

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS**

EM BUSCA DO MEU TEATRO NEGRO

**RIO DE JANEIRO
2026**

ROBERTA FERREIRA BROZOSKI

EM BUSCA DO MEU TEATRO NEGRO

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado a ser submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob a linha de pesquisa Poéticas da cena e do texto teatral.

Orientador: Professor Doutor José da Costa.
Co-orientador: Gustavo Guenzburger.

RIO DE JANEIRO
2026

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

F863 Ferreira Brozoski, Roberta
 Em busca do meu teatro negro / Roberta Ferreira
Brozoski. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.
 142

 Orientador: José da Costa.
 Coorientador: Gustavo Guenzburger.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2026.

 1. Teatro Negro Contemporâneo. 2. Cia Marginal. 3. Grace
Passô; Orlando Caldeira. I. da Costa, José, orient. II.
Guenzburger, Gustavo, coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/CLA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

EM BUSCA DO MEU TEATRO NEGRO

POR

ROBERTA FERREIRA BROZOSKI

A BANCA EXAMINADORA

Considerou a Dissertação: Aprovada

Documento assinado digitalmente
gov.br JOSE DA COSTA FILHO
Data: 14/03/2026 12:05:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. **José da Costa Filho**
Presidente e orientador

Documento assinado digitalmente
gov.br GUSTAVO GUENZBURGER
Data: 16/03/2026 12:01:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. **Gustavo Guenzburger**
Coorientador

Documento assinado digitalmente
gov.br ADRIANA SCHNEIDER ALCURE
Data: 17/03/2026 11:13:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. **Adriana Schneider Alcure (UFRJ)**

Documento assinado digitalmente
gov.br GUSTAVO MELO CERQUEIRA
Data: 16/03/2026 13:28:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. **Gustavo Melo Cerqueira (UNIRIO)**

Rio de Janeiro, 04 de março de 2026

Dedico este trabalho ao meu pai, torcedor fanático da sua filha e do Flamengo.
À minha mãe, que enxergou um único caminho para mim, o da educação.

Ao Bem e à Brisa, que transformaram vento em ventania,
trazendo em sua natureza, o verdadeiro sentido da palavra amor.

Ao meu amor Diogo e meu querido irmão Guilherme, os meninos da minha vida.

Às minhas cunhadas Fernanda Brozoski e
Larissa Dahmer, grandes inspirações.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof., Dr. José da Costa, meu mestre e orientador, a quem dedico enorme amor e admiração. Sua orientação começou há, mais ou menos, 4 anos atrás, quando assisti a uma aula sua e tive a oportunidade de mudar os rumos da minha orientação e colocar você como personagem da história da minha vida. Obrigada pelas portas abertas, pela fé e pela inspiração.

Ao Prof. Dr. Gustavo Guenzburger, meu coorientador, pelo olhar sensível que me encheu de inspiração para seguir e acreditar. Por trazer equilíbrio ao meu dia a dia, pelo tempo de dedicação e carinho com as palavras, quando o caminho ficava difícil. Meu muito obrigada mestre!

À Profa. Dra. Adriana Schneider Alcure, mostrou caminhos importantes para essa pesquisa, me dando o prazer de tê-la em minha banca e eu como admiradora do seu trabalho, só tenho a agradecer.

Ao Prof. Dr. Gustavo Melo Cerqueira, participando da minha banca, logo ele, ator que admiro há tantos anos, um personagem importante do meu teatro negro. Agradeço a sua história e o artista que é.

Ao Prof. Dr. Zeca Ligiero por me apresentar à biblioteca do Neepe. Foi lá onde encontrei os primeiros caminhos de mim, além das conversas informais e imensamente frutíferas. Mestre, só tenho a agradecer!

À Unirio, ao PPGAC, pelo espaço e disponibilização dos recursos necessários para a viabilização desta pesquisa.

À Profa. Dra. Denise Zenicola, que me mostrou alguns dos primeiros caminhos dessa pesquisa. Obrigada por tudo!

Wallace Lino, ator, integrante da Cia Marginal, pessoa que me inspira, desde a primeira vez que o vi. Ainda lembro da luz se abrindo e ele em cena. Meu muito obrigada.

À Profa. Dra. Isabel Penoni, pessoa que tive a sorte de chamar de diretora e pela enorme admiração que nutro por você.

Aos meus personagens, artistas tão completos, a toda Cia Marginal, a Orlando Caldeira e Grace Passô por me mostrarem o quão potente somos e onde podemos chegar. Sou muito grata por tanta inspiração. Vocês são essa pesquisa!

Ao Diogo Brozski, além de marido, meu grande amigo e companheiro de tantas histórias. Obrigada por estar presente e me ajudar a concluir essa etapa, tão importante para mim e que se tornou tão importante para você também.

À minha querida cunhada Fernanda Brozski, que nas noites possíveis, foi a pessoa que leu e releu, me trazendo calma e ordenação, para persistir.

Aos meus filhos, Bem Ferreira Brozski e Brisa Ferreira Brozski, que me vendo atrás de um computador, entenderam a dimensão da palavra, trabalho.

Aos amigos que compõe a minha história, com décadas de uma vivência carinhosa, respeitosa e sem julgamentos, ao lado deles consegui me manter inteira, são eles: Rita Rodrigues, amiga amada desde os tempos de Universidade; Fabiana Rocha, desde a formação na Escola de Teatro Martins Penna e Helena Marques, minha companheira na Unirio, uma diretora tão atenta e amiga que amo tanto.

Aos meus amigos negros e amigas negras, companheiros da minha cena, sem os quais seria impossível o aquilombamento que busco. Os encontros, as experimentações, as salas de ensaio com meus irmãos de cor, cujo trabalho, alimentam minha alma: Sergio Ricardo Loureiro, Gloria Dinniz, Tamires Nascimento, Mayra Alves, Sandra Menezes, Anderson Rosa, obrigada pelas experiências vividas e sentidas, para além da troca artística, mas que são também o abraço apertado, o olhar cúmplice e a mão amiga que segura a minha. Não encontro palavras para definir minha gratidão, amor e admiração por todos, meu muito obrigada.

“Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades.”

(Souza, 2021, p.18)

RESUMO

Esta dissertação se debruça sobre a trajetória da tríade de artistas: coletivo Cia Marginal, da artista Grace Passô e do ator e diretor Orlando Caldeira, a fim de investigar o papel do artista negro na cena contemporânea. Enuncio, no presente estudo, aquilo que sinto, percebo e vivo, como testemunha de meu tempo. O trabalho aponta, a partir da experiência vivida por esses artistas, para uma cena contemporânea negra marcada pelo empoderamento, e uma tentativa de transpor ou desarranjar o dispositivo racial, inaugurado com o colonialismo. Os artistas em questão abrem fissuras, problematizam a experiência de ser negro e levam para a cena, cada um à sua maneira, o resultado desses questionamentos. Justamente por abordarem a negritude de maneira diversa entre si, ampliam e enriquecem a minha maneira de olhar a cena afro diaspórica. Meu objetivo com eles é explorar e refletir sobre as escolhas artísticas de cada um, buscando aprofundar o entendimento sobre o papel do artista negro na cena atual. Deixo as minhas impressões sobre os novos caminhos do teatro, amparada em procedimentos, como a escrevivência, onde a escrita incorpora tanto a trajetória pessoal como coletiva, do pesquisador e dos artistas acima mencionados, uma metodologia que se utiliza da experiência de quem escreve para viabilizar a experiência coletiva negra. O texto pretende abordar os acontecimentos que mancham a fronteira entre a vida e a arte, e transformá-los em espaço para reflexão. Esses artistas inauguram possibilidades estéticas que alimentam um teatro comprometido com novos arranjos históricos, compondo ou recompondo a memória de uma teatralidade que é múltipla e negra.

Palavras-chave: Teatro Negro; Teatro Negro contemporâneo; Cia Marginal; Grace Passô; Orlando Caldeira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Peça de formatura na Escola de Teatro Martins Penna	13
Figura 2 – Anderson Rosa e Roberta Valente	16
Figura 3 – Flyer de divulgação da apresentação.....	16
Figura 4 – Ensaio do exercício cênico <i>A orfã do Rei</i>	18
Figura 5 – Almoço de confraternização	19
Figura 6 – Apresentação do exercício cênico: <i>A orfã do rei</i>	20
Figura 7 – Apresentação do exercício cênico: <i>A orfã do rei</i>	20
Figura 8 – Viagem a Bengo, Luanda.....	21
Figura 9 – Folder de divulgação, peça <i>Sinhá não dorme</i>	23
Figura 10 – Cartaz de divulgação, peça <i>Sinhá não dorme</i>	24
Figura 11 – Cartaz de divulgação, peça <i>Sinhá não dorme</i>	25
Figura 12 -Atriz Sara Antunes no espetáculo <i>Negrinha</i>	38
Figura 13 – Foto do início do processo de favelização do Complexo da Maré.....	44
Figura 14 – Seja marginal seja herói.....	51
Figura 15 – Cartaz da peça: Qual é a nossa cara?.....	52
Figura 16 – Cartaz da peça <i>Ô Lili</i>	53
Figura 17 – Cartaz da peça <i>Eles Não Usam Tênis Naique</i>	57
Figura 18 – Cena da peça <i>Eles Não Usam Tênis Naique</i>	62
Figura 19 – Cena da peça <i>Eles Não Usam Tênis Naique</i>	63
Figura 20 – Cena da peça <i>Eles Não Usam Tênis Naique</i>	66
Figura 21 – Cena da peça <i>Eles Não Usam Tênis Naique</i>	68
Figura 22 – Cartazes das peças <i>Eles Não Usam Tênis Naique</i> e <i>Hoje não saio daqui</i>	71
Figura 23 – Elenco de estreia da peça <i>Eles não usam Black-tie</i>	77
Figura 24 – Cena da peça <i>Eles Não Usam Tênis Naique</i>	79
Figura 25 – Cartaz IV Fórum Nacional da Performance Negra.....	90
Figura 26 – Cartaz do IV Fórum Nacional da Performance.....	91
Figura 27 – Atriz Grace Passô.....	95
Figura 28 – Atriz Grace Passô.....	97
Figura 29 – Atriz Grace Passô, Peça <i>Vaga Carne</i>	98
Figura 30 – Projeto <i>Identidade</i> , Ator: Maicon Rodrigues.....	110
Figura 31 – Projeto <i>Identidade</i> , Atriz: Dani Ornellas.....	111
Figura 32 – Projeto <i>Identidade</i> , Atriz: Mariana Nunes.....	111
Figura 33 – Coletivo Preto.....	112
Figura 34 – Cartaz da peça <i>Lívia</i>	115
Figura 35 – Cartaz da peça <i>Lívia</i>	115
Figura 36 – Cartaz da peça <i>Boquinha: e assim surgiu o mundo</i>	116
Figura 37 – Cartaz da peça <i>Será que vai chover</i>	116

Figura 38 – Peça: <i>Negra palavra</i> : Solano Trindade.....	117
Figura 39 – Cena da peça <i>Hoje não saio daqui</i>	125

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. Arvoredo.....	28
2.1. À margem.....	42
2.2. Marginais.....	48
2.3. Tênis Naique	57
2.4. Continuidades e rupturas da dramaturgia de “ <i>Tênis Naique</i> ” sobre a de “ <i>Black-tie</i> ”	74
3. Aquilombar.....	81
3.1. Grace	93
3.2. Orlando.....	105
4. CONCLUSÃO	123
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129
6. ANEXOS	136

INTRODUÇÃO

Vamos renascer das cinzas
Plantar de novo o arvoredor
Bom calor nas mãos unidas
Na cabeça de um grande enredo
Ala de compositores
Mandando o samba no terreiro
Cabrocha sambando
Cuíca roncando
Viola e pandeiro
No meio da quadra
Pela madrugada
Um senhor partideiro
Sambar na avenida
De azul e branco
É o nosso papel
Mostrando pro povo
Que o berço do samba
É em Vila Isabel
Tão bonita a nossa escola!
E é tão bom cantarolar
La, la, iá, iá, iá, iá, ra iá
La, ra, iá
(Vila, 1974)

Este samba do Martinho da Vila fala de uma possibilidade de renascimento “plantar de novo um arvoredor”, da reunião daquelas pessoas, de novo e todo ano para então fazer renascer um carnaval, produzido da forma em que eles acreditam: azul e branco e da Vila Isabel. “Tão bonita a nossa escola e é tão bom cantarolar”. A união como uma das características mais importantes no samba e para a escola de samba. Martinho da Vila fez poesia, citando alguns personagens elementares para o samba: a ala dos compositores, a cabrocha, o cuiqueiro, o violonista, o pandeirista e claro, o partideiro. Todos reunidos conseguem trazer a força do samba na avenida. Aqui, nessas páginas, trago a tentativa de sistematizar o teatro negro como um movimento múltiplo, que só acontece pela união, mas tal como as especificidades de cada personagem que constroem uma escola de samba, há também no teatro negro as especificidades desses corpos da enunciação, corpos esses que fazem o movimento acontecer na união, mas também e sobretudo nas muitas fissuras, diferenças e distintas personalidades que fazem de cada artista, um personagem singular dentro do movimento teatral negro. Artistas, que trazendo as diferentes visões, atuam na missão de reforçar a nossa identidade cultural.

