele como mestre de bateria e sou uma das fundadoras, há quinze anos.

Conrado: Como você enxerga, no contexto da Maré, essas atividades que são artísticas e culturais, mas que não exatamente teatrais? Por que é importante para você atuar de diferentes maneiras?

Geandra Nobre: Eu acho que é muito potente. Essa coisa de estar produzindo sarau, por exemplo, o Nizaj sempre vai e ele é rapper, ele é músico, canta, tem a poesia. As pessoas têm muita coisa para fazer através da arte e a arte é muito difusa. Mais do que isso, na Maré tem muita produção artística, então eu acho que essas outras linguagens são superpotentes, quando usadas de maneira... É isso, não dá para ser só putaria que não fala nada. Putaria serve para dançar, se divertir, mas também tem que ter os espaços reflexivos.

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com a atriz Priscilla Monteiro no dia 24 de outubro de 2019, no Rio de Janeiro.

Conrado: Como foi sua trajetória do teatro desde o início até a Cia. Marginal?

Priscilla Monteiro: Eu fazia parte de umas oficinas aqui na Maré. Eu tinha 18 anos, hoje tenho 35. E aí eram várias oficinas que rolavam e a gente estava fazendo também parte de um projeto voltado para saúde e acabou que essas oficinas aconteceram nesse processo de formação. Foi isso, a gente foi fazendo várias oficinas de teatro de projetos que aconteciam aqui na Maré. Alguns eram direcionados para a arte mesmo e, nesse processo, a gente acabou se conhecendo. Uma das primeiras pessoas que eu conheci foi a Isabel. Na época era ela e mais outras duas, a Amora e a Joana, e depois eu fui conhecendo outras pessoas, como a Geandra, que fazia parte do mesmo grupo que eu trabalhava, que era de saúde. Depois o Wallace, depois a Jaque, depois foram surgindo as outras pessoas nessas oficinas. Depois desse processo, que durou um bom tempo, a gente foi vendo que, apesar do fluxo de pessoas, permanecia o mesmo grupo e a gente resolveu fechar, fazer um grupo de teatro mesmo. A gente fez um circuito aqui pelas dezesseis favelas da Maré com um trabalho que a gente tinha montado, depois desse trabalho a gente ganha um edital para montagem de espetáculo e aí montamos o *Qual é a nossa cara?*, nosso primeiro espetáculo, que fala sobre o território de pesquisa que é a própria favela e, naquele caso, a Nova Holanda. A gente achava importante falar sobre esses atores, sobre quem construiu esse lugar, sobre quem são essas pessoas, porque geralmente quem aparecia eram os presidentes de não sei o quê, presidente de tal instituição, mas não o Seu Joaquim, que é a pessoa que construiu várias casas pela Nova Holanda, pela Maré, que trabalha com madeira. Essa pessoa não era vista, então a gente achava importante fazer um espetáculo falando de quem construiu esse lugar. E não só isso, também contextualizando esse território que faz parte de uma cidade, que faz parte de um país, que faz parte de um planeta, dentro de

um contexto político. Apesar de ser particularizado, apesar de ser uma história, isso tem a ver com coisas que estão acontecendo no mundo.

Conrado: Como surgiu o nome Cia. Marginal?

Priscilla Monteiro: Tinha um outro nome que era gigante, núcleo não sei o quê de teatro. A gente achava que era um nome muito grande e que não imprimia muito bem a nossa proposta. Aí teve um dia que a gente trouxe uma chuva de ideias de vários nomes que a gente pensava e eu fui para casa pensando sobre isso. Aí, no dia da reunião, a gente foi falar sobre os nomes e eu falei: o que vocês acham de Cia. Marginal? E aí a galera achou que o que imprimia a ideia era o fato de estar à margem, de você pertencer a esse território e, ao mesmo tempo, estar à margem dele. Até mesmo por questões de escolha. Às vezes, você não quer fazer parte de uma determinada coisa, de um modo de fazer arte, de um jeito de se falar sobre esse território. A gente não queria fazer parte dessas vozes que imprimiam isso. A gente queria estar à margem e, ao mesmo tempo, se a gente pensa em um contexto de um grupo de teatro que se propõe a falar do seu fazer artístico, a gente é marginalizado. A gente sempre é visto como: “ah, é um grupinho que faz um teatrinho” e tudo mais. Nunca tem esse lugar de perceber os conceitos que a gente traz, que a gente cria. A gente se percebe à margem também em termos de acesso, quando a gente percebe que determinadas premiações, enfim, coisas que acontecem são destinadas para determinados grupos, por isso esse nome compõe muito com o que a gente imprime dentro desse projeto.

Conrado: Você nasceu aqui na Maré?

Priscilla Monteiro: Não. Eu nasci no Rio de Janeiro, em São João do Meriti, que é a Baixada, mas eu passei grande parte da minha vida em favelas. A Maré é a terceira favela em que eu moro e a minha mãe é de Belford Roxo, então minha vida sempre foi Baixada e favela. A minha formação sempre foi Baixada e favela.

Conrado: Você se define como negra?

Priscilla Monteiro: Sim.

Conrado: Como você enxerga sua condição de mulher negra em relação ao teatro da Cia. Marginal e da cidade do Rio de Janeiro?

Priscilla Monteiro: Aqui é um espaço que fomenta esse lugar. No contexto do teatro do Rio de Janeiro isso não é uma coisa que você percebe. Hoje tem muitos grupos, né, mas na ocasião em que a gente formou a companhia eram raros os grupos que tinham atrizes e atores negros. E mais do que isso, que contassem essas histórias, as histórias

desses corpos, porque muitos de nós encarnamos um papel que não tem a ver com nosso corpo, com o que a gente imprime no mundo. E acho que nosso trabalho é muito disso, contando a nossa história, contando o que nossos corpos imprimem nesse território, nesse estado, nesse mundo, então eu acho que é de grande importância. Até mesmo para pensar sobre o que se quer compartilhar.

Conrado: Para você, o que exatamente o corpo negro imprime no mundo? Qual a diferença desse corpo quando ele está em cena?

Priscilla Monteiro: É um corpo que não é visto. Ele é negado, ele é apagado, então quando você se vê em um filme, no teatro, enfim, você percebe o seu lugar de pertencimento, porque geralmente a gente tem muita dificuldade em se ver. É muito importante poder se ver, se perceber enquanto parte desse lugar, perceber que sua história também é importante, que também se fala sobre você. Por exemplo, quando você, enquanto pessoa negra, vê um jornalista negro, a Maju, você se vê como possibilidade: eu, meu corpo preto, pode ocupar qualquer lugar, inclusive a bancada de um jornal, inclusive ser atriz, ator, inclusive posso falar sobre as minhas histórias, sobre o que é ser preto em um país racista miscigenado. Isso é importante, porque quando a gente não se vê é como se não fosse importante, como se não existisse.

Conrado: Você se formou em psicologia, não é? Como é o espaço de psicologia que você trabalha aqui na Maré?

Priscilla Monteiro: Sim. O Espaço Casulo surge quando me formo e aí eu encontro outras amigas, faveladas e pretas, e a gente vai se deparando com diversas notícias de violência contra mulheres aqui na favela. Pessoas muito próximas e que a gente via a dificuldade de fortalecer essas pessoas. Por que essas pessoas não foram denunciar na delegacia? Por que essas pessoas não acionaram algum lugar de acolhimento à mulher e tudo mais? Porque quando se trata de um território de favela, uma estrutura de poder, uma estrutura de organização específica, é bem complicado. Queríamos principalmente considerar o apoio a essa figura da mulher favelada. Como é que a gente vai chamar o 190 para entrar dentro da favela e proteger essa mulher se a polícia, quando entra aqui dentro, tem um papel de extermínio e não de proteção? E outra coisa, tem ainda as leis locais. Como essa mulher vai chamar a polícia para dentro desse local? Enfim, era uma série de situações que a gente enfrentava e via que eram questões sérias. Aí eu estava me formando e falando disso com as minhas amigas, da vontade de ter um espaço de acolhimento à mulher e que a gente pensasse sobre isso, que também fossemos autoras desse lugar, que tivesse um protagonismo, uma independência, que fosse um lugar independente. Nossa intenção nunca foi se

transformar em uma ONG, mas continuar sendo um espaço autônomo, autoral e que a gente atuasse com nosso trabalho, que houvesse uma rede de colaboração, mas que a gente não fosse dependente disso. Que nosso trabalho fosse a coisa que movesse esse lugar, então eu coordeno o Espaço Casulo e sou psicóloga desse espaço.

Conrado: Quando você entrou no curso de psicologia você já fazia teatro, não é? Por que você escolhe um curso de Psicologia e não de Artes Cênicas?

Priscilla Monteiro: Sim. Eu tinha feito uma prova para a UNIRIO na ocasião. Eu tinha feito prova para três lugares: UNIRIO, Artes Cênicas; PUC, Psicologia; e UFRJ, Serviço Social. Nas três eu passei na primeira fase. Quando chegou na segunda fase da UNIRIO, a prova era muito diferente do que é hoje, era uma prova muito teórica. Minha história de formação educacional é de escola pública, desde a creche. A redação, essas paradas, eu fui aprender no pré-vestibular comunitário. Eu não tinha noção de como seria essa prova da UNIRIO e foi bem teórica. Eu achava que era para você responder as perguntas, mas eram textos argumentativos sobre os livros e tudo mais. Aí eu não consegui nem ir para a fase seguinte, que era a de apresentação. Aí, depois de quatro anos, isso é importante falar, depois de quatro anos tentando o vestibular, porque para mim era um absurdo o fato de eu, enquanto pessoa que estudou a vida inteira no ensino público, no momento da minha formação acadêmica, pagar uma faculdade. Eu não cogitava essa hipótese. Não. Agora que eu, finalmente, posso ter um ensino público de qualidade eu não posso? Então, eu passei quatro anos tentando passar no vestibular, por causa de toda a defasagem e também porque o sistema meritocrata do vestibular quer reprovar e não aprovar as pessoas. Aí eu passei para a PUC e para a UFRJ, só que, entre Psicologia e Serviço Social, eu me identificava mais a psicologia, então eu fiz na PUC com bolsa de 100%.

Conrado: Você é atriz aqui na Cia. Marginal e psicóloga no Espaço Casulo. Como você enxerga esse atuar em lugares diferentes, de formas diferentes, aqui dentro da favela?

Priscilla Monteiro: Para mim, o fato de ser psicóloga e atriz e favelada e preta e estar atuando, acho que isso me faz ter uma visão de mundo e uma sensibilidade muito maior para esse acolhimento, para essas demandas que surgem. O problema da formação acadêmica que existe é que, por exemplo, principalmente para psicologia, a formação é dentro de uma teoria branca. Os conceitos são de Freud, Lacan. São conceitos brancos, são pesquisas para uma população branca e isso é um dificultador. Mas o fato de ter essa propriedade de mundo, de conhecer esse território, de não estar distante dessas demandas, do que essas mulheres nos trazem, para mim facilita na tentativa de

pensar em um método que seja mais próximo de nós. Acho que no teatro também, invertendo um pouco, pensando nesse contexto, esse lugar do ator também atravessa a humanidade. E aí também vem esse olhar de psicóloga, de como você mexe nesse sensível, de como você consegue tocar, trazer essas questões, trazer um olhar sensível para as questões que surgem no trabalho.

Conrado: Falando um pouco sobre o projeto Refúgio, quais são as questões principais desse trabalho para você? Como você enxerga a presença dos atores angolanos dentro desse processo?

Priscilla Monteiro: A gente vem há um tempo com o desejo de fazer esse projeto. Acho que desde 2016 a gente pensava sobre qual seria o nosso próximo trabalho e essa coisa de ter uma comunidade angolana dentro da Maré é uma coisa que não é vista. A gente tinha essa curiosidade e pensava em como seria importante colocar isso em cena e, depois de três anos, a gente consegue realizar esse feito. Está sendo bem forte tudo. Se deparar com todas essas histórias, perceber que quando a gente fala de pretitude a gente não é uma massa. Temos uma série de singularidades e, quando se fala de dentro desse olhar do preto africano, é importante entender o que isso traz de singularidade.

Conrado: Você é uma mulher negra de pele clara. Como você enxerga a questão da representatividade negra e do tom da pele dentro de um processo que tem atores negros brasileiros de pele clara e atores angolanos retintos? O que pode um corpo negro de pele clara dentro desse processo?

Priscilla Monteiro: Delicado esse tema, hein. Se a gente for pensar no corpo negro existe sim um lugar de não escolha. O negro retinto ele não é visto mesmo. Se a gente for pensar nas atrizes negras que ainda são vistas, a gente vai clareando isso. Então, é importante, eu encaro como importante, o protagonismo ser do elenco africano. Também entendo que, quando a gente fala de Brasil, a gente tem o processo miscigenatório que não é um processo simples e a gente lida com ele todo dia. Para mim existe essa grande importância. Eu acho que tem que dar [o protagonismo] mesmo e acho que, quando a gente pensa em Brasil, é importante falar do que é ser preto no Brasil, que isso não é um recorte único, não é uma massa e também que, principalmente no Brasil, tem uma variação grande no racismo. São histórias que também são importantes e que fazem parte desse processo de ser visto. Essas histórias também importam.

Conrado: O que você acha, de um modo geral, das formas como o negro é representado na produção artística do Brasil atualmente? Teatro, cinema e televisão?

Priscilla Monteiro: Hoje em dia tem sido bastante diferente, mas na minha época, em 2000, eu não via representatividade como se vê agora, em 2019. A gente não está mais dentro desse estigma daquele corpo negro que é para se rir dele, que a história dele é uma piada. Hoje não. Hoje estamos falando sobre várias outras coisas. Não estou dizendo que a gente não pode ter uma veia cômica, estou dizendo que nós não somos só isso. Estamos ocupando diversos lugares dentro dessa proposta de falar sobre o que a gente quer falar, não sobre o que acham que devemos dizer. Isso, para mim, está sendo bem importante. Por exemplo, o *Corpo Minado*, que é um outro trabalho que a gente fez e que eu não sei se você teve a oportunidade de ver...

Conrado: Não, mas é um trabalho de uma outra companhia que é um braço da Cia. Marginal, certo?

Priscilla Monteiro: Isso, é um braço da Marginal. Depois você pode falar com o Wallace melhor que ele vai te explicar o histórico do Grupo Atiro, que é bem legal. Cara, é muito foda ver um elenco todo de mulheres pretas e em que a gente está falando das nossas histórias, do que a gente quer trazer. O que é esse corpo, sabe? O que ele representa? Que não é esse lugar da sexualização, do risível. Até as novelas, agora o personagem negro está aparecendo de uma forma diferente, mas era sempre como a Tia Nastácia, por exemplo. É aquele corpo preto que está dentro de um imaginário branco, dentro do que o branco acha sobre esse corpo.

Conrado: Pensando no Corpo Minado, que é um elenco de mulheres negras falando sobre suas histórias. Você acha que uma atriz branca poderia fazer esse espetáculo?