O título “Em busca do meu teatro negro” tem como método a escrevivência, conceito criado pela intelectual brasileira negra Conceição Evaristo, procedimento que tem como ponto de partida a trajetória da autora do texto, mulher negra e seus enfrentamentos, que entre outros,

ressalta o racismo estrutural e as desigualdades sociais. Surge também, porque a minha história com o teatro, de idas e vindas, mobilizou afetos e encontros ao longo de uma trajetória de quase vinte anos. Os encontros levaram-me a questionar o teatro produzido, em especial no Rio de Janeiro. E a minha trajetória foi também baseada em perguntas e principalmente, em estar com meus pares, para que juntos pudéssemos fazer um teatro possível para os artistas negros que somos.

Essa música representa para mim, uma época linda, em que eu cantarolava ela bem baixinho, quando dentro da arte, batalhava por oportunidade e não encontrava. Hoje, ando em busca do meu teatro negro, talvez não seja exatamente um único teatro negro, mas o resultado de inúmeras visões sobre o teatro negro, daquele que vejo a partir da percepção de artistas comprometidos em tensionar as diversas camadas da complexidade humana, que misturadas ou sobrepostas, provocam um certo tipo de cena que muito me interessa. Essas cenas que formam um quadro atual do teatro negro ou dos teatros negros, instiga-me a participar desses teatros, aos quais gostaria de chamar de meu.

Para tanto, foi necessário, voltar em minha própria história e entender quais foram meus dispositivos para o caminho em busca de um teatro negro feminista, contemporâneo e ancestral. Essa música é para mim um hino, porque tanto o Martinho da Vila, autor e representante de uma luta a favor do samba, conhecido pela sua persistência em fazer desse estilo de música, um estilo respeitável, como meu pai, que acreditava no Martinho da Vila, no samba e em um teatro que ele dizia precisar ser essencialmente brasileiro, foram importantes na minha trajetória. Conto com a cadência deles para contar essa história.

Repetia para mim “vamos renascer das cinzas e plantar de novo o arvoredo” e, ao mesmo tempo em que ouço a voz do Martinho sussurrando nos meus ouvidos, ouço também a voz do meu pai, que considero parecida com a do compositor e que sempre acreditou, junto comigo, que a história do teatro brasileiro poderia ser contada por outras pessoas, diferentes daquelas que sempre conseguiram estar nos teatros: pessoas brancas que ocuparam o lugar de detentores do saber e da arte.

Em 1991, aos 12 anos de idade, pela primeira vez, minha mãe levou-me ao teatro, foi inesquecível. Saímos de Olaria e fomos ao teatro Princesa Isabel, no Leme. Assistimos *Detalhes tão pequenos de nós dois*, com Tânia Alves e Pedro Paulo Rangel, que contava a história do encontro amoroso dos dois, a partir da música de Roberto Carlos. Eu lembro exatamente da minha sensação, um despertar para uma emoção tão grande em ver alguma coisa mágica que acontecia diante dos meus olhos. Eram muitas emoções e talvez eu nunca mais tenha experimentado em outro espaço, uma emoção parecida; só foi lá, no teatro. Eu não sabia

que poderia existir um lugar onde as pessoas pudessem contar uma história ao vivo. Que coisa fantástica era o teatro, o cheiro, aquelas poltronas, todas aquelas pessoas assistindo, tudo aquilo era tão surpreendente que minha mãe percebendo a minha emoção chegou em casa e tratou logo de me dar um chazinho de camomila, tamanho o meu deslumbramento. A partir dali, nutri um sonho em fazer o que a Tânia Alves mostrou ser possível: subir no palco e contar histórias.

Toda semana lia o tijolinho do jornal procurando alguma peça que meus pais se interessassem ao ponto de me levar. Foram poucas. Fui ao Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que foi bastante emocionante, mas lembro de não entender nada da peça e no fundo, isso não era tão importante, o melhor mesmo, era estar naquele espaço. O teatro convencional, desses com palco italiano, sempre me encantou. Pode ser por isso que, até hoje, busco nesse teatro um espaço para novas histórias.

Os anos foram passando e aos 17 anos concluí o segundo grau. Chegou a hora de escolher o que fazer e lembro que passei dias pensando na possibilidade de prestar vestibular para Artes Cênicas, mas aquele era realmente meu lugar? Pesou também o fato de nunca ter feito sequer uma aula de teatro e como tentar alguma coisa que nunca tinha experienciado? E como dizer para meus pais sobre uma paixão ainda não vivida? Não disse. Guardei essa vontade, ocultei meu desejo e segui meio sem rumo. Minha mãe apresentou-me a Biblioteconomia e passei no vestibular de 1998 para a UFF-Universidade Federal Fluminense. Cursei e comecei a fazer estágio em bibliotecas diversas; foi quando encontrei uma escola de dança que precisava de estagiária.

A instituição era a Escola de Dança Angel Vianna, onde entrei como estagiária e passei a trabalhar dividindo a mesa com a própria Angel Vianna, porque ela estava fazendo uma obra e criando um espaço para a biblioteca. Foi maravilhoso para mim, porque passamos muitas tardes juntas. Comecei a conhecer o jeito dela, a forma como ela pensava e gostava de saber de mim. Perguntava tudo sobre minha vida, até que um dia, ela me disse: “Roberta você vai fazer o meu curso de dança, o seu lugar é fora daqui.”

Entendo hoje, que essa frase da Angel mudou minha vida, porque ela disse algo que se passava na minha cabeça, mas eu não conseguia expressar. A Angel Vianna mostrou-me onde estava minha paixão e, para além da fala, ela me colocou como aluna da Escola dela, o que de certa maneira foi quase tão importante como a frase, porque eu era tão diferente daquelas pessoas que frequentavam as aulas e de repente estava estudando com elas. Só fui dar conta de que poderia estar nos mesmos espaços aos poucos, com o tempo. Fiz o curso que a própria Angel ministrava e um outro curso de improvisação cênica. Apaixonei-me de tal forma, que maravilha era um espaço de expressão artística!

Com o meu salário de estagiária, passei a pagar um curso de teatro que tive contato, o primeiro foi o teatro Laura Alvim, em Ipanema, com a professora Susana Kruger, que fiz durante dois meses. Era muito custoso para mim, as pessoas eram muito diferentes das que eu tinha convivência e não me sentia confortável, mas funcionou para eu entender que o teatro era o meu lugar, ainda que não fosse exatamente o espaço certo para vivenciar o teatro que eu começava instintivamente a procurar. Intuí que existia algum outro espaço um pouco mais democrático para essa vivência. Bastava procurar. O encontro foi rápido. Precisava de uma instituição pública de teatro, onde o mergulho fosse profundo, onde eu pudesse realmente estudar e praticar. E achei: a Escola de Teatro Martins Penna.

No ano de 2005, fiz o concurso para a Escola de Teatro Martins Penna, uma concorrência grande, de uma importante escola para a cidade e como coisa do destino mesmo, passei. Sem nenhuma experiência, concorrendo com pessoas de todo o Brasil em busca da mesma oportunidade, e alguns que já faziam teatro há anos. Passei e tinha uma certeza, de que aquele era meu lugar. Aquelas pessoas com as quais eu passei a conviver, em uma relação tão intrínseca, tornaram-se minha família; nós éramos um grupo forte e unido em busca da mesma finalidade: profissionalizarmo-nos e fazer teatro pela cidade, pelo país. Que maravilha é sonhar!

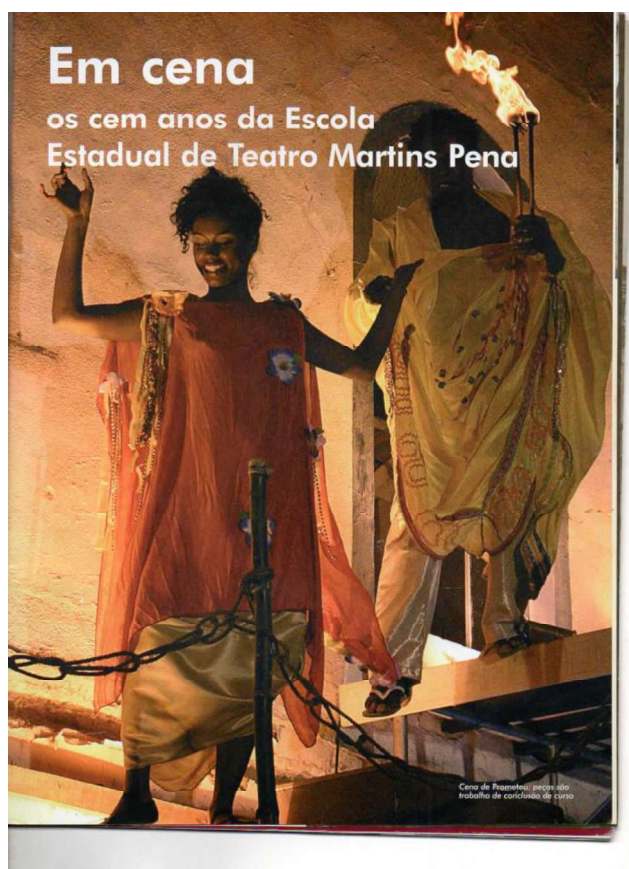


FIGURA 1: Peça de formatura na Escola de Teatro Martins Penna. *Prometeu Acorrentado*. Atores: Roberta Valente e Sergio Ricardo Loureiro. Publicado na Revista Pesquisa Rio. Faperj. Instituto de Biofísica da UFRJ. Março, 2008.

Desde o meu ingresso na Escola de Teatro Martins Penna, em uma convivência intensa com meus colegas, senti-me finalmente pertencente a alguma coisa maior: o povo do teatro. Por conta da minha relação com a Angel Vianna, tive a primeira experiência profissional em teatro, em 2005, com direção de Via Negromonte; fazíamos o *Por ti América Performances*, trabalho performático sobre os povos Incas, Maias e Astecas, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro; depois veio a segunda peça, logo, outras oportunidades e sentia-me abraçando tudo que pudesse fazer.

Mas havia alguma lacuna que não conseguia preencher, a dificuldade por um espaço foi ficando maior e maior com o tempo. Eu passei a pensar sobre como seria meu futuro na profissão, porque se já era muito incerto para o grupo de atores que ocupavam a cena dos teatros – artistas jovens que faziam teatro o tempo todo e incomodavam-se com a intermitência – como seria para mim? Era difícil, não havia papéis, a menos que a especificação fosse “pessoa negra, mulata, etc”; era inimaginável pensar em uma personagem sem que a cor da pele estivesse grifada no texto. Uma vendedora precisava ser uma vendedora negra, senão não seria pensado

em uma atriz negra naquela cena. Como era difícil ter esse grifo, passei a sentir falta de pessoas pretas no palco, no audiovisual, em tudo.

Os anos foram passando e isso foi tornando-se um assunto para mim, era irremediável. Só pensava na falta de pessoas como eu em cena, uma parte de mim ficou revoltada, outra parte ainda nutria esperança de alguma mudança. Grupos de teatro inteiros e nenhuma pessoa retinta. Encontrei finalmente, a Cia dos Comuns, importante companhia de teatro no Rio de Janeiro, que reunia apenas artistas negros com espetáculos de grande relevância artística e desenvolvendo uma pesquisa teatral negra. Conheci já no final do meu curso na Martins Penna, um trabalho importante, quase solitário, dentro do círculo de grandes grupos, que monopolizavam os principais teatros do Rio de Janeiro.

Terminei o curso de Teatro na Escola Martins Penna e imediatamente ingressei na Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, para o curso de Bacharel em Atuação Cênica, em 2007. Nesse momento já entendia a importância de criarmos vínculos, encontrar meus pares, grupos de pessoas negras e a força dessa união. Ali nos corredores, conheci o professor, na época decano da Universidade, Zeca Ligiéro. Em 2008, ele me convidou a participar do Nepaa – Núcleo de Estudos de Performances Afro-ameríndias, um espaço criado por ele que reunia pesquisa, ensino e extensão voltados às culturas afro-ameríndias e outras estéticas não hegemônicas. O núcleo organizava-se como um laboratório que promovia uma arte articulada com a tradição e a contemporaneidade. Foi ali, na importante biblioteca do NEPAa que descobri o TEN – o Teatro Experimental do Negro.