Priscilla Monteiro: Acho que seria... não seria viável. O espetáculo fala sobre uma narrativa, sobre uma representatividade. Como uma mulher branca pode representar isso? O que, às vezes, acontece. Às vezes rola um *blackface*, algumas mulheres brancas pintam o corpo para encarnar a voz de uma mulher negra e isso é uma coisa caída, não é? Tem a ver com o apagamento da nossa história, com esse lugar de não ser visto mesmo. Acho importante falar também em termos de acesso. Se a gente for pensar em Lázaro Ramos, em Madame Satã, ou em grandes atrizes como Zezé Motta, elas são referências. Eram essas as pessoas que a gente se agarrava pensando: a gente não quer ser esse corpo que o branco determina o que tem a dizer, a gente tem que fazer algo assim. Nós fomos nos agarrando à essas referências e essas referências

não são acessíveis. Se fossemos pensar no que a gente tinha acesso nos 1990, era a Rede Globo. E quem a gente via na Rede Globo não era Madame Satã, era Sítio do Pica-Pau Amarelo e o que o Monteiro Lobato pensa sobre corpos negros. Então, para mim, foi fundamental saber que existe uma Zezé Motta, um Lázaro Ramos, pessoas como essas que estavam ali lutando pelo que eles queriam dizer, para que hoje a gente pudesse continuar isso.

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com o ator Wallace Lino no dia 31 de outubro de 2019, no Rio de Janeiro.

Conrado: Como foi sua trajetória no teatro até a Cia. Marginal?

Wallace Lino: Quando eu era evangélico, minha mãe é evangélica, minha família é evangélica, tinha todo um rolê lá de você ser um adolescente inserido nas atividades da igreja. Aí sempre tinha aquelas peças, cantata de natal e eu odiava fazer, porque eu achava que caía no mesmo lugar da salvação, de Jesus. Não tinha nada diferente, a gente já sabia o que era o final. Aí eu fui participar de um daqueles programas de primeiro emprego e eu trabalhei cinco meses, deveria ter uns 16 anos, em uma loja lá no centro da cidade e eu fiquei: não dá, não vou fazer isso mais. Aí cheguei em casa e falei para minha mãe que eu não queria mais trabalhar daquele jeito e ela falou: “então eu só vou pagar a sua comida e a sua roupa, o resto você que se vire”. Aí eu estava passando em frente a Redes [de Desenvolvimento da Maré] um dia com meus amigos e a gente viu que estava rolando a inscrição para um projeto de promoção de saúde e o projeto dava uma bolsa de 100 reais. Foram 1001 inscritos, se eu não me engano, e eu passei no projeto. Lá tinham várias formações e, dentre as formações, tinha oficina de teatro. Eu não gostava também, mas quem fazia teatro não precisava ir para aquelas formações de DST, HIV e Aids. Aí eu pensei: ah, vou para o teatro. Comecei a ir para o teatro, porque meus amigos também eram de teatro. Aí rolou uma fusão de um outro projeto em que a Isabel e a Joana davam aula e acabou que o teatro tinha mais dias, era quatro dias por semana. Eu comecei a fazer e, depois, comecei a ficar na pira de ser jogador de vôlei. Eu troquei uma ideia com a Isabel e ela falou: “ó, eu entendo o que você quer, mas você é muito importante. Aqui vai continuar aberto para você”. Aí eu fui seguir minha vida, jogar vôlei e, um dia, ia rolar uma apresentação deles e eu fui ver. Eu fiquei passada e com raiva de não estar participando daquilo. Aí eu falei: vou fazer isso, porque isso daí é muito babado. Então eu voltei para a oficina e acho que foi um período que eu comecei a me relacionar com a oficina dentro dessa perspectiva, de que,

cara, era bonito. Como eu não tinha acesso a teatro, aos processos teatrais, acho que quando eu vi o resultado do que a gente desenvolveu, quando eu vi o produto, eu entendi concretamente essa relação de ser palco, de ser ator e estar se relacionando com uma plateia, dessa mágica que rola. Daí eu entrei na parada e fui uma das pessoas que se manteve ali no núcleo e que também começou a pensar nessa estrutura de ser um grupo de teatro. Depois disso, a gente foi convidado para apresentar. Quando a gente decidiu ser um grupo, a instituição não ficou satisfeita, porque quando você fecha um grupo você para de corresponder a uma estrutura do patrocinador, de uma oficina mesmo. Aí a gente teve muitas articulações lá com a instituição e a solução foi: a gente abriu uma outra oficina para poder utilizar o espaço. Aí eu fui umas das pessoas que se colocou para ser um dos oficinairos. Era eu e a Jaqueline. Depois dessa oficina, continuamos na ideia da Cia. Marginal. Então eu pensei em fazer vestibular: já estou nessa experiência de dar aula, vou fazer licenciatura. Aí fiz licenciatura, prestei vestibular para licenciatura em teatro, em paralelo com oficina que eu dava aula. Também fui consolidando um grupo muito parecido com a história da Cia Marginal e aí, seis anos depois, a gente forma o Grupo Atiro. Na UNIRIO eu tinha criado um outro grupo, Coletivo Paralelas. Eu fui seguindo a vida com outras experiências teatrais, filmes. Acho que, basicamente, essa é minha trajetória.

Conrado: Como você enxerga o surgimento desses outros grupos de teatro dentro da sua trajetória? Como surgiu essa necessidade de atuar para além da Cia. Marginal?

Wallace Lino: Na UNIRIO eu comecei a perceber que, para quem é favelado, essa posição de ser artista não é algo dado. Eu só me tornei artista porque nós, coletivamente, naquele núcleo ali, ainda de adolescentes e a Isabel junto, jovem também, organizamos algo que nós nunca tivemos acesso. Então, eu comecei a entender, quando eu me vi enquanto artista, que essa experiência não era só para mim. Acho que a própria dinâmica aqui da oficina, de ser professor, essa interação com o que é o saber... Porque eu fiquei muito instigado, por exemplo, com as perspectivas que se tinha sobre o saber, de não existir um detentor do conhecimento, de que o conhecimento está aí. Paulo Freire, por exemplo, foi uma das figuras mais fortes da minha graduação, porque minha orientadora era muito paulofreiriana e tal. E aí tem essa coisa do dialogismo, de como o dialogismo também é uma construção do saber. Eu fui nessa busca e aí aconteceu que, enquanto eu fazia esse movimento de construir o meu lugar, a minha posição de artista, eu ia encontrando outros que também iam garantindo esse lugar de ser artista periférico favelado. E isso exigia muito trabalho. Até hoje exige muito trabalho, não só porque você não apenas constrói um lugar enquanto artista, mas

porque você luta para consolidar esse lugar. Eu fico pensando, se eu não tivesse decidido ser artista e dividir essa posição com outras pessoas da arte, a Cia. Marginal não teria 14 anos de história, o Grupo Atiro não existiria, porque isso também tem a ver com se ver, poder se ver como alguém que produz, que é inteligente, por exemplo, mas que está produzindo em posições muito mais escassas. Só um paralelo para você entender o que eu estou querendo dizer: esses dias eu fui participar de uma formação, era uma produtora fodástica e ela estava dando uma palestra sobre como produzir em tempos de crise e a estrutura toda que ela apresentou como “tempos de crise” é a estrutura que eu tive a minha vida inteira. Eu falei para ela sobre como o racismo e a questão de seletividade nas classes estão associadas, entrelaçadas, e impedem de ver que existem coletivos que já estão produzindo em “tempos de crise” há uma vida. Porque o racismo não permite que a gente tenha um momento que não seja de crise. É isso que eu estou querendo dizer. Eu percebi que fazer teatro na minha posição, sendo gay, negro, veado, favelado, não era uma coisa que seria dada. Existe um abismo. Por exemplo, quando eu faço UNIRIO eu vejo que tem vários amigos meus que também são veados, mas são brancos e de classe média. Eu comecei a perceber que tinha abismos entre a gente e esses abismos tem a ver com acesso, com quem pode e quem não pode acessar. Eu percebi que eu estava no lugar das pessoas que não poderiam acessar e eu queria acessar.

Conrado: Um dia em um ensaio você disse que o corpo negro se movimenta de uma maneira diferente, anda de uma maneira diferente, corre de uma maneira diferente. Queria que você falasse um pouco mais sobre isso.

Wallace Lino: Quando a gente vai fazer uma escola de teatro, passar por uma escola de teatro, muito se persegue essa história do corpo neutro, do corpo que está aberto para viver e ser qualquer coisa. Eu não sou um corpo neutro. Eu sou um corpo que é identificado antes que eu me identifique. Antes de eu me perceber veado as pessoas já me chamavam de veado. Antes de eu me perceber negro as pessoas já me discriminam. Esse corpo, quando está no palco, continua sendo esse corpo identificável. Ele é um corpo que vai atrelar uma narrativa sempre, uma dramaturgia. Eu sinto que eu estou aqui como uma quebra de perspectiva. O meu corpo não está aqui sob a perspectiva da neutralidade, ele está sob a perspectiva da quebra de perspectiva. Eu lembro até hoje uma vez que eu fiz um espetáculo e as pessoas elogiavam muito o meu trabalho. Aí teve um dia que chegou uma bicha preta e falou: “a única coisa que falta para você ser um bom ator é parar de dar pinta”. E aí eu fiquei muito incomodado com essa fala, tipo, só é bom se não der pinta? A partir daí eu passei a tentar buscar um outro tipo de linguagem, um tipo de linguagem em que eu não precisasse suprimir a minha pinta ou

quem eu sou para me ver como artista, para estar nesse lugar do palco, do teatro. Minha narrativa é: não, a pinta pode ser um caminho bom sim. Eu posso ser bom ator e ser veado.

Conrado: No trabalho do Grupo Atiro, da Cia. Marginal, vocês trabalham com assuntos dizem respeito à vida de vocês?

Wallace Lino: Não. Eu acho que tem a ver com mundo. Porque quando a gente está falando, por exemplo... acho que tem todo um trabalho sobre território e memória. Tanto o Grupo Atiro como a Cia. Marginal, o ponto de partida de pesquisa é território e memória, não ponto de partida, mas são colunas muito fortes dentro do trabalho. Quando você está falando de você, você está falando do mundo. Por exemplo, quando eu vim fazer o Refúgio eu vim já sabendo de que eu queria pesquisar as narrativas LGBT. Então, eu fui entrevistar uma mona *trans*, uma bicha não-binária, porque para mim interessa que essas narrativas sejam vistas e quando eu estou colocando em voga essa narrativa, não é uma narrativa particular, é uma narrativa sobre o mundo, sobre como o mundo esquece desse lugar, como o mundo é violento com esses corpos. É um corpo que tem um olhar sobre o mundo que não é dito, que não é falado, por isso eu acho que não é sobre a gente, é sobre o mundo. É sobre o que o mundo provoca, sobre como o mundo nos aprisiona ou sobre o que ele ainda precisa ver sobre si.

Conrado: Você é negro e LGBT e leva essas questões para palco. Como é para você ter essa experiência performativa de colocar o seu corpo nessa perspectiva cênica autoral?

Wallace Lino: É muito doido, porque não existe uma neutralidade. Não tem como você estar neutro sobre os discursos e eu acho que o teatro tem esse discurso da universalidade, da neutralidade. Cara, vou te falar, se não fosse desse jeito, se eu não falasse sobre essas perspectivas eu nunca ia fazer teatro. Eu nunca fui convidado para fazer nada. O que eu estou querendo dizer é que esses discursos não são universais, eles são posições racistas, excludentes. Eu acho que minha pira é essa: eu quero ser artista, eu quero fazer teatro, eu quero estar nesse lugar e eu quero encontrar caminhos. Eu estava até falando ontem com uma amiga minha e ela falou: é muito doido quando a galera fala “ah, vocês só falam de vocês, vocês falam sobre vocês”. Ela: “nossa, mas tem um mundo sobre a gente que precisa ser dito”. Ela falou isso para mim e eu me sinto nesse lugar. Tem um mundo sobre a gente que precisa ser dito. E é, inclusive, muito claro para mim que não é um mundo universalizado, não é um discurso neutro, é uma posição. Não existe um teatro político sobre o discurso. O político é só permitir que outros como eu estejam. O político é isso, porque na regra geral a gente não aparece.

Então eu me sinto criando um espaço democrático de fato. Talvez catucando as pessoas: olha, democracia não é o que vocês estão falando, dá para ir mais fundo.

Conrado: Como você enxerga a relação entre o trabalho da Cia. Marginal e a favela?

Wallace Lino: Eu estava lendo um livro esses dias, da Maya Angelou, que é horrível, achei bem conservador. É o último livro dela, que ela escreve para as filhas, mas eu já li *Mamãe & Eu & Mamãe* e é lindo. Eu super refleti sobre a minha relação com a minha mãe depois de ter lido. Enfim, tem um trecho que ela fala sobre a casa: “a casa é o nosso primeiro saber, a casa é nosso primeiro conhecimento. Eu posso rodar o mundo, eu ainda vou estar atuando sob esse primeiro saber”. Eu acho que é isso sobre a favela. Ela é o primeiro espaço em que eu me sinto acolhido. É muito engraçado, engraçado não, é curioso, quando eu comecei a me tornar adolescente e a circular pela cidade sozinho, o quanto eu me sentia inseguro em outros espaços. E o quanto se constrói um olhar sobre insegurança no lugar em que eu me sinto seguro. Acho que tem muito a ver com isso. Acho que a favela está na medida em que ela está na nossa epiderme, talvez. Tem uma coisa que é: corpo é memória. Eu tenho percebido isso agora. Tipo, tem várias coisas que acontecem comigo hoje em dia que eu percebo que o corpo responde. E com certeza meu trabalho está movido por essa memória. Eu moro na Maré há 32 anos. Eu nunca saí da Maré. Isso com certeza está em tudo que eu faço, tudo o que eu produzo, tudo o que eu sou.

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com o ator Nizaj no dia 21 de novembro de 2019, no Rio de Janeiro.

Conrado: Você é angolano, mas veio viver na Maré quando ainda era um bebê, não é? Quais lembranças você tem da sua infância aqui?

Nizaj: Sim. Da minha infância? O bar ali na C11 que eu ia toda hora, que é onde ficam os angolanos, e os futebóis que rolavam aqui mesmo, na Mata. Lá no Flamengo que também rolava um futebol de angolanos. Minha infância toda foi mais levada para o lado angolano mesmo. Eu não convivia com brasileiros quando eu era novo, só no colégio. Fora do colégio era só Angola. Em casa não tocava música brasileira, era música angolana o dia todo, comida angolana. É uma lembrança mais cultural mesmo.

Conrado: E quando a cultura brasileira entrou mais na sua vida?

Nizaj: Foi no final do ensino fundamental, quando eu fiz 13 para 14 anos e eu entrei para um time de basquete. Aí eu comecei a andar com brasileiros o tempo todo, acho que foi um dos meus primeiros núcleos sociais de amizade. Só tinha brasileiro e aí a galera já me conhecia, mas não sabiam que eu era angolano e depois descobriram. Aí eu comecei a notar as diferenças. Tem coisas que eu falo, mesmo sendo no sotaque carioca, que eles não falam. Fita adesiva, por exemplo, eu falo fita cola. Angolanos falam fita cola. Mas meu sotaque é carioca. Foi aí que eu comecei a perceber essa diferença.

Conrado: Como a música entrou na sua vida?