Em anos de formação na Escola de Teatro Martins Penna e no bacharelado na Unirio, passando pelas disciplinas do quadro oficial, nada ali sequer mencionava a existência do TEN. A história do negro em cena no Brasil simplesmente não existia: ninguém falava, ninguém perguntava e isso era aceito e normalizado. Isso se tornou mais que um incômodo para mim, mas meu principal questionamento: onde nós estávamos esse tempo todo, enquanto a história do Teatro no Brasil acontecia?

Voltando à música e ao que ela me remete... “vamos renascer das cinzas” ... Anos mais tarde, em 2014, já graduada em Artes Cênicas, deparei-me com uma nova realidade: corpos negros começam a frequentar a escola de Artes da minha Universidade – UNIRIO – concomitante com os artistas negros que despontam nos teatros cariocas. Suspeito ser o resultado também, de uma luta que nasceu da permanência em cena de importantes grupos negros de teatro, tantos nos anos 90, como na primeira década do século XXI, no Rio de Janeiro.

Passo a participar e a assistir a uma mudança gradativa e muito comemorada por mim. Começo a ser plateia de artistas negros em cena e melhor, começo a trabalhar nessa cena. Tudo isso se dá em um curto espaço de tempo. Há muitos avanços, ainda que os retrocessos insistam, mas ainda assim, o Teatro Negro mudou, assim como afirma Joel Rufino dos Santos:

O papel do negro no palco mudou, ao longo do tempo, por conta de dois fatores, agindo concomitantemente. O primeiro, naturalmente, foi o contexto histórico: a personagem negra mudou conforme o Brasil mudou. O segundo foi a vontade do negro de subir ao palco”. (Santos, 2014, p.13)

Contar nossas histórias, ser espectadora das histórias dos meus irmãos, ser instigada por histórias que não pertenceram aos documentos oficiais até então e ver hoje o nascimento de novos olhares sobre histórias nunca contadas nos livros didáticos, é uma grande mudança e o teatro faz parte disso.

Fui presenteada pelo meu pai com um livro de crônicas brasileiras e na dedicatória estava: “Minha Filha, espero que esse livro, te traga a resposta para as perguntas que você anda fazendo, seu teatro está no Brasil, busque as suas histórias.”

Li o livro que meu pai me deu. As histórias brasileiras que ele trazia eram importantes, mas eu sentia a necessidade de uma pesquisa que as antecedessem. O Zeca Ligiéro apresentou-me alguns autores africanos e isso me encantou demais. Era o que eu precisava, estar no NEPAA e ler cultura africana. Li o autor José Mena Abrantes e, embora o considerasse distante da nossa realidade, senti que precisava experimentar. Já estava próximo de formar e faltava apenas uma disciplina, um exercício cênico, e veio o desejo de montar uma peça dele. *Amêsa ou a canção do desespero*, a história de uma mulher à deriva, ambientada no pós-guerra em Angola. Encontrei um ator de Uberlândia chamado Anderson Rosa, que estava na Unirio fazendo algumas disciplinas e com tempo livre para ensaio; nos conectamos e montamos juntos o nosso *Amêsa ou a canção do desespero*. No dia em que estreou na sala Esther Leão, no Centro de Letras e Artes da Unirio, o autor chegava ao Rio de Janeiro, para participar de um encontro das línguas portuguesas promovido pelo Sesc, em uma dessas coincidências maravilhosas da vida.



FIGURA 2: Anderson Rosa e Roberta Valente. Exercício cênico apresentado na Unirio: *Amêsa ou a canção do desespero*. Setembro 2015.

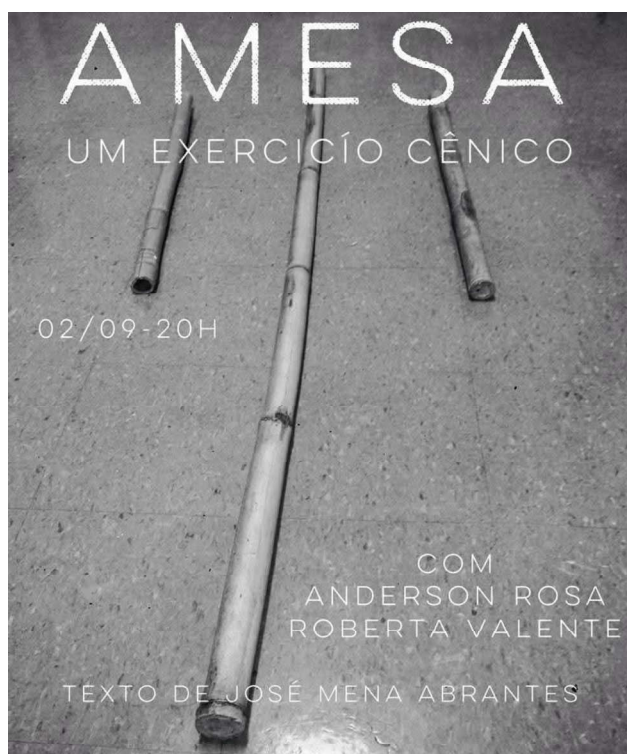


FIGURA 3: Flyer de divulgação da apresentação. Acervo pessoal.

O próprio Zeca fez o contato com o Mena avisando sobre o exercício artístico supervisionado pelo Zeca, que estava sendo apresentado na sala da Unirio. Mena veio assistir e foi muito generoso comigo, apontou o que havia gostado, ficou surpreso com as intervenções criadas. Foi incrível. Ficamos amigos. Comecei a sonhar e pesquisar sobre a África: Angola, Namíbia, Moçambique. Das músicas de Martinho da Vila aos livros dos autores

contemporâneos, mergulhei nesse universo. Fiquei amiga de Mia Couto e José Eduardo Agualusa e, por meio deles, consegui contatos com algumas empresas que patrocinavam arte que dialogava com a África contemporânea. Interessava-me, sobretudo, a conexão entre Rio de Janeiro e Angola.

Não queria estar sozinha nessa busca por um teatro negro. Foi então que encontrei a Glória Diniz na Unirio. Ela já estava cursando o mestrado enquanto eu concluía a graduação. Falei da minha vontade, da minha revolta de não ter um espaço no circuito profissional que me contemplasse, de buscar algum trabalho que eu ainda não sabia exatamente qual era, mas que sabia exatamente o que não era. Não gostaria de passar a minha vida fazendo apenas as peças que pertenciam aos grandes clássicos. Naquele momento era importante romper com o que parecia estar estabelecido como personagens possíveis, quando havia espaço de trabalho. Glória entendeu e embarcou comigo de corpo e alma na mesma pesquisa. Escrevemos um projeto juntas, que abarcava um exercício cênico, oficinas de teatro ministradas por nós e uma troca de vivências com a elaboração de um exercício entre a comunidade teatral de Angola e nós duas. Depois de muitas idas e vindas com o projeto e a partir de um contato do setor cultural de uma empresa com grandes negócios entre Brasil e Luanda, indicação do próprio José Mena Abrantes, autor e diretor do Teatro Elinga em Luanda, conseguimos que o projeto finalmente fosse aprovado e conseguimos a passagem e estadia para ficarmos em Luanda, Angola.

Um mundo abriu-se, era para mim a coisa mais importante, a viagem que conseguimos com grandes dificuldades, um sonho sendo realizado. Eu e minha parceira, dupla perfeita para essa grande aventura, estávamos rumo ao desconhecido com sede de aprendizagem. Íamos finalmente vivenciar um teatro que muito nos interessava. Sonhamos em conhecer o trabalho do José Mena Abrantes e do seu grupo de teatro em Luanda, o Elinga. Queríamos a troca, conhecer para dali trazer um novo projeto para a cena carioca; esse era o nosso objetivo, falar a partir das histórias africanas. Ensaíamos o nosso exercício cênico a partir de outro texto do José Mena Abrantes, *A orfã do Rei*, agora com supervisão do Isaac Bernat. Escolhemos Isaac muito por ter lido seu livro *Encontros com o Griot Sotigui Kouyaté* e este ter tornado-se tão importante leitura.



FIGURA 4: Ensaio do exercício cênico *A orfã do Rei*. Atrizes: Roberta Valente e Gloria Dinniz, ensaio realizado na Escola de Teatro Martins Penna. Set, 2016.

Desembarcamos em Luanda, no dia 25 de novembro de 2016. Absolutamente tudo nos interessava muito. Lembro do meu susto já no aeroporto. Todos eram pretos, “meu deus”, todos retintos. Que lugar maravilhoso é esse. A segunda sensação depois de pisar em solo angolano e talvez a mais importante que senti foi a de “volta”, era um retorno a algum lugar onde já estive. Depois do meu encontro com o teatro, essa foi a segunda experiência mais indescritível para mim. No entanto, não contei com a mesma sabedoria da minha mãe para preparar um chazinho de camomila, fiquei sem chazinho. Mais tarde, precisei passar por um tratamento dermatológico de um ano por conta da minha psoríase que aflorou. Era tanta emoção, que só a minha pele podia descrever o que eu sentia.

Fomos recebidas com um almoço na casa de José Mena Abrantes, junto a Elinga Teatro e uma outra companhia de teatro portuguesa, que também embarcava num mergulho cênico

em Luanda, com Elinga Teatro. Esse grupo de teatro português e o diretor da Companhia Elinga, Jose Mena Abrantes, consistiram nos únicos contatos com pessoas brancas dos próximos dias.



FIGURA 5: Almoço de confraternização. Primeiro dia na viagem, almoço de confraternização em Luanda, Angola. Gloria Diniz, Roberta Valente, atores da Companhia Elinga de teatro e atores portugueses. Luanda, Angola. Nov, 2016.



FIGURA 6: Apresentação do exercício cênico: *A orfã do rei*, autor: Jose Mena abrantes. Luanda, Angola. Atrizes Roberta Valente e Gloria Diniz. Nov, 2016.



FIGURA 7: Apresentação do exercício cênico: *A orfã do rei*, autor: José Mena Abrantes. Luanda, Angola. Atrizes Roberta Valente e Gloria Diniz. Nov, 2016.

Nessa viagem havia uma questão muito forte dentro de mim, a minha condição de mulher preta na cena carioca. Escolhemos o texto de José Mena Abrantes, *A orfã do rei*, porque sentíamos a necessidade de um despertar mais profundo sobre minhas questões.

Nesse texto africano, contávamos a história de uma mulher branca obrigada a casar com um homem negro. Era o pretexto para desdobrar sobre todo o processo de embranquecimento que aconteceu tanto em Angola como no Brasil, ambos colonizados por portugueses. Duas mulheres negras falando do quanto esse processo de embranquecimento sofrido por ambos os países foi danoso para as gerações futuras.

Ali, com meus irmãos, buscava entender o momento que eles viviam, porque politicamente era a vivência da independência de Angola depois de 13 anos de guerra, o país só havia se tornado independente em 1975. Como o povo pensava todo esse processo de guerra? Como viam-se diante do mundo? Como era a vida das mulheres angolanas? Como elas nos viam, mulheres do Rio de Janeiro? Como o país pensava o teatro? Vinte dias em Angola, na África, não foram capazes de responder todas as minhas questões. Mas foi ali que compreendi que o teatro que eu precisava continuar buscando dialogava com as origens dos meus antepassados. Entendi que estou em busca de uma cena que é o cruzamento do que sou e do que foram os meus. Passado e presente. Memórias ancestrais. Corpos, memórias e cultura.



FIGURA 8: Viagem a Bengo, Luanda. Crianças que conhecemos no caminho. Nov, 2016.

Voltamos para o Brasil empenhadas em pensar esse teatro. Não tínhamos mais ninguém, além de nós duas e a gente precisava criar um projeto que contemplasse toda essa noção construída. Depois de alguns anos, chegamos ao nome de Isabel Penoni, que topou dirigir e indicou um nome para a dramaturgia, Tatiana Nascimento. A partir desse quarteto, escrevemos o projeto e fomos contempladas em dois orçamentos, o primeiro no Edital da lei Aldir Blanc e o segundo pelo Sesc Copacabana.

Do ano que fomos a Angola até o tempo em que conseguimos estrear, passando por uma pandemia, temos cinco anos. E finalmente o teatro abriu-se para um projeto em que eu acreditasse tanto. Construímos um texto a partir de *A órfã do rei*, mas ele se tornou uma história contemporânea, que particularmente eu amava, de nome *Sinhá não dorme*.