Nizaj: Eu comecei a fazer música dentro de um projeto chamado Percussão Maré. Lá eu era percussionista. O dono do projeto é meu padrinho. Ele é um músico angolano e coordenador e idealizador desse projeto, aí ele me colocou no curso. Na época eu não era muito interessado em percussão, mas eu gostava de música. Só gostava de escutar. Lá eu comecei a tocar e comecei a cantar depois de um tempo, quando trouxeram uma guitarra e um microfone para o curso. E nisso eu montei a banda Acrônicos, com 14 anos, eu e meu irmão. Comecei a participar de batalhas de rimas e aí foi até hoje. Depois participei de vários estúdios.

Conrado: Como você começou a fazer teatro?

Nizaj: Eu comecei a fazer teatro com 5 anos de idade. Meu primeiro trabalho se chamava Diamante Negro, mas eu não pude atuar, porque descobriram que no lugar em que a gente ia se apresentar não podia ter crianças, então me trocaram. Depois, em 2013, eu entro na companhia Entre Lugares, aí eu fiz minha primeira peça, *Santa Maré*, que falava sobre a Maré, e uma esquete com algumas cenas da *Gota D'água* do Chico Buarque. Depois veio, veio *Gente*, outros trabalhos.

Conrado: O que é o Entre Lugares?

Nizaj: É uma companhia de teatro daqui do Complexo da Maré. Os idealizadores são Flávio Vidal e Vanessa Greff e quem ensina é o Tiago Ribeiro e a Renata Tavares. Eles não moram aqui, porém eles escolheram essa favela como o início. A gente se chamava Fábula de uma Maré de Histórias. Depois mudou, se tornou Entre Lugares porque eles tiveram a ideia de levar esse projeto para outros lugares.

Conrado: Você acha que existe diferença entre a experiência do negro brasileiro e a experiência do negro angolano no Brasil?

Nizaj: Um pouco. Porque os dois corpos sofrem preconceito, porém de formas diferentes. O negro brasileiro sofre preconceito, mas ele consegue arrumar os

documentos dele de forma fácil, por exemplo. O negro angolano sofre preconceito, além disso tem que batalhar mais vezes para conseguir a mesma coisa. Por exemplo, a gente vai na polícia federal para fazer um documento, o brasileiro faz no Detran. Às vezes, quando a gente vai na polícia federal, tem duas filas, uma fila só para estrangeiros. Se você quiser pedir informação você não consegue, porque na sua frente pode ter um japonês e atrás um australiano. Tem muita diferença. Não é nem pouca não, é muita.

Conrado: Como você acha que a favela influencia a arte que você faz?

Nizaj: A favela, em relação a arte que eu faço, está muito presente mesmo, porque eu faço rap e o rap é um gênero que veio do gueto, das favelas lá do Bronx, nos Estados Unidos. É algo que começou na favela mesmo. E aqui na Maré, antigamente não muito, mas agora está ganhando um reconhecimento maior, principalmente o rap, que é o povo de dentro da favela mandando uma mensagem para o pessoal de fora. Graças a Deus hoje o pessoal de fora está fazendo questão de vir aqui para ouvir e tirar a gente daqui para mostrar em outros lugares também. A favela está 100% presente na minha arte.

Conrado: Quando você ficou sabendo desse projeto da Cia. Marginal de falar sobre os moradores angolanos da Maré, o que você pensou? Você já conhecia o trabalho deles?

Nizaj: Já conhecia. Tipo, não é diferente para mim, mas é novo. Porque geralmente você vai ver um livro ou um filme sobre indígenas ou sobre africanos e é, tipo, um cara de fora falando sobre o ponto de vista dele ou sobre a pesquisa que ele fez. É muito bom quando você quer saber sobre alguma coisa e você pergunta para alguém que vive aquilo, que respira aquilo no seu dia a dia, entende? Já vi muitas pessoas que fazem peças de teatro ou música falando sobre África, mas agora eu estou vendo pessoas falando sobre África e trazendo africanos para mostrar isso. É bem melhor, porque, fora o fato deles fazerem a pesquisa de campo deles, tem a gente que não precisa fazer pesquisa de campo nenhuma. É só eles perguntarem que a gente tem a resposta aqui, entende? Essa conexão é muito importante, deles poderem estar com a gente. E eu percebo que já está diferente, eles estão se sentindo à vontade. A gente se sente à vontade com eles e eles se sentem à vontade com a gente. Eu vejo que eles parecem estar respirando a atmosfera da África. É muito bom, é realmente muito importante. Não tem como você querer fazer um trabalho sobre a África e ter um bando de pessoas em que ninguém é de lá.

Conrado: Como você enxerga a questão da violência aqui na favela em relação aos trabalhos que você produz? Você acha que isso interfere no seu processo de criação?

Nizaj: Cara, a violência na favela é um assunto muito complexo. Interfere muito na forma que eu continuo tanto atuando quanto agindo. As minhas primeiras peças de teatro foram muito militantes, as primeiras que eu participei. As minhas músicas são militantes, elas falam, principalmente, dessa repressão do governo com as pessoas daqui de dentro. Por exemplo, a gente, às vezes, vai fazer show em lugares que não tem aquela atmosfera do rap e tem um olhar... Eu percebo um olhar diferente, tipo, “ah, os garotos da favela” ou “ah, música de maconheiro”. Tem vários rótulos para cima da gente. Tem gente que se pergunta: “poxa, esse povo que é de favela tem medo da operação policial, mas não tem medo de bandido?” Tipo assim, a gente não encara nem tem medo de ninguém. Essa repressão, seja do lado de dentro ou o lado de fora, é feita para que a gente se intimide, mas, se a gente não se intimidar, vão pisar na gente. Se a gente encarar, da mesma forma, tentam pisar na gente, então é um assunto que é muito complexo para eu ter que falar sobre. É muita parada muito delicada esse assunto. Mas ele está muito presente. É uma parada que não tem como... a gente vive dentro disso. A gente não vive perto disso, a gente vive dentro disso. Tipo, essa violência nos atinge de várias formas diferente. A gente tem que ter um comportamento aqui dentro e tem que ter um comportamento lá fora para a gente não sofrer nenhum tipo de violência. Tem um padrão de comportamento. É diferente, é foda.

Conrado: Qual cena do espetáculo diz mais respeito a você? Com qual você mais se identifica?

Nizaj: Tem uma cena que eu gostava muito, mas ela não está mais. Atualmente eu gosto muito da cena dos estereótipos, que é a cena dos angolanos com os brasileiros, em que nós explicamos a diferença entre o angolano e o brasileiro. Isso é muito bom. É muito bom, porque, dentro da criação dessa cena, a gente descobriu coisas e lembrou coisas. A gente vê diferenças, tipo, o povo brasileiro é um povo mais caloroso que o povo angolano. O povo angolano é um pouco mais frio, um pouco mais calado, porém tem o texto que a gente fala que o povo angolano, na hora de conversar, fala gritando e o povo brasileiro não tem muito isso de falar gritando. São coisas paradoxais, o povo mais caloroso não fala gritando e o povo mais tranquilo é o que fala, entende? Essa cena é a que eu mais me identifico. Eu aprendo a me ver da forma brasileira e da forma angolana.

Conrado: Qual era a outra cena com que você se identificava e que saiu?

Nizaj: Era uma em que estava eu e meu irmão e que falava justamente sobre a diferença entre ser brasileiro e ser angolano, mas, para reduzir também o tempo, ela foi removida.

Conrado: O que você enxerga de mais positivo e de mais negativo na forma como a relação entre Brasil e Angola foi construída nesse processo?

Nizaj: Vou começar pelo negativo, que é mais fácil de falar. Acho que poderia ter mais pesquisa. Dá para sentir essa atmosfera da África, mas talvez precisasse de mais pesquisa em relação à África. De positivo eu já falei, também faz parte desse processo de pesquisa, é eles terem colocado pessoas angolanas para falar sobre Angola. Isso é super bom, isso é foda. Não tem pessoas fazendo isso. As pessoas querem falar sobre Angola, sobre a África, em tom de homenagem. E aqui é interação, é inclusão. Eles não estão homenageando a África, eles estão falando de África mesmo. Estão chamando africanos para mostrar isso junto com eles e estamos juntos aqui, geral. Isso que eu acho positivo.

Conrado: Em relação a essa necessidade que você apontou de ter existido mais pesquisa, você acha que esse fator é decorrente de uma falta de tempo, da forma como processo se organizou, do que exatamente?

Nizaj: Tudo. Está tudo incluído. O tempo que a gente teve é curto e a gente está sempre em movimento. Sempre pensando, escrevendo, lendo, modificando. De repente, pode ser por isso que não teve mais pesquisa, mas eu gostaria que tivesse tido pesquisa de campo em si, absorver mais conhecimento sobre.

Conrado: Se você pudesse alterar qualquer coisa na peça, uma cena, um gesto, um texto, o que você mudaria?

Nizaj: O movimento de braços na cena da Nzinga, em cima do trepa-trepa, porque aquilo não me remete à África, não me parece. Não sinto nada ali, sendo sincero, não sinto.

Conrado: Como acredita que vai ser a recepção do público angolano ao espetáculo. Você acha que eles vão se relacionar com a peça de alguma forma?

Nizaj: Eu acredito que essa peça pode acabar sendo um mecanismo de interação entre povo angolano e povo brasileiro, porque vai ter público angolano, público brasileiro, gente de dentro da favela, gente de fora. Isso vai ser bom. Principalmente na cena dos estereótipos, porque os angolanos vão concordar, os brasileiros vão concordar. Eu acredito que, depois disso, vai se construir um ponto de vista diferente de um lado para o outro, pode ser até que aproxime a comunicação entre as duas nações aqui na favela.

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com a atriz Ruth Mariana no dia 12 de dezembro de 2019, no Rio de Janeiro.

Conrado: Quería que você falasse brevemente sobre a sua história, desde a Angola até aqui.

Ruth Mariana: Eu sou Ruth Mariana, tenho 34 anos, nasci na Angola e cresci no Congo. Eu passei muitos momentos da guerra lá no Congo, depois eu voltei para Angola e dá Angola fiz cinco, seis anos e vim para cá, para o Brasil. Estou com cinco anos aqui no Brasil.

Conrado: Como você começou a se relacionar com o teatro? Foi só no Brasil ou na Angola também?

Ruth Mariana: Então, teatro mesmo aqui. Eu me lembro uma vez há muitos anos atrás, 2002, assim, eu fiz um teatro lá no Congo, mas era de igreja, era uma coisa de Natal. Mas eu sou música, eu trabalho muito na música e a atuação era um sonho minha desde a infância. Eu até escrevo umas histórias, tipo filme, eu escrevo minhas histórias. Aí pensava sempre, tinha o sonho de ser atriz. E aqui eu tive a oportunidade de mostrar o que estava guardando dentro de mim.

Conrado: Essa é a segunda peça que você faz?

Ruth Mariana: Sim, essa é a segunda companhia que estou trabalhando.

Conrado: Como você chegou até a primeira peça?

Ruth Mariana: Eu fui convidada na Troupp Pas D'argent. Eles me chamaram por Instagram. A Márcia, diretora, mandou mensagem para mim que eles queriam fazer uma peça comigo. Na real, eu fui indicada com muita gente. Eles estavam procurando uma atriz congoleza que cantava e aí fui indicada com muita gente e foi chegando até em mim. Quando a gente foi conversar com eles, ali em Copacabana, eles falaram que eu era a pessoa certa que eles estavam procurando, depois da conversa. Eu até não estava quando eles decidiram isso. Aí me deram os monólogos e eu comecei a decorar. E assim foi o processo.

Conrado: Falando dessa primeira peça, *Kondima*, você sente alguma diferença em relação aos outros atores quando está em cena? Como é lidar com essa história que você conhece pessoalmente e eles não?

Ruth Mariana: Não sei. A única coisa foi que eu amei muito esse processo, porque para mim foi uma terapia e, ao mesmo tempo, uma superação e, ao mesmo tempo, a realização de um grande sonho, tipo, contar uma história que metade é ficção e metade é meu. E eu própria, no meu próprio corpo, narrando uma coisa que eu passei, isso é muito forte para mim. Eu vejo a peça muito difícil, mas ser diferente dos outros, eu não acho. Porque eles são profissionais e eles narram também muito bem. Também os papéis que eles estão fazendo, como lá, a gente fala sobre refugiados. Eles não são refugiados, nunca teve. Mas você vendo que uma pessoa atuando direitinho, sentindo essa dor, como se fosse eles estando ali. Quando eu estou com eles eu sinto que nós estamos no mesmo barco, tipo a gente sai do mesmo lugar. Estou falando que não tem diferença. Eles atuam muito bem e eles interpretam os personagens com muito amor e sinceridade ali. Eu me sinto que, aquele dia, eu estava com eles.

Conrado: Como surgir o convite para você participar da peça da Cia. Marginal?

Ruth Mariana: Então, na Marginal eu recebi uma chamada também da Mariluce [produtora] que falou para mim que queria trabalhar comigo e que eu teria que passar no teste, como todo mundo quando chega em uma peça. Depende. Porque no Kondima eu não passei em teste, só aquela conversa lá mesmo e me deram o papel e começamos a trabalhar. Aqui eu passei em um teste. Aqui a Isabel, a diretora, já foi no Kondima, me viu atuando lá, em Copacabana, na primeira temporada. Aí me convidaram para vir para fazer o teste, passei no teste de três dias, fiz o processo todo e a Mariluce falou para mim: “você foi a primeira pessoa a ser selecionada”. Fiquei muito feliz, porque é bom ver que você passou no teste, uma coisa muito boa para mim. Ali eu comecei a trabalhar com eles.

Conrado: Como foi esse processo para você?

Ruth Mariana: No começo não entendia nada, porque eu nunca trabalhei com companhia. Tipo, nunca fiz teatro de rua, como a gente aqui, em um parque ecológico. Eu nunca fiz um teatro assim, meu primeiro teatro foi lá nos palcos. Até um dia eu cheguei perguntei para eles: gente, e aí, monólogo? Aí eles ficaram rindo: “nós fazer tudo juntos”. Aí eu não entendia nada. Eu pensava: como vai ser o processo? Demorei para entender e depois eu vi: “ah, nossa, construímos uma coisa”. Para mim era uma experiência muito boa, porque a gente, no teatro, já tem monólogo, já tem uma dramaturga que já fez tudo, você só vai encontrar, começar a decorar, mas aqui começamos do zero. Estou sem palavras sobre isso. Estou muito feliz de participar de um processo assim.

Conrado: Eu percebi que, duas vezes já, quando você está na cena inicial, no trepa-trepa, você se emociona ao dizer o texto “essa é minha casa, essa é minha vida”. Por que isso acontece?

Ruth Mariana: Eu me emociono muito nessa parte desde o dia que eu recebi os últimos monólogos meus. Desde o dia que eu recebi esse papel, eu fiquei lendo. São quatro linhas que resumem a minha vida. Eu já decorei três ou quatro páginas na minha cabeça, mas quando chegava naquele texto de quatro linhas eu não conseguia de jeito nenhum decorar. Por que? Porque não estava conseguindo ler isso. Eu já chorei no ônibus. Um dia eu estava saindo do centro, falei: ah, vou ler meus monólogos novos. Quando cheguei naquela parte comecei a chorar dentro do ônibus. Tipo, a pessoa que escreveu isso fez um resumo da minha vida. É um trecho que, mesmo um dia quando a gente estava com a Cris na dança, lá no CAM, ela falou: cada um fala uma coisa do espetáculo que achou marcante, eu só falo dessa parte. É uma parte do espetáculo que toca muito no meu coração, que eu estou lutando com as minhas emoções para falar isso, porque está resumindo tudo que estou passando na minha vida, tudo que eu passei da guerra até hoje, todas as realizações dos meus sonhos, tudo está resumido naquelas quatro frases. É muito emocionante, muito forte essa parte para mim.