Sinhá não dorme traduzia para atualidade questões latentes como os delírios racistas produzidos pela colonização. Contava a história de duas mulheres negras, ex-namoradas, que discutiam sua relação, enquanto uma tentava esconder da outra, um mistério.

Em meio aos ensaios iniciados, aconteceu a pandemia. Paramos tudo. Paramos o sonho e o objetivo agora era não pegar Covid. Glória foi morar em São Paulo e tornou-se Secretária de Cultura de Atibaia. Eu fui morar em Pedra de Guaratiba, Rio de Janeiro, com meus pais. Passei para o mestrado, outro sonho. Dois anos depois, a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro retomou com novas datas e estipulou que precisávamos concluir o projeto. O Sesc também fez o mesmo. Através da Lei Aldir Blanc e Sesc Copacabana, produzimos a peça online *Sinhá não dorme*.

Só em março de 2021 montamos a peça, uma espécie de vídeo-peça, com cada um dos integrantes, em sua casa. A diretora Isabel Penoni nos dirigia do Rio de Janeiro, em plena pandemia, de casa. A dramaturga nos enviou o texto e assistia aos ensaios de Brasília, e o mesmo com iluminação e toda produção. Todos em suas casas e trabalhando de lá. Ensaíamos, montamos e estreamos *Sinhá não dorme*, numa missão de um fazer teatral totalmente diferente. Juntas em cena, com um celular na mão, abrimos a peça em formato de videoconferência com o máximo de 50 pessoas assistindo e uma equipe técnica que misturava cinema e teatro em seu currículo e o resultado me trouxe muito orgulho. Dadas as possibilidades que tínhamos, foi um trabalho bastante desafiador e importante para minha formação como atriz.

Nesse mesmo ano de 2021 ingressei no Mestrado, nessa época já estávamos sendo vacinados contra a Covid no Brasil. Estávamos vivendo um governo desgovernado que nos impedia diariamente de termos um pouco de paz. Sempre havia um absurdo, uma desfaçatez, uma injustiça que nos obrigava a sermos revoltados.

As aulas eram remotas, eu e minha família saímos de Pedra de Guaratiba e fomos para Petrópolis, região serrana da cidade do Rio de Janeiro, na tentativa de uma vida mais calma e de nos manter longe do vírus. Estava grávida do meu segundo filho, aos 43 anos de idade. O meu primeiro grande desvio, como mestrandia, foi: Brisa, meu arvoredor, segunda e última filha, que nasceu em 2022. Mais tarde, vida e morte encontram-se nesse momento como pesquisadora.

Um desvio importante, dos muitos que essa escrita suporta, foi de escrever essas páginas introdutórias respeitando meu luto, pois meu pai faleceu em fevereiro de 2024. Homem forte e negro que se dedicou a mim, ao meu irmão e à minha mãe com a força que esse samba do Martinho tem. Ainda ouço ele no meu pé de ouvido cantando “sambar na avenida de azul e branco é o nosso papel”. Meu pai não está aqui e deixa como legado, entre muitas outras coisas, a importância da arte. Ele acreditava muito em mim e sigo nessa cadência. La la la la lá lá lá lá, renascer...

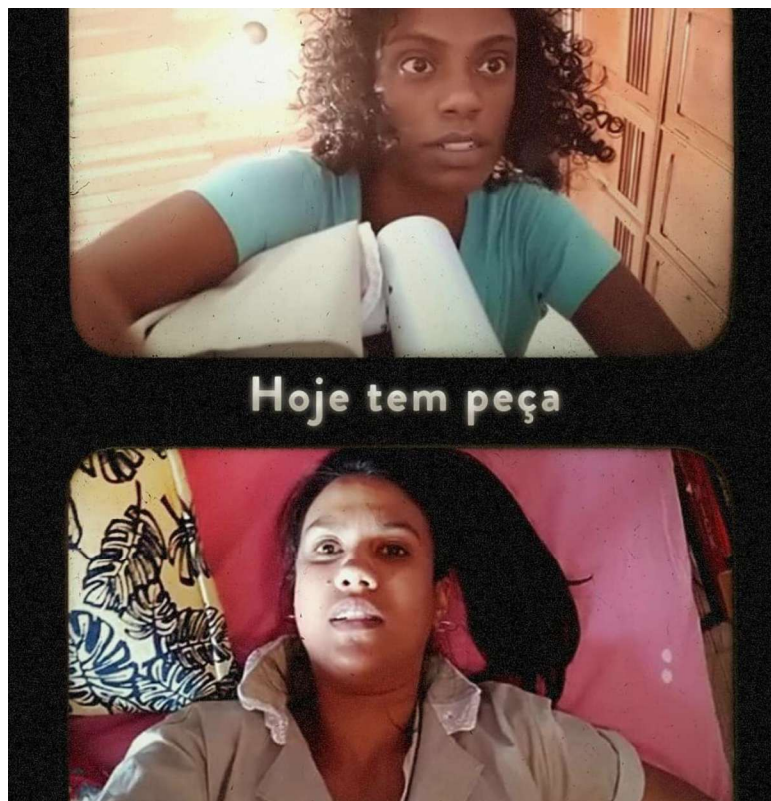


FIGURA 9: Folder de divulgação, peça *Sinhá não dorme*.
Atrizes: Roberta Valente e Gloria Dinniz, Maio, 2021.



FIGURA 10: Cartaz de divulgação, peça *Sinhá não dorme*.
Atrizes : Roberta Valente e Gloria Dinniz, Maio, 2021



FIGURA 11 Folder de divulgação, peça *Sinhá não dorme*.
Atrizes: Roberta Valente e Gloria Dinniz, maio, 2021

Na busca pelo meu teatro negro, tentei olhar a minha história e a produção cênica dos meus colegas, sistematizando o que desse teatro tornou-se importante, traduzindo-me como plateia e possibilitando experiências cênicas como atriz e produtora.

Na fabulação desse texto, escrevendo sobre esse meu teatro negro, deparei-me com algumas contradições, ações racistas, que mesmo sendo eu, mulher negra retinta, deixei passar. Para a fundamentação dos meus textos, busquei autores, mas, até certo momento, todos eram brancos. Além disso, as observações eram muito denunciativas e pouco elucidativas, caminho esse, que me fez olhar para a estrutura do teatro hoje com grande pessimismo. Só mais tarde, pude perceber, junto aos meus orientadores e banca, que estão comigo nessa caminhada, o quanto era necessário e urgente mudar o caminho. Percebendo meu engano, fiz nascer subitens

que me trouxeram de volta ao que realmente importa, a importância dos meus pares e de um teatro protagonizado pela experiência afro diaspórica, trazendo mudanças bastante significativas para este estudo.

As próximas páginas oferecem um breve comentário sobre a formação de alguns artistas negros do teatro carioca e uma artista da cena mineira. O meu fio condutor para a análise da cena negra contemporânea são as trajetórias do coletivo Cia Marginal, da artista Grace Passô e do ator e diretor Orlando Caldeira. A escolha deu-se tanto porque nutro algum nível de identificação, que acontece a partir das escolhas artísticas de cada um, quanto pelas diferenças que apresentam na forma como elas/eles entendem a negritude dentro de seus trabalhos, em cada etapa de suas trajetórias. Para cada um desses artistas, a experiência de um teatro negro chegou em determinado momento do seu trabalho. O território é uma característica importantíssima para a Cia Marginal, fundamentou seu teatro. Grace Passô se posiciona como uma mulher negra em cena, e Orlando, que trazia as questões de classe em seus primeiros projetos com sua Trouppe Pas D'argent. Esse tempo de percepção que cada artista precisou e precisa, nada mais é, por mim entendido, como parte do sistema onde o racismo é o padrão de normalidade. Sendo por muito tempo entendido como um padrão nas relações, também artísticas. Ao despertarem para as questões da negritude, cada um seu tempo, eles abordam de forma muito singular o tema, e juntos, em uma espécie de quadro, podem transformar a nossa visão do todo.

Para me auxiliar na análise, utilizei também como metodologia, “conversas” com alguns dos artistas em questão. Pergunto aos meus colegas de cena, numa espécie de entrevista informal, como para eles o trabalho reflete quem são; tentei elaborá-las, de forma sucinta, mas que problematizasse o teatro que forma visões redutoras da potência de ser negro(a). As Perguntas foram feitas para os artistas: Orlando Caldeira e Wallace Lino e estão na íntegra em anexo nesta pesquisa. Aqui elas não têm o intuito de definir verdades absolutas, mas de abrir uma série de reflexões acerca do trabalho por eles desenvolvido e os que estão por vir e principalmente o meu desejo de inscrever-me em trabalhos artísticos com os quais eu possa produzir dramaturgias do pensamento, para forjar outros mundos possíveis. São elas:

Quando, em sua trajetória, houve uma significativa mudança e entendimento da sua negritude? Você se considera um artista antirracista? Como o teatro te possibilita forjar um outro mundo?

Para além da qualidade do trabalho de cada um, as diferentes formas de pensar as artes da cena foram estímulo para a minha escolha, enriquecendo a minha busca. Meu objetivo com eles é explorar aspectos da história recente do teatro negro e suas especificidades, aprofundar o entendimento sobre o papel do artista negro na cena, culminando em minhas impressões sobre os novos caminhos do teatro a partir da transformação constante da plateia e os desdobramentos disso nos artistas em cena. Tal evolução reflete, de forma mais ampla, em mudanças nas estruturas das artes cênicas.

Convido a uma busca sobre “o meu teatro negro”. Apesar do “meu”, um pronome possessivo no título desse trabalho, tanto poder indicar posse como também poder indicar pertencimento, é nesse segundo sentido que coloco o “meu” no título: tendo a manter-me aberta e armada de uma atenção porosa aos artistas negros na contemporaneidade e te convido a fazer parte, junto a mim, dessa busca. Nesse diálogo com o coletivo Cia Marginal, Grace Passô e Orlando Caldeira, pretendo propor reflexões sobre o nosso tempo. Mesmo chamando de “meu”, porque sou a escritora dessas linhas, espero que ao longo da leitura, você também encontre pontos de identificação com os trabalhos artísticos divididos aqui e, quem sabe, ele torne-se o “nosso” teatro negro.

No capítulo 2 “Arvoredo”, trazendo ainda a música de Martinho da Vila como fonte de inspiração, reflito sobre os deslocamentos que o teatro negro vem sofrendo na contemporaneidade, a partir dos muitos atravessamentos. No subtítulo denominado *À margem*, tento organizar os motivos pelos quais se deram o nascimento do coletivo, a partir também do nascimento do Complexo da Maré, e o momento político que antecede o nascimento do coletivo Cia Marginal. Logo depois em “*Marginais*”, pretendo entender a importância do grupo dentro da produção cultural da cidade. Escolho a peça “*Eles não usam tênis naique*” no subtítulo “*Tênis Naique*” para analisar o trabalho artístico, as escolhas do coletivo e o resultado alcançado pelo grupo. Para enfim chegarmos na relação da peça “*Eles não usam tênis naique*” junto à obra “*Eles não usam Black tie*” em “Continuidades e rupturas da dramaturgia de “*Tênis Naique*” sobre o de “*Black-tie*”.

O capítulo 3 “Aquilombar” traz a noção de união para refletir sobre as manifestações culturais que fazem parte da identidade cultural do povo negro, buscando também as manifestações importantes dentro da história recente do teatro negro. No subtítulo “Grace” para além do expoente artístico que é a atriz e dramaturga Grace Passô, analiso também a peça “Vaga Carne”. E no subtítulo “Orlando” busco entender as posições do artista em questão e importância das suas escolhas.

2. Arvoredo

Começo trazendo uma citação que foi norteadora desta escrita. É fundamental para o artista negro contemporâneo, fazer uso da noção de encruzilhada dada por Leda Maria Martins:

Na concepção filosófica de muitas culturas africana e afro-brasileiras, assim como nas religiões ali referenciadas, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de intersecção. É assim como pensamento e ação locus de desafios e reviravoltas; compreensão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas também as políticas em seu espectro amplos. (Martins, 2022 p.51)

Entender a experiência teatral negra a partir desta definição, resulta em habilitar e ampliar o espaço teatral. A encruzilhada é também o espaço dos diversos saberes. O encontro de raça, religião, cultura, gênero, sonhos e trajetórias de pessoas negras. Meu corpo tem a intenção de produzir um olhar e sentido no tecer da cena, que só o cruzo daquilo que não é dito, possibilita a um certo tipo de performance.

Há também nesse conceito de “encruzilhada”, uma percepção do tempo que não é linear, pois o conhecimento não é necessariamente resultante do tempo ao longo da história. No aprendizado da encruzilhada, a construção do saber dá-se na junção, espelhamento do tempo e da memória.