Conrado: Você não é moradora da favela. Como foi para você o processo de trabalhar na Maré durante esse semestre?

Ruth Mariana: A relação para vir trabalhar aqui era aquela coisa que a gente ouvia: “na favela, quem não mora lá, não pode entrar sozinho”. Essas coisas que se fala fora. Eu pensei duas vezes, como se fala na cena da passarela: quem pensou duas vezes para vir nesse espetáculo? Eu pensei, falei: “ah, meu Deus, trabalhar aqui”. E toda hora a gente vendo as coisas, as operações acontecendo. Era uma coisa muito difícil, mas com tempo eu pensei: ah, vou ficar aqui cinco meses, imagina cinco meses todo dia tem que ter alguém para me pegar? Falei: não. Eu estou andando aqui a noite, de dia, não estou vendo nada acontecendo. É um lugar como todos os lugares. Aí eu vi que talvez a gente pensa outra coisa lá fora e quando a gente entra aqui... Aquele dia eu estava comentando até de você. A gente estava lá em cima e você apareceu do nada. Aqui na estreia, se não me engano, você aparece do nada ali na laje, aí eu falei: olha gente, até Conrado já está de casa. Apareceu do nada aí, sozinho, vendo, já se acostumou aqui dentro. É essa experiência que a gente ganhou e que a gente tem que passar. Eu passo. Porque quando convida as pessoas, “vem na peça e tal”, “onde é a peça?” “Na Maré”. “Ah, lá eu não vou”. Eu falo: não. É isso que a gente quer. Para você saber que não é o que a gente pensa lá fora que acontece aqui. Foi muito difícil no começo. Estou com medo até hoje, pode acontecer uma operação do nada, só isso, eu fico com medo da

operação, mas não fico com medo da comunidade, porque não tenho problema com ninguém, ninguém vai mexer comigo, ninguém me pergunta nada, eu ando como eu quiser, então está tranquilo.

Conrado: Você sente alguma diferença em ser uma mulher negra na África e ser uma mulher negra do Brasil?

Ruth Mariana: Sim. Eu cresci sem saber o que é racismo. Eu tenho 34 anos, na África nunca me dei com essa coisa que se chama racismo. Para mim, eu só sabia que para eu ser uma pessoa na vida eu tenho que estudar, a minha família tem que fazer tudo para pagar estudo para mim, faculdade, para eu ser uma pessoa, para realizar talvez o sonho de ser... uma secretária, fazer alguma coisa, estudar. A gente só sabe isso. Quando cheguei no Brasil... eu comentei aquele dia, eu tenho muitas perucas em casa. Talvez agora eu não consiga mais usar uma peruca minha loira. Tipo, as coisas que eu cheguei aqui vendo a mulher passar, a diferença da cor. Eu não sabia que chamar pessoa de mulata era uma coisa horrível aqui. "Ah ela é loira, ela é negra, ela é parda, ela é x", essas coisas eu vim encontrar aqui. É diferente ser uma mulher negra. Eu, pessoalmente, já sofri muito preconceito aqui no Brasil. E aqui também que eu fui me ver, que eu me coloquei no lugar de toda mulher negra brasileira, porque estou sofrendo junto com elas. Aí que me toquei: ah, racismo existe. Agora, na África, crescemos sem saber essa coisa de diferença de cor. Aqui é pior ser uma mulher negra. A gente sofre muita coisa, racismo, assédio, violência. Muitas coisas mesmo. É horrível.

Conrado: Qual é a importância para você de peças como *Kondima* e *Hoje Não Saio Daqui* terem convidado refugiados, imigrantes reais para participar dos processos?

Ruth Mariana: É uma importância muito grande. Primeiramente eu parablenizo os dois grupos, porque eles estão saindo fora do padrão do teatro. Eles estão mostrando a pura diferença, porque para mim, que não fiz faculdade de teatro, que não fui para a UNIRIO, não entrei em lugar nenhum, chegar, trabalhar com pessoas profissionais, me pegar do nada e me colocar ali já é uma grande diferença. E outra coisa, eles estão nos homenageando. No *Kondima* a gente se emociona tanto, porque a gente está vendo aquelas pessoas que morreram, aquelas mulheres que são estupradas todos os dias no Congo, mortas por causa de uma matéria-prima que faz todos os telefones do mundo. A matéria que cria essas coisas sai do Congo, se chama Cobalto, todas as empresas de tecnologia telefônica usam esse material, mas lá de onde sai esse material, pessoas morrem todos os dias, massacram as mulheres, estupram e uma pessoa que está morrendo talvez nunca tocou em um celular. Quem vai falar por eles? E eles pegaram

esse espetáculo e colocaram, tipo, como sendo a voz daquele que se foi, sabe, “por que eu estou morrendo? Por que eu estou sofrendo? É culpa minha? Minha culpa porque eu nasci em um lugar que tem uma riqueza que o mundo inteiro quer?” A Cia. Marginal fez a mesma coisa. Tem cinco mil famílias angolanas dentro da Maré. Se eles chegassem “ah, não, vocês têm que ter diploma de teatro”, com certeza a gente não poderia estar aqui. Eles também saíram do padrão. Não pensaram “ah, a pessoa que tem que isso, ter aquilo”. Até o DRT. Eles não obrigaram ninguém. Porque para ter essas coisas é difícil, são as barreiras. Eles olharam para os nossos sonhos, para nossas capacidades. Eles abriram um caminho que é muito raro encontrar naqueles outros grupos grandes. Porque são grandes, Cia. Marginal é grande, a Troupp Pas D'argent também é muito grande, tem cinco peças por aí que já fizeram. Então, essas oportunidades são oportunidades de ouro e eles merecem ir longe. Outras companhias têm que olhar para a Cia. Marginal, para a Troupp Pas D'argent, e fazer o mesmo, porque o mundo está precisando disso, porque a pessoa tem talento, mas não tem DRT, não vai atuar. Tem talento, mas não fez uma escola de teatro, não vai atuar. Isso que a lei mostra, isso que a lei quer. Eles estão fazendo uma grande diferença. Eu estou feliz em relação a isso.

Conrado: Como você se enxerga a relação entre o espetáculo *Hoje Não Saio Daqui* e a cultura angolana? O que esse espetáculo diz sobre Angola?

Ruth Mariana: O próprio papel que eu estou fazendo, Nzinga Mbandi, é uma mulher muito respeitada, a rainha da Angola. Eles colocaram a gente no espetáculo inteiro. Eles se sumiram no espetáculo e colocaram a gente no lugar. Eu estou me sentindo, no meu papel e como angolana, muito honrada de ter um papel desse em uma companhia grande. A gente está sendo representado sim. Na comunidade angolana que fica aqui na Maré, que é representada também dentro do espetáculo. Eu acho que os angolanos têm que vir ver. E mesmo lá, no Kondima, os refugiados de verdade tem que vir e ver o espetáculo. É importante.

Conrado: É importante por que?