Preciso dizer, não estou sozinha. A busca por um teatro negro está sendo feita agora, nesse momento e ela é coletiva. Muitos artistas nesse arvoredo estão, cada vez mais, conscientes da importância dos seus muitos saberes. Trazendo para a cena conhecimentos diversos, porque compreenderam o poder mobilizador do discurso, a partir do movimento político e estético.

Há uma busca coletiva e individual de pessoas negras, por um teatro original e de pedagogia própria, para além da cor, nascido a partir também de contextos específicos, baseado no território, na sexualidade e na cultura; assim nascem meus pares. Diversos atores, dramaturgos, diretores, pessoas de teatro, que se debruçam em busca de performances que remontam as muitas narrativas que atravessam a complexidade humana, dessa camada da população. Das criações artísticas, dos artistas, nascem os pesquisadores. A necessidade de sistematizar o que o empirismo está trazendo à cena contemporânea.

Dos meus pares, ressalto alguns, que além do trabalho artístico, sistematizam a experiência cênica como Cyda Moreno, Mayra Alves, Marcos Serra, Cátia Costa e tanto outros nomes. Venho lendo, sendo plateia e dialogando, na tentativa de construir uma investigação com escuta e atenção. Outros artistas que cito nessa escrita e são responsáveis por trazer novos pontos de vista, ampliando meu olhar. Começo a pesquisar, na tentativa de montar meu arvoredo, lendo alguns dos componentes da Cia Marginal: Wallace Lino, Geandra Nobre, Philippe Azevedo, Isabel Penoni, passando pela Grace Passô e as conversas informais com Orlando Caldeira.

Importante lembrar dos que abriram caminhos: Abdias Nascimento, Joel Rufino dos Santos e de outros nomes contemporâneos como Evani Tavares Lima, Emerson de Paula Silva, Marianne de Jesus, Julianna Rosa de Souza e Leda Maria Martins, buscando dados dessa mesma história, porém, agora contada em uma perspectiva menos eurocentrada. Estudiosos interessados em como o povo negro fazia teatro, onde eles estiveram ao longo de toda a história oficial do teatro brasileiro, como as artes dramáticas cooptaram as pessoas negras e como a cultura negra manteve-se dentro da estrutura que regia e ainda rege o teatro no Brasil, muito antes de nós.

Em um Brasil que pouco discutia o papel do negro dentro da sociedade – menos ainda no teatro, e quando o fazia, geralmente sob uma perspectiva branca – poucos estudiosos destacaram-se. Temos entre eles, Miriam Garcia Mendes, que lançou o livro *A personagem negra no teatro brasileiro* em 1982, momento em que o tema “teatro negro” era totalmente invisibilizado, tanto nas Escolas de Teatro como nas Universidades. Somente a partir dos anos 2000, com a introdução de uma série de leis, que serão explicitadas mais adiante, esse cenário começou a mudar.

“Vamos renascer das cinzas / plantar de novo o arvoredo” ... e assim como há na força da música, há nesses pesquisadores, que abriram o caminho para outros como eu e meus contemporâneos, estudiosos do momento atual, que estão conquistando os espaços do saber, transformando a perspectiva e enriquecendo o caminho, a partir deles, novos personagens da história do teatro saem da margem e caminham direto para o centro da narrativa.

Um exemplo disso é a trajetória acadêmica de Leda Maria Martins que, em sua dissertação de mestrado sobre Qorpo Santo, intitulada *O Moderno Teatro de Qorpo Santo* e defendida na Universidade de Indiana, entre 1978 e 1981, deparou-se com o livro *Drama para negros e Prólogos para brancos*. Essa coletânea de textos dramáticos, organizada por Abdias Nascimento, foi encenada pelo Teatro Experimental do Negro. Esse encontro transformou sua pesquisa do doutorado e ela passa a investigar então, de forma comparativa a trajetória teatral

do TEN no Brasil, e a formação do Teatro Negro (Black Drama) nos Estados Unidos; dessa tese nasce o livro *A cena em Sombras*, 1995. Vejam, a obra de Abdias Nascimento transforma a pesquisa de Leda Maria Martins.

Outra pesquisadora entre tantas é Mariane de Jesus Oliveira, que em sua dissertação no ano de 2022, faz uma dedicatória à sua avó, permitindo-nos assim uma reflexão sobre a importância ancestral de uma mulher negra. Sua avó, empregada doméstica, contrariando a tudo, conseguiu formar sua filha, êxito que possibilitou à sua neta, ser mestre pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Dedicatória importante de um Brasil que não frequentava o universo acadêmico:

A vida da gente não é feita somente do tempo presente. Estamos aqui, no agora, mas há aqueles que vieram antes de mim e permitiram que hoje eu estivesse ocupando este espaço que por muito tempo foi sonhado e distante da realidade da minha família. Dedico a minha dissertação à minha amada vó Catarina Maria de Jesus, uma ex-empregada doméstica analfabeta, que mesmo diante de tanta dificuldade e poucas oportunidades conseguiu formar sua filha, minha mãe, professora. (Oliveira, 2022, p.4)

E é principalmente sobre esses pesquisadores que me interessa e reflito. Procuro no presente trabalho entender como o teatro comportou-se, a partir das mudanças políticas e sociais, dos últimos 20 anos, culminando no surgimento do coletivo Cia Marginal e dos artistas Grace Passô e Orlando Caldeira, a partir da visão crítica de pesquisadores que trazem na bagagem um cruzo dos “referenciais subalternos” com os “historicamente dominantes”. (Rufino, 2019, p.10). Muitas mudanças foram necessárias para que o Teatro Negro contemporâneo saísse da periferia da história e movesse-se direto para o centro. De certo, alguns dos responsáveis por isso estão nessa pesquisa.

A elaboração dessa escrita dá-se, tal como a beleza desse samba, “bom calor nas mãos unidas e na cabeça um grande enredo” (Vila, 1974). Sigo também na certeza de que há um material valioso, logo depois desse arvoredo. Conto, na minha ala dos compositores, com estudos dos pesquisadores citados acima. A cabrocha, a cuíca e a viola são os desvios que esse trabalho sofre, respeitando tanto a pesquisadora e suas transformações ao longo do curso, como as transformações do cotidiano.

Um exemplo disso, situação que vem chamando a minha atenção e faz parte do meu cotidiano, são as livrarias da minha cidade, o Rio de Janeiro. É notável como o mercado editorial brasileiro tem dado maior visibilidade a escritores e pensadores negros. Nos últimos anos, muitas editoras buscaram diversificar suas publicações e dar espaço a vozes historicamente marginalizadas nas Artes e nas Ciências Sociais. Nesse contexto, surgiram

editoras como a Editora Malê, dedicada a produção de pensadores negros, como Djamila Ribeiro, autora de *O que é lugar de fala?*. Obras, como *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus e *Torto Arado* de Itamar Vieira Junior, tornaram-se clássicos na literatura nacional. Livros de Conceição Evaristo, que sempre foram reconhecidos fora do circuito comercial, agora conquistam a merecida atenção de grandes editoras. Todas essas mudanças, ainda que não sejam o ideal, são mudanças que enriqueceram o meu tempo de reflexão.

Muito embora não possamos ser ingênuos, é preciso que a representatividade seja mais do que um discurso superficial, pautado em números de pessoas negras na mídia, que mostram o seu trabalho a partir dos traços fenóticos e sua cor da pele, na manutenção de um sistema mercadológico racista, que permanece sendo excludente e lucrativo. A representatividade perpassa por um estado crítico, que se utiliza do discurso, da força ancestral, e espreita o futuro. É um trabalho individual, mas nunca esquecendo o coletivo. Um conceito carregado de importância porque dele, vidas são salvas concretamente.

Assim como comprovo essa metamorfose, percebo também outras pela cidade, e uma delas é a produção cênica. Olho para o teatro hoje, e pergunto: quais os passos que nos fizeram chegar até aqui? Como estamos mudando gradativamente a cor nos teatros cariocas? Tanto no palco, como na plateia?

Enxergo uma mudança gradativa. Mas sigo acreditando que esse movimento surge a partir de uma urgência do público à procura de representatividade, que para além dos palcos, sentiram-se e sentem-se invisibilizados e exigem mudança.

O mesmo acontece com os pesquisadores negros e negras que decidiram que as próximas gerações de artistas negros terão como base, o alicerce das suas pesquisas. Precisamos contar a história a partir de outra perspectiva, menos eurocentrada. E para tal, as falas negras são insubstituíveis, porque é delas as escolhas das palavras, das intenções, das tensões e, em cada vírgula colocada, encontra-se a cura para feridas ancestrais. Mariane de Jesus Oliveira pensa o teatro preto a partir do resgate de uma cultura africana e busca com isso, a identidade de um teatro com e para pessoas pretas:

Teatro preto, assim como a vivência africana, é feito no coletivo. A escrivência, a luta por representatividade e a arte utilizada como ferramenta para expor, trabalhar e curar a ferida só tem sentido porque é produzida e pensada por e para nós. (Oliveira, 2022, p.71)

Artistas e pesquisadores nascem na urgência de poder saber mais sobre seu espaço no teatro brasileiro. Evani Tavares Lima, exemplifica isso, quando em seu texto, *Por uma história negra no teatro brasileiro*, 2015, explicita a sua motivação como artista: “Inicialmente fui

levada a essa pesquisa por um objetivo prático: encontrar personagens para mim, atriz negra, para os exercícios de interpretação teatral, na escola de teatro.” (Lima, 2015, p.94)

Importante pensar que a noção de representatividade precisa ser uma matéria vista com responsabilidade. Não se pode crer, por exemplo, que só a cor da pele e os fenótipos negroides são mantenedores de uma visão crítica sobre a sociedade nesse tempo que vivemos. É preciso pulsar junto ao coletivo de forma consciente, ter a capacidade de falar sobre nossas dores sim, porque esse é um discurso legítimo, mas optar por performar explorando outras estratégias. Sempre atentos, para não repetir o que o mercado sempre fez com nossos corpos, explorou e mercantilizou.

Assim como Evani, outros artistas negros, como os que veremos nos próximos capítulos, também se veem na obrigação de vasculhar outras narrativas artísticas, ainda que elas não estejam sendo oferecidas, nem pelos livros e nem pelas instituições, visando desarticular as diferenças, as desigualdades e as injustiças

Peço permissão ao leitor para mais uma digressão, daquelas que Leda Maria Martins (1995), brilhantemente chama de “desvio”, conceito importante que entende como uma possibilidade de construção de saberes, daqueles que não foram retirados dos livros e sim dos saberes desenvolvidos a partir “dos desvios, nas brechas, nos encontros”, na vida cotidiana. Desde a minha trajetória na graduação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, iniciada em 2007, passei a me perguntar por que estudávamos a história da criação artística na França e na Inglaterra por exemplo, e não era interessante aprender, dentro de uma disciplina tão ampla como a História da Arte – na época lecionada pela professora Laura Rabelo Erber – a história negra e indígena.

Hoje lendo outros estudiosos do Teatro Negro, percebo que essa inquietação é mola propulsora de muitos ou todos, que viram sua história sendo negada pelas instituições de ensino. Como acrescenta Evani Tavares Lima, sobre o motivo de ser uma estudiosa do Teatro Negro:

Interessante que, ao trocar experiências com colegas a respeito das razões que levaram a escolha desse objeto: a experiência negra na cena, como tema de pesquisa, observo que a motivação é invariavelmente a mesma, a necessidade de saber alguma coisa e/ou saber mais, a respeito da história negra no teatro brasileiro. (Lima, 2015, p.94)

Alexandra Gouvea Dumas, Professora Doutora da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, interessada nas pedagogias e poéticas negras teatrais, é bastante direta em sua colocação quando aponta nas instituições de ensino de teatro, a ausência do negro:

A ausência de maior evidência está nas grades curriculares de cursos de graduação em Teatro de universidades brasileiras, que ignoram ou destinam um espaço muito reduzido a conhecimentos cênicos afro-brasileiros que são construídos fora da base conceitual e histórica do teatro ocidental. (Dumas, 2022, p.12)

Dumas, em 2022, transforma a sua pesquisa em denúncia, quando trata sobre um assunto velado dentro da academia, deixando claro o momento em que os pesquisadores negros começam a transformar a luta em objeto de pesquisa:

Percebem-se dois pontos de tensão que se localizam também no seio do teatro institucionalizado pela academia: primeiro, é a negação da existência de formas diversas de expressões artísticas, que não são legitimadas pelo crivo branco-ocidental e que se operam em outras cosmo percepções (sistemas organizacionais próprios e diversos que envolvem movimentos, cânticos, danças, encenações etc.). Ou seja, o racismo epistêmico que se expressa na ausência – nos currículos, nas metodologias, no descarte de mestres das brincadeiras como docentes. O segundo ponto diz respeito à subjugação: o teatro assume sim a existência desses outros desde quando estejam subjugados ao constructo canônico do teatro, o ocidentalizado. (Dumas, 2022, p.13)

Dumas traz um diálogo com o professor português Boaventura de Sousa Santos, tratando da sociologia das ausências para exemplificar o quão perverso é o racismo estético, dentro do estrutural. Para ele,

a não-existência assume a forma da residualização que, por sua vez, tem, ao longo dos últimos duzentos anos, adoptado várias designações, a primeira das quais foi o primitivo, seguindo-se outras como o tradicional, o pré-moderno, o simples, o obsoleto, o subdesenvolvido. (Santos, 2002 apud Dumas, 2022, p.87)

Ao realizarmos uma busca sobre Teatro Negro na maior base brasileira de artigos científicos, o Periódicos Capes, encontramos 653 referências.¹ Dessas, apenas 49 tratam especificamente do Teatro Negro no Brasil. Este dado evidencia como o estudo da presença negra na história das artes cênicas no país permaneceu em um campo ainda pouco explorado, refletindo a escassez de bibliografia sobre o tema no meio acadêmico.

Este é apenas um exemplo de como a experiência cênica negra ainda é incipiente na academia, com número ainda limitado de estudos sobre o tema e a relevância do manancial simbólico cultural preto dentro das artes dramáticas, fazendo parte, a meu ver, do racismo estrutural. O que de mais importante há nessa denúncia, é a existência de uma mudança dentro das Artes Cênicas acontecendo nesse momento.

É visível a mudança com a contribuição de pesquisadores negros quando eles optam pela temática, mudam a trajetória de quem chega. Apresentando um panorama de estudos que

¹ CAPES – Portal de Periódicos da CAPES. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscar.html?q=teatro+negro>. Acesso em: 3 mar 2024.

contribuem nos processos de formação identitária, na ampliação de conhecimento que só pode resultar em um fortalecimento de políticas antirracistas, na ressignificação e no reconhecimento das tradições orais e da nossa ancestralidade.

Em 2015, em seu artigo intitulado *Por uma história negra no teatro brasileiro*, a pesquisadora Evani ressalta a sua dificuldade em escrever sobre o tema, dizendo:

As possibilidades de contribuição do manancial da cultura negra para o teatro e outras práticas cênicas ainda não foram suficientemente analisadas, no contexto das pesquisas artísticas e acadêmicas. E mesmo discussões e proposições, que vêm sendo realizadas por educadores, artistas e investigadores interessados nessa temática, seja nas artes cênicas ou em áreas afins, encontram dificuldade de fruição. (Lima, 2015, p.95)

Infelizmente, apesar dos avanços conquistados nas lutas contra o aniquilamento da história negra no teatro, ainda encontramos, em todas as camadas da sociedade – e, naturalmente, também nas artes –, os vestígios do que a pesquisadora Evani Tavares Lima denomina “ecos de concepções racistas”. Esses resquícios continuam a influenciar a forma como a cultura negra é tratada e representada no meio artístico. A autora ressalta a história sofrida pelo povo preto e as dificuldades encontradas até os dias de hoje:

Concepções essas, que serviram por exemplo, para legitimar as colonizações (invasões) de territórios africanos, sequestros e escravizações de negros e negras, por comerciantes europeus. Como justificativa para seus atos criminosos contra outros seres humanos, os colonizadores brancos europeus, se auto elegeram o modelo de perfeição, de beleza, virtude e inteligência, mais que isso, como os verdadeiros seres humanos sob a face da terra. E com essa convicção, subjugaram, destituíram, os outros, os diferentes da sua humanidade. (Lima, 2015, p.95)

As consequências da história do Brasil demonstram as dificuldades do povo negro em todas as esferas: econômica, jurídica, moral e nas artes não seria diferente. Ainda que a luta hoje seja brigar pelo direito à cidadania e à vida, algo ainda tão básico como naquele *slogan* “parem de nos matar”, é preciso, como diria Gilberto Gil, pensar a cultura como algo “ordinário”, cotidiano, para que o nosso povo e consequentemente toda a sociedade beneficie-se da experiência a partir do manancial negro.

Cuti, poeta, escritor e dramaturgo, em um ciclo de leituras, pensa a importância do teatro feito por negros e para os negros e resume de forma clara a singularidade de uma herança cultural:

Pensar o Teatro Negro-brasileiro implica em levar em conta a necessidade de se ampliar a inclusão de negros na plateia e reforçar o conteúdo transformador nos palcos. (...) É, portanto, vesgo o olhar que só consegue visualizar o negro em grupo, negando-lhe a individualidade. É vesgo o olhar que não consegue detectar os dramas

raciais entre negros, mestiços e brancos, e em cada um deles separadamente. O que se espera é que negro não seja sinônimo de estereótipo, representação de apenas uma classe social, movido tão-somente em direção ao passado dos tempos de escravidão. Há muitos outros passados que não esse. É vesgo o olhar que só admite no palco negros arregalando os olhos como se fossem idiotas... (Cuti apud Paula, 2021, p. 74)

A citação acima chama a atenção para um olhar que permita individualizar, enxergar as subjetividades da pessoa negra, e o palco teatral aparece como possibilidade criativa na missão de expressar essa singularidade do drama negro. A escolha dos artistas para esse estudo passa principalmente pelo manancial trazido por eles, nos possibilitando a observação microscópica das suas escolhas que passam tanto pela leitura, como pela escuta e ainda pela vivência individual, resultando em trabalhos artísticos cuja proposição culmine em um fazer teatral preocupado com o singular, com o particular e com as mudanças na contemporaneidade, mudanças essas que são também agentes transformadores desses artistas.

As proposições da tríade escolhida, cada um sendo tão diferente entre si, o que aliás, foi proposital, porque enxergo neles as especificidades que culminam no enriquecimento da visão da cena negra que tanto busco; parecem-me proposições responsáveis por um teatro negro, que está à frente dos espaços de circulação artísticos que eles ocupam, aqui e ali. Suas experiências artísticas demonstram o que corpos socialmente críticos a um sistema opressor, podem produzir de forma emancipatória.

O centro do trabalho é baseado em suas escolhas e, ainda, onde a biografia desses sujeitos encaminhou para opções artísticas singulares: A Cia Marginal, a atriz, diretora e dramaturga Grace Passô e o ator e diretor Orlando Caldeira.

Os três resistem há algum tempo dentro da esfera artística e apresentam distâncias e aproximações no modo do fazer teatral. Nas aproximações estão o entendimento da dimensão de sua negrura, mais que isso, fazem da cor da sua pele, parte da dramaturgia, do cenário ou da iluminação. Em um discurso elaborado, tanto o Coletivo como a Grace e o Orlando praticam na cena o entendimento sobre o que é ser negro. Suas obras são um ato político porque nascem do que há de mais sincero entre o que se é ser negro, seu local de origem e sua orientação sexual. Entre as diferenças, estão as possibilidades de perspectivas da diáspora africana. As assimetrias estão tanto no ponto de partida como no de chegada. Artistas como os Marginais, que tensionam as principais questões que permeiam o grupo, o território, a escassez, a orientação sexual, tudo diante do público e os convocando a reflexão. Grace em sua *Vaga carne*, traz a cena, também tensionamentos, mas numa tentativa de mobilizar o público para a reflexão, a partir de novas estratégias de criação cênica. Orlando traz, tanto em seu trabalho

artístico, como o trabalho fora da cena, um ativismo negro, ainda assim permanecendo um anunciador das questões latentes da negrura.

Infringindo regras que não estão escritas em leis, mas que mantém, por exemplo, as pessoas que acumulam riquezas, em um determinado local, possibilitando inaugurar oportunidades em todas as áreas de trabalho, de se arriscarem e com isso criarem mais e mais riquezas, ou outras que podem escolher só manter-se em seu lugar social, enfim, o céu é o limite para essas pessoas, mas para todas as outras, não. Em uma sociedade marcada pelo privilégio, inclusive na arte, dando aos que acumulam bens todas as oportunidades, destaco aqui, momentos em que percebo que o contrário acontece, quando algo irrompe o privilégio já estabelecido, como é o exemplo da Cia Marginal nas artes. Eles existem e, existindo, contrariam todo o sistema: a meu ver, são capazes de mover as estruturas de poder e do saber nas artes.

A Cia Marginal é o encontro, em primeira instância, entre alguns jovens e uma professora de teatro, em uma sala de ensaio dentro do Complexo da Maré, favela carioca. Com essa constituição, fazem valer uma cena que enfrenta a tentativa de emudecer corpos subalternizados, favelados. Um coletivo marcado pelas questões raciais, sociais e de gênero. Começam a ocupar um lugar de alguma visibilidade, com plateias cheias e sedentas por um certo tipo de trabalho que só a reunião daqueles artistas é capaz de produzir.

Grace Passô, apesar de ter um pouco mais de 40 anos, possui uma vasta carreira no teatro e que se expande para o cinema. O aprofundamento na performance da atriz e na linguagem teatral da peça *Vaga carne*, monólogo dela, que desde a sua estreia trouxe para o público um trabalho onde congrega: um texto, um corpo negro de mulher, uma voz, imagens, luzes, memória, histórias e ironia. Em uma trama onde o que temos é o encontro de uma voz, personagem principal e um corpo que se mantém em oposição a ela, ou melhor, expandindo essa hierarquização do teatro tradicional, a voz e o corpo estão em relação o tempo todo na trama. Essas duas personagens encontram-se e desencontram-se nas rotas e nos desvios.

Vaga Carne, para o estudo do teatro negro contemporâneo, demonstra, entre muitos desdobramentos – alguns deles pretendo descortinar no próximo capítulo – a importância da construção identitária, que sempre foi relevante, mas que hoje torna-se vital para a cena negra.

A peça fala muito sobre a diferença entre falar e agir. A narrativa é de uma voz tentando desvendar quem é aquela pessoa por dentro. Tudo isso, sendo metáfora para falar da construção de identidade, do movimento que é a construção da identidade, porque ao longo da vida o ser humano vai se encontrando, identificando ao que ele pertence. A peça é a saga da voz que quer entender quem é aquele corpo. (Entrevista concedida ao Nexo Jornal, Youtube. 25 mar. 2020)

Alegria, porque negros estão para além desse estado de dor que historicamente nos é imposto. Nessa perspectiva da alegria que o trabalho do ator Orlando Caldeira chega em muitos espectadores do teatro dirigido e atuado por ele. Com 20 anos de carreira e tendo um teatro periférico que invadiu as salas do Rio de Janeiro, ele criou o Coletivo Preto. Orlando e sua trupe pensam um teatro com a premissa de um protagonismo negro nas artes. A partir disso o teatro extrapola a cena e o grupo gera uma série de ações com o intuito de capacitar e formar corpos negros periféricos para as artes, um trabalho que dialoga diretamente com o projeto de Abdias Nascimento.

Os teatros negros ou o teatro negro, estão ocupando espaços culturais cariocas e esse caminho é sem volta. Essas performances ditas acima, ocupam e ocuparão os teatros porque elas carregam um manancial artístico singular. Como explica a pesquisadora preta e doutora em teatro pela UDESC, Juliana Rosa de Souza, que construiu uma definição sobre o tema:

A definição de teatro negro é muito mais do que grupos de teatro realizando de maneira dramática ou convencional, espetáculos com temática negra. Teatro negro pode ser a meu ver uma estratégia de revelar a existência da população negra, de denunciar os efeitos do colonialismo na área teatral, de apontar inclusive outras formas políticas de teatro que considerem para além da classe, o indicador raça como elemento discriminatório e dominante no campo teatral. (Souza, 2020, p.73)

É assunto recorrente, o conceito de representatividade, já que é inegável que, para que as pessoas se tornem sujeitos de sua própria história, todos precisam sentir-se representados em todas as esferas sociais, isso se queremos um modelo mais igualitário de sociedade. Mas o que pode acontecer, quando no teatro realmente consegue-se tal representatividade ou, o que acontece, quando não há por parte dos artistas a preocupação em atingir tal êxito?

Nas artes cênicas, presenciei algumas histórias, uma delas divido aqui. Eu morei perto do Sesc de Copacabana durante muitos e muitos anos e assistia a tudo que estivesse em cartaz naqueles teatros. No ano de 2008, entrou em cartaz a peça *Negrinha*; não tive dúvida, já sedenta por representatividade, mas ainda sem saber ao certo porque eu procurava tanto por pessoas negras, comprei meu ingresso e fui para a sala multiuso do Sesc Copacabana.



FIGURA 12: Atriz Sara Antunes no espetáculo *Negrinha*. Sesc Copacabana, 2013. Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/negrinha/>.