Ruth Mariana: Porque, para mim, particularmente, é superação. Quando eu pisei nessa Mata eu comentei: não sei como vai ser meu processo, cinco meses nessa Mata trabalhando, eu não vou aguentar. Eu chorava todo dia que eu chegava aqui. Quando eu subia lá no parque, cada árvore que eu olhava, no chão, eu me lembrava da minha casa, do meu tio, das minhas coisas, da minha família que ficou. Para mim era uma tortura, eu acho hoje que tudo que eu passei na guerra, Deus reservou a Cia. Marginal, a Troupp Pas D'argent, tipo, são psicólogos para mim. Esse trabalho é um trabalho muito

forte. Eu superei isso. O que me emocionava virou uma coisa de alegria. Eu pisava aqui todo dia, eu chorava. Olhava qualquer coisa e pensava muito longe. Eu fiquei cinco meses dentro da floresta, cada árvore que eu olhava aqui, eu me via lá, dentro do mato, mas isso passou nesses cinco meses. Me familiarizei, superei e agora virou uma coisa de alegria e de gratidão. Eu não precisei procurar um psicólogo para fazer isso para mim. Eu já tinha psicólogo, conversava comigo, ajudou, mas lá era teoria, aqui é prática.

Entrevista realizada por Conrado de Sousa Santos com a atriz Vanu Rodrigues no dia 12 de dezembro de 2019, no Rio de Janeiro.

Conrado: Queria que você começasse contando, brevemente, a sua história.

Vanu Rodrigues: Meu nome é Vanussa, eu tenho 18 anos, e dizem que eu sou angolana, dizem que eu sou mestiça, dizem que eu sou brasileira filha de angolanos, eu não sei. Mas meus pais são angolanos, minha família inteira, porém minhas irmãs e eu nascemos aqui no Brasil.

Conrado: Você sempre morou na Maré?

Vanu Rodrigues: Sim, desde pequena, mas agora estou morando em Bonsucesso.

Conrado: Como você se aproximou do teatro?

Vanu Rodrigues: Eu me aproximei com o convite do professor Thiago Ribeiro, em 2010, no projeto Entre Lugares Maré e estou lá até hoje, 2019.

Conrado: E como chegou até o processo da Cia. Marginal?

Vanu Rodrigues: Foi um processo engraçado, porque já haviam divulgado fazia um tempo, mas eu não tinha criado muito interesse. Quando veio o dia da audição, passou o primeiro dia, eles fizeram a audição. Aí veio o segundo e o terceiro dia, que foi quando eu criei interesse, porque minha irmã ficou insistindo que eu fosse. Aí eu fiz a audição, passei, fui selecionada e a gente está aí junto hoje.

Conrado: Você nasceu e cresceu no Brasil, mas em uma família angolana. Você sente que existe alguma diferença em ser negro descendente de angolanos no Brasil?

Vanu Rodrigues: Sim. Primeiro que já começa que sua aparência não é a mesma, seus traços não são os mesmos das outras brasileiras. A gente já sente essa diferença sim.

E no tratamento é como se a gente não falasse o português brasileiro. Tem as zoações, também, tipo “ah, volta para Angola”. É um pouco diferente o tratamento.

Conrado: Como foi a experiência do processo dessa peça para você?

Vanu Rodrigues: Bom, o processo foi muito incrível. Primeiro que eu pude conhecer melhor a galera da Cia. Marginal, porque eu já tinha ouvido falar antes, mas não tinha ouvido falar com tanta profundidade, com tanta clareza, mas, depois de ter conhecido e ter visto a galera, foi um processo bom e está sendo gostoso de fazer, porque eles são bem acolhedores, bem diferentes do que eu imaginava, inclusive.

Conrado: O que você imaginava?

Vanu Rodrigues: Eu esperava que fosse uma companhia de gente nariz em pé, sabe, uma galera que fala que representa a favela, mas que não... como eu posso dizer, como se representasse a favela entre aspas, mas por dentro mesmo não representasse nada.

Conrado: Você acha que eles representam a favela?

Vanu Rodrigues: Demais.

Conrado: Por que?

Vanu Rodrigues: Só de ver o *Hoje Não Saio Daqui*, né, já é uma grande experiência, um grande exemplo. E a forma como eles representam é bem diferente do que outras companhias que dizem que representam a favela ou que mostram sobre fazem. Eu não estou conseguindo explicar. Eles conseguem representar, assim, de uma forma que mostra que eles realmente são da favela, são de comunidade, são favelados, cresceram aqui, já moraram aqui, eles deixam isso claro sempre.

Conrado: Você acha, por exemplo, que se não fosse um grupo de moradores da favela falando sobre a favela seria diferente?

Vanu Rodrigues: Com certeza! Porque, assim, quando a gente não mora a gente não tem muitas experiências, então não adianta a gente querer mostrar algo que a gente não viveu. E, por eles terem essa vivência, saberem como é, eles mostram como representar de maneira certa.

Conrado: Olhando para toda essa experiência, queria que você destacasse um ponto que você enxerga como sendo positivo nesse processo e um ponto que você considera negativo.

Vanu Rodrigues: Bom, muito positivo foi ter chamado a atenção de muitos angolanos aqui na comunidade, porque para eles o teatro não significa nada. Não significa muita coisa, significa algo sem futuro, algo que não dá dinheiro. E essa peça e esse processo foi chamando muita atenção justamente por estarem filhos de angolanos que já são bem conhecidos por aqui por fazerem arte. Isso chamou muita atenção dos angolanos. A parte negativa é que nós fizemos uma peça que é ao ar livre, então a chuva, às vezes, impede muito e atrapalhou muito do processo também, isso de ser em um lugar aberto.

Conrado: Você enxerga diferenças ou especificidades do teatro produzido aqui na Maré em relação ao teatro produzido em outros lugares do Rio de Janeiro?

Vanu Rodrigues: O teatro dentro da Maré, bom, as pessoas precisam criar coragem para poder assistir, porque sempre é visto como ou teatrinho de favela ou teatro da área de risco, algo perigoso. As pessoas têm que tomar coragem para poder entrar aqui e ver que a gente está fazendo diferente, que a gente faz diferente. Diferente dos teatros de fora, que as pessoas se entusiasma para ir, tem mais disposição, mais interesse, tudo se torna mais interessante justamente por ser de fora. Eu sinto que tem uma barreira, porque é sempre muita gente que promete assistir, isso eu falo do meu processo inteiro, desde 2012, quando eu comecei. Sempre muita gente promete assistir, mas sempre surge um empecilho. Elas sempre justificam muito, mas eu acho que é a falta de coragem de entrar aqui na Maré.

Conrado: Qual a importância para você de ter uma peça aqui na Maré falando sobre a imigração angolana e com atores angolanos em cena?

Vanu Rodrigues: Bom, eu acho importante, porque não é todo mundo que teve experiência com Angola ou que tem muita relação com o pessoal angolano. Eu acho que chamando a gente eles têm um pouco mais de clareza sobre isso, porque tem gente que veio de lá, tem gente que tem experiência com os angolanos daqui. Eu, por exemplo, também nunca fui, mas eu tenho muita experiência. As coisas que eu conheço é por convivência e eu acho que chamando a gente eles têm uma clareza que não teriam se fizessem essa peça entre eles.

Conrado: Com quem cena da peça você mais se identifica? Qual delas diz mais a respeito de você?

Vanu Rodrigues: Acho que a cena da Ruth/Nzinga Mbandi que ela faz na primeira parte, porque eu fico meio de dançarina dela e eu sou uma pessoa que gosto muito de dançar, gosto muito de me expressar com o corpo e essa cena é a que mais me deixa à vontade durante o espetáculo.

Conrado: Para você, qual a potência de ter um corpo feminino negro em cena, tanto nesse espetáculo quanto nos que você assiste?

Vanu Rodrigues: Eu vejo uma potência, porque eu sinto que a cultura vem muito dos povos negros. A cultura da dança, até o teatro também, tem muito na arte dos povos negros e quando eu vejo, tanto como público ou estando em cena, eu sinto que nossa potência muda quando nós vemos muito de nós. Quando nós vemos que tem muitos de nós, nossa potência é bem maior, a vontade de apresentar é bem maior. Dá gosto de fazer.