Negrinha contava a história de uma menina negra, vivendo em um engenho de açúcar no fim do século XIX. Era um monólogo encenado pela atriz Sara Antunes, uma mulher branca caucasiana, paulista, que interpretava uma menina escrava. Assistimos a peça/performance junto a atriz, não havia quarta parede, os objetos eram dispostos por todo o teatro e andávamos, cena a cena, pelo espaço.

A peça começou e a memória que tenho daquele momento, é das mãos suando. Eu tinha visto o encarte muito rápido, antes de entrar no teatro e sempre gosto de saborear o encarte de alguma peça, depois assisti-la. Principalmente porque minha curiosidade aumenta à medida em que a qualidade do que me é apresentado, também é grande.

Quando eu vi naquele espaço, objetos que claramente me remetiam aos tempos da escravização e que se tratava de uma menina escravizada e ela seria interpretada somente pela atriz Sara Antunes, eu fiquei muito assustada. Eles, além de nos tirar a possibilidade de estar em cena, querem também contar as nossas histórias. Foi assim, mas nem sempre será.

Existia até aquele momento, a licença poética, para uma atriz branca não se incomodar em interpretar uma menina escravizada. Vejam, esse espetáculo aconteceu anos antes de duas das leis sobre a Igualdade Racial entrarem em vigor. Só seis anos depois da peça, em 2014, teríamos o sistema de cotas para as Instituições de todo o país, ações que, a meu ver, mudam a cara do Brasil e instituem uma gama de exigências proveniente das pessoas negras.

Meu assombro foi tanto que procurava nos meus pares – porque tinham muitas pessoas negras na plateia – alguma troca de olhares que representassem o mesmo dissabor, a minha vergonha daquela atriz que estava contando uma história que poderia ser da minha bisavó.

Representatividade, ainda que seja uma palavra que em muitas situações já esteja esvaziada de sentidos pelo uso atropelado, é de extrema importância. O fato é que há uma carência de representatividade que nos acompanha em todas as esferas. Mas nas artes, como diz Conrado Dess, doutor em artes cênicas pela Universidade de São Paulo: “há algo de reconfortante em ver no palco, no cinema ou na TV alguém que carrega características que entendemos serem determinantes de nossa existência, seja ela a cor da pele, o gênero ou a classe social”. (Dess, 2023, p.9) A representação nas artes atua no campo do imaginário e do emocional e transborda para outras esferas, já que claramente o mundo dos dominantes não dá mais conta dessa representação. E é justamente nessa crise que surge a minha crítica à tentativa de representação feita pela atriz. Sara Antunes representando uma menina negra escrava, falha ao tentar representá-la.

Carolina Almeida Gomes em sua Tese de nome *Conversas de botequim: diálogos com a Cia Marginal sobre representatividade e recepção teatral*, diz: “A presença se sobrepõe ao significado e isso ‘afeta’ diretamente o espectador”. (Gomes, 2023, p.95) O corpo na contemporaneidade, é o agente da experiência. Ele fala muito mais do que qualquer dramaturgia. Ela ainda afirma que “o ator pode contar qualquer história, mas ele nunca poderá ser outra pessoa, senão ele mesmo”. (Gomes, 2023, p.95). E afirmo, está aí a força do trabalho, a partir da potência do que não foi dito, mas do que se é, sobretudo, na encruzilhada entre a sua experiência de vida a partir da pele que se habita.

No caso do corpo negro na cena, ainda que a imagem, por si só, seja capaz de produzir um conjunto de significações que só esse corpo pode gerar, ainda assim, o despertar para a importância dessa representatividade é recente, dada toda a história de perversidade que atropelou nossos corpos. Uma conclusão importante é que, só a partir desse corpo e de seu potencial de provocação singular – dadas as suas subjetividades e complexidades –, é possível ser capaz de contar as nossas próprias histórias, levando em conta o viés racial.

Entretanto o negro foi capaz de mudar, mesmo tendo esse olhar da objetificação. Ainda assim, transforma o seu presente, resgata um passado e insiste em contar suas próprias histórias.

Quando falamos do negro hoje, já não falamos mais de um sujeito subalternizado que se constitui unicamente sob um invólucro de disparates, mentiras e fantasmas, mas, sobretudo, de um sujeito emancipado, que, mesmo fixado nessa posição, foi capaz de desarmá-la, desestabilizá-la para emergir enquanto protagonista de sua condição. Falamos, portanto, de um sujeito que se constituiu enquanto força coletiva justamente a partir de sua necessidade de destruir a casca calcificada sob a qual estava aprisionado. (Dess, 2023, p.7)

Podemos entender que quando a atriz Sara Antunes e a produção da peça Negrinha, decidem por uma atriz branca em cena, a opção retira totalmente a possibilidade de tensionamento necessário sobre a obra, enfraquecendo a própria história. Memória e história não são acessadas da forma que precisam ser acessadas, porque retiram dela, as muitas camadas de compreensão do corpo negro ao longo de toda a história. Uma série de camadas de reflexões possíveis, já não são possíveis porque foi retirado de cena, o corpo-memória. Como diz Dess, sobre a importância da imagem do ator negro em cena:

o ator trazia na cor de sua pele esse invólucro exterior que denunciava, através de sua imagem e do olhar do outro, a exclusão, o embrutecimento e a degradação as quais o corpo negro foi submetido ao longo da história. Simultaneamente, esse mesmo processo era capaz de evocar a força transformadora desse sujeito, que lutou – e ainda luta – pela quebra desse envoltório, materializando, assim, na cena a posição do sujeito negro no mundo. (Dess, 2023, p.7)

Chegamos a uma questão importante, uma peça na contemporaneidade, que se coloca em concordância com seu tempo, mas que ainda carrega marcas de chagas do passado, está realmente atrelada ao seu tempo?

Conrado Dess tenta explicar a importância na contemporaneidade de perseguir uma nova forma de representação, capaz de abranger a miscelânea que é o material humano:

Denunciar um sistema arcaico, uma ordem antiga de representação que, no entanto, se afirma contemporânea e que, ao se colocar diante de um espectador, já não consegue a ele alcançar, visto que, como pontua a jornalista e pesquisadora Rosane Borges, “as antigas ordens de representação, agora em crise, mostram-se incapazes de abarcar o “mosaico possível de acepções do humano”, o que supõe a tarefa de fundar uma nova gramática política, livre das orientações de um pensamento oxidado. (Dess, 2023, p.7)

Por outro lado, demonstrando a potência de um de Teatro negro carregado de uma herança artística performática, construída a partir da ideia dos saberes no desvio, nas brechas e encruzilhadas, conceito de Leda Maria Martins em que ela afirma que a arte está no “lugar de contaminação de crenças, de valores, de presença, que se entrecruzam nem sempre de maneira

amistosa” (Martins, 2002, p.73), e como Gomes resume: “A construção do saber e da comunicação são pelo movimento, pelo cruzo dos ‘referenciais subalternos’ com o ‘historicamente dominante’”.((RUFINO, 2019, p.10). Os personagens que destaco neste trabalho são, a meu ver, a verdadeira exemplificação de uma mudança quando falamos do artista negro, hoje. Que mesmo diante de um sistema que tenta apequenar a complexidade de artistas e sua negrura, ainda assim, saem deste lugar e colocam-se como sujeitos emancipados, capacitados e protagonistas de sua própria história.

2.1. À margem

Os destruidores são apenas homens que fazem cumprir os caprichos de nosso país, interpretando corretamente sua herança e seu legado. É difícil encarar isso. Mas toda a nossa fraseologia – relações raciais, abismo inter-racial, justiça racial, perfilação racial, privilégios dos brancos, até mesmo supremacia dos brancos – serve para obscurecer o fato de que o racismo é uma experiência visceral, que desaloja cérebros, bloqueia linhas aéreas, esgarça músculos, extrai órgãos, fratura ossos, quebra dentes. Você não pode deixar de olhar isso, jamais. Deve sempre se lembrar de que a sociologia, a história, a economia, os gráficos, as tabelas, as regressões, tudo isso acabará atingindo, com grande violência, o corpo. (Coates, 2015, p.21)

No Rio de Janeiro, o surgimento de cortiços era a única condição de moradia para pessoas que só conseguiam pequenos trabalhos e viviam na informalidade. Esses espaços para pessoas miseráveis estavam relativamente próximos aos locais de trânsito da classe dominante, do centro à zona sul da cidade. Facilidade para uns e incômodo para outros, nesse caso, para a classe dominante. Conta-se pelo menos desde o séc XIX, nesta cidade, que os descendentes de negros escravizados e migrantes moraram perto dos locais onde podiam conseguir algum trabalho para manter suas vidas, ainda que precariamente. Dani Balbi, mulher negra, atualmente licenciada como professora da UFRJ para exercer o cargo de deputada estadual, ao se eleger, em 2022, se tornou a primeira parlamentar transexual da história da ALERJ. Será com ela que, a partir de agora, terei o prazer de dialogar. Sua tese *A subtração do trabalho e da história no drama social contemporâneo: de black-tie a tênis naique* traz, em seus detalhes, a complexidade do trabalho dos marginais.

Começo com seu relato sobre o primeiro grande investimento em remover essas pessoas de seus locais, expondo a violência empregada na “reforma”:

A primeira reforma de grande vulto na cidade, famosa pela extensão e violência, conquanto não tenha sido a primeira nem a última, foi a mais vultosa em termos de profundidade da transformação, e a que mais violência empregou na segmentação da cidade, investindo sobre a população mais pobre. Constam, pela reforma do prefeito Pereira Passos, que se estendeu de 1903 e ainda era dada como em execução (inacabada) em 1910, além da abertura da Avenida Central (Rio Branco), a abertura da Avenida Maracanã e da Avenida Beira Mar. (Balbi, 2019, p.180)

No Rio de Janeiro, o processo de favelização é sem dúvida até hoje, uma veia aberta da cidade. Em um processo discriminatório, deformado e assassino, vimos o estado agir, violando as condições mínimas de sobrevivência de toda uma camada da sociedade. O tratamento dado às pessoas que ocuparam os locais relativamente próximos aos espaços onde poderiam conseguir trabalho foi violento e, até hoje, como cidade, não conseguimos superar. Em especial,

trato da Favela da Maré, que desde a década de 60, em sua constituição, recebeu famílias oriundas de diversos lugares da cidade para aquele imenso manguezal. A favela do Timbau, parte do complexo, é o único lugar seco e todo o restante do território, não. O complexo é hoje o local onde vivem mais de 130 mil moradores.

A história da ocupação do espaço da cidade do Rio de Janeiro dá conta de ilustrar o acintoso descaso do poder público com os pobres, os pré-cidadãos, os desocupados e por isso marginalizados, que, descendentes de negros escravizados ou migrantes, viviam sem renda fixa, sem moradia definida, em agrupamentos relativamente próximos dos bolsões de trabalhos e ocupações intermitentes de onde extraíam os recursos para subsistência precária. (Balbi, 2019, p.180)

Mas foi nos anos 50, década de estreia da peça *Eles não usam black-tie* pelo Teatro de Arena nos palcos de São Paulo, que se deu também, mas na cidade do Rio de Janeiro, o início do processo de favelização de uma área pantanosa, que mais tarde recebeu o nome de Complexo da Maré. Grande parte das pessoas desalojadas eram oriundas da remoção das favelas da zona sul, o que resultou em uma população cada vez maior dentro desse território, como afirma Balbi: “Na década de 1950 (...) assistimos a um plano de habitação segregador, maciço e, esse sim, de impacto profundo na articulação das massas de cidadão e pré-cidadãos, trabalhadores e favelados. (Balbi, p.180, 2019).

Destaco a definição de favela de Balbi, porque ela atende e muito a lógica criminoso que ronda toda essa estrutura mantida e alargada até a atualidade:

A favela é território da cidade que existe como consequência da lógica discriminatória que preside a ocupação do espaço do capital, sobretudo nas periferias globais, a que a história relegou concentração de grande sorte de sujeitos que não perfaziam as condições de sociabilidade exigidas pela dinâmica cada vez mais excludente do capitalismo: concorrencial, individualista, desintegrador, fragmentário, racista, mantenedor e construtor de privilégios sociais e históricos que hierarquizam as vivências humanas e naturalizam a perpetuação das opressões. (Balbi, p.179, 2019)

A definição acima deixa claro que, para além de uma situação construída no século XIX, ela é hoje bastante atual e em pleno funcionamento. A sociedade em torno da favela conserva os mesmos valores, retirando-lhes o direito de ser enxergado como humano e com isso, perpetuando e naturalizando as muitas formas de opressões.

A Maré, no passado, era um arquipélago tranquilo com nove ilhas na Baía de Guanabara, onde viviam pescadores. Uma mudança significativa ocorreu quando, a partir de 1946, aconteceu a criação da Avenida Brasil. Depois, entre os anos 1949 e 1952, houve a drenagem de parte do mangue para a construção da Cidade Universitária (ilha do fundão) e, aliado a isso, a seca do nordeste. Todos esses fatores fizeram com que o fluxo migratório para o que seria mais tarde o Complexo da Maré, começasse a acontecer.



FIGURA 13: Foto do início do processo de favelização do Complexo da Maré. Fonte: <https://racismoambiental.net.br/2017/01/20/um-mergulho-na-historia-o-nascimento-e-formacao-do-complexo-da-mare/>> Acesso em: 15 jun. 2024

Famílias desabrigadas advindas de toda a cidade instalaram-se no complexo da Maré. Simon Marijsee, em seu artigo *O Nascimento e Formação do Complexo da Maré*, diz que “Essas comunidades se expandiram rapidamente durante os anos 50 e 60, com mais e mais palafitas ocupando bancos de areia e áreas rasas. As comunidades de Parque Maré, Parque Rubens Vaz e Parque União começaram a se desenvolver.” (Marijsee, 2017, p.2)

Pulamos para os anos 90 que é, segundo o pesquisador Victor Hugo Adler Pereira, estudioso das relações entre cultura, Estado e sociedade, uma época que marca um importante momento no campo das lutas sociais. Pereira diz que, a partir dos anos 90, testemunhamos “o surgimento e a multiplicação de organizações não-governamentais” (Pereira, 2005, p.3). Essa década foi marcada pelo nascimento e fortalecimento de ONGS, que tiveram seus serviços substituindo o dever do Estado, que claramente não conseguia suprir as necessidades básicas da população: educação, saúde e claro, cultura. Como também diz Balbi:

Os anos de 1990 foram marcados pela vitória da ideologia da produção da fome, do dismantelamento do estado, do predomínio da lei do mercado, com proeminência da desmaterialização financeirista-rentista; apresentação, ao provimento de projetos coletivos, como recurso, a “criatividade”, que se tornou o eufemismo mais produtivo para “salve-se quem puder”. (Balbi, p.169,2019)

Esse foi o resultado de tal interferência na relação entre o Estado e a sociedade civil, como diz Pereira, que aconteceu a partir de uma política neoliberal e de estado mínimo:

A multiplicação de redes de organização não-governamentais, características da expansão desses “novos movimentos sociais”, sugere um comprometimento com as políticas neoliberais: as Ongs passaram a prestar a população pobre, serviços substitutivos daqueles que eram considerados obrigatórios num Estado moderno e que, nas últimas décadas, vêm se tornando cada vez mais deficitários, em vista do modelo neoliberal do Estado mínimo. (Pereira, 2005, p.4)

Essas redes de ongs ajudaram a fazer acontecer um tipo de produção artística importante na favela. A luta diária, dentro da escassez da vida de um favelado, pôde fazer surgir manifestações artísticas que, baseadas na reflexão da condição de vida e de luta daqueles que lá habitam, iniciam uma reflexão necessária. Nos anos 90, começa então, um novo tipo de intervenção social, através das artes cênicas.

Trago para essa discussão um pouco do trabalho de Milton Santos, quando em seu livro *Por uma outra globalização*, traz como perspectiva a possibilidade de revanche dessa camada da população. O livro pode ser separado em três grandes partes: Globalização como fábula, depois como perversidade e por último como possibilidade. Nessa última, ele enxerga a emergência da cultura popular em agir, a partir da aglomeração de povos e de sua escassez;

nasce daí, uma nova forma de ser e estar no mundo, “uma possibilidade de se escrever uma nova história”. (Santos, 2000, p. 11)

O que Milton Santos chamava de “revanche” é traduzido como estratégias assumidas pela comunidade, a partir da escassez. Ele diz: “a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos ‘de baixo’, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias”. (Santos, 2000, p.70) Tudo isso acontece na contramão de um pensamento hegemônico que demoniza a favela e os favelados, Marina Coutinho, professora da Unirio e fundadora do curso de extensão Teatro em Comunidades, curso que acontece na Maré, diz que

Um território atacado pela globalização neoliberal, perversa, cujos disparos privam as populações mais pobres do direito aos “bens públicos” como educação, saúde, segurança, lazer; mas um espaço de onde emergem ações criativas, movimentos capazes de reagir à situação de privação. (Coutinho, 2011, p.128)

Corroborando com a citação acima, destaco o surgimento da Cia Marginal como resposta à escassez. Isabel Penoni, componente do coletivo Cia Marginal, também traz uma definição de Achille Mbembe sobre os territórios das favelas ou comunidades, que diz: “mobilizada para fins de estigmatização, de exclusão e de segregação, por meio das quais se busca isolar, eliminar e até mesmo destruir fisicamente determinado grupo humano”. Completa Penoni: “foi contra esse imaginário racista associado aos territórios das favelas que a Cia Marginal orientou ao longo dos seus quinze anos de trabalho as suas estratégias”. (Penoni, 2020, p.126)

O esquecimento do governo com relação à favela gera uma resposta cultural e, no caso do teatro, ainda que as práticas teatrais se iniciem a partir de um determinado sujeito social, com o fazer artístico especializado, ainda assim, a comunidade favelada consegue chegar a proposições artísticas de importante relevância política. “A pobreza é uma situação de carência, mas também de luta, um estado vivo, de vida ativa, em que a tomada de consciência é possível”. (Santos, 2000, p.132)

A Cia Marginal tenta ser uma resposta sobre a ausência do estado, porque assim como descreve Milton Santos, a aglomeração da população, a escassez, a tirania da informação e do dinheiro, em uma junção perversa e desumana, resultam em uma sociedade enferma e, por outro lado, gera liberdade para a cultura popular. É nesse contexto de escassez e liberdade que podemos ver nascer manifestações culturais tão importantes, capazes de transformar tudo em volta. Como bem diz Coutinho:

São desses locais, como as favelas, de onde podem surgir as narrativas alternativas; a cultura e a arte têm se revelado cada vez mais um caminho pelo qual elas emergem; por meio delas cidadãos e artistas cultivam um estado de luta capaz de contrariar a força das estruturas dominantes, e do pensamento único. (Coutinho, 2011, p.126)

No início dos anos noventa, o que temos é um recorte cultural que dá início a uma mobilização, que faz emergir manifestações culturais importantes para e com os que estão à margem da população. Coutinho afirma: “As manifestações artísticas que emergem do território da favela expressam um movimento de luta diária, provam que a existência no espaço da pobreza permite o desenvolvimento de um estado de ação/reflexão sobre o seu próprio lugar e o mundo.” (Coutinho, 2011, p.126)

Da cultura popular surge, segundo Milton Santos, a esperança. As manifestações artísticas que propõem uma ação a partir da vida cotidiana, são tão fortes porque delas saem as múltiplas possibilidades de reflexão sobre a maior parcela da população, como no caso das favelas do Rio de Janeiro.

É importante o entendimento de que essa ação/reflexão dita por Coutinho, só existe porque a população precisa sobreviver diante de tanta injustiça social. Sendo a arte, uma fagulha de esperança.

E à medida que o trabalho é aprofundado, ganha tons singulares, adentra em um certo tipo de potência e de investigação, celebrados. Lembrando que esse estado de sobrevivência não deveria ser regra dentro de territórios como os das comunidades.

O território passa a ser, então, um elemento marcante para o teatro produzido dentro de uma favela, como as que existem na cidade do Rio de Janeiro, consequência do abandono por parte do estado. Injustiça que resulta em mais injustiça. Ainda assim, essa mesma população que sofre o abandono é capaz de mostrar outras respostas à sociedade e ao Estado. No teatro produzido a partir do território, cumpre-se a missão de tensionar e produzir, um teatro comprometido com a população e suas mazelas.

Hoje, o Complexo da Maré conta com 16 favelas na zona norte do Rio de Janeiro, sendo o maior complexo de toda a cidade, lar de mais de 130 mil pessoas. Na favela, território onde os serviços essenciais foram e ainda são negados, a cultura será artigo de luxo, principalmente aquela instituída e oficializada pelos grandes centros. As próximas linhas são dedicadas ao nascimento do coletivo Cia Marginal, grupo importantíssimo na minha trajetória porque foi o responsável por suscitar a vontade de voltar a estudar e pela escolha do tema.

2.2. Marginais

“Não, então a gente quer esse nome pra ressignificar esse contexto de como as pessoas veem a favela, mas sobretudo também questionar esse termo marginal.” (GOMES, 2023, p.22)

Pelo povo preto, favelado, lgbtq, pelas mulheres, pelo acesso à cultura e por todos que lutam por uma sociedade mais justa, continuaremos resistindo! (Instagram: ciamarginal)

O ano era 2017, ensaiávamos, eu e minha parceira de muitas empreitadas teatrais – Gloria Dinniz –, um exercício cênico. Tínhamos supervisão de Isaac Bernat e ficaríamos em cartaz em Luanda-Angola, um mês depois. Aquele trabalho nasceu do meu monólogo de formatura como bacharel pela Unirio e aos poucos, fomos transformando em uma possibilidade de fazê-lo lá em Angola, para o autor assistir. Foi um grande feito e estávamos animadíssimas.

Primeiro dia de ensaio e a conversa era sobre uma tal peça, que os dois tinham assistido, Glória e Isaac, na noite anterior, de uma tal companhia de teatro da Maré. Os dois não paravam de falar, cada um com seu ponto de vista, sobre o que assistiram e o que me lembro, foi o quanto a fala deles instigava-me a assistir. Fui correndo no outro final de semana, sozinha.

Ali, no teatro Glaucio Gil em Copacabana, começava a minha admiração pela Cia Marginal. Fui arrebatada, precisei de um tempo calada, emudecida para organizar as emoções e foram muitos e muitos meses elaborando o que significou aquele trabalho para mim.

E o que assisti mexeu de tal forma que, por causa daquela peça, confirmei em mim alguma coisa que eu ainda não havia conseguido. Eles levaram-me a entender a importância da “Representatividade” nos palcos teatrais. Durante muito tempo, vinha da experiência como espectadora, de trabalhos em formatos extremamente convencionais ou ainda que, esteticamente, trouxessem algo de novo; tratavam de questões burguesas que dialogavam pouco com a cidade que eu conhecia, tal como ela era, com suas imagens ou temas, que fazem desse lugar, por exemplo, um local de migração, de pessoas atrás de oportunidade de trabalho. Resultando em um Rio de Janeiro repleto de complexidade e concretude.

De repente estava diante de uma peça que representava de alguma forma, as muitas pessoas que me cercam no cotidiano. Era sobre isso, o tempo todo que eu lutava, interna e externamente. E foi preciso deixar reverberar em mim, muitas das falas daqueles “marginais” para então, sentir-me de alguma forma, em diálogo com uma estética teatral que finalmente fazia todo o sentido.

Representatividade, esse é o termo que estava o tempo todo cercando a minha admiração pelo trabalho, resultado da escolha do grupo em trazer à cena uma condição de vida

marginal, porque é visível no trabalho o cruzamento de um texto ficcional, nesse caso “Eles não usam tênis naique” com os depoimentos dos atores, a partir da história de vida de cada um.

Para além do que é dito, existe o que se é. A pesquisadora Gomes define a palavra representatividade nas Artes Cênicas como algo que “também se alinha à presença de sujeitos que pelas suas vivências e memórias podem trazer à tona narrativas e histórias representativas daqueles que não estão dentro da ‘norma’.” (Gomes, 2023, p.93). A citação dialoga diretamente com a presença da Cia Marginal em cena, trazendo à luz tanto a história que aqueles corpos escolheram contar, quanto a sua presença. Corpos que carregam em si outras subjetividades, um determinado olhar ético, estético e político que amplia o olhar do espectador.

A cena então, pode ser definida em: presença, estado e dramaturgia. Presença porque estamos tratando de um teatro que não é indiferente à vida cotidiana dos integrantes da companhia, pelo contrário, respeita e trabalha em cima da riqueza cultural que cada componente pode trazer. O tempo vivido como presente aliado à memória do que eles são. O estado diz respeito à situação permanente de tensão, uma provocação, resultado da condição econômica, social, cultural e das escolhas de vida para além de uma série de fatores que acontecem dentro de uma cidade como o Rio de Janeiro, mais especificamente dentro da Maré. Como consequência, há na dramaturgia uma fruição entre o manancial cultural adquirido por ideias, tradições e manifestações singulares, que eu tanto buscava nos palcos até então, e encontrei com os “marginais”.

Isabel Penoni, integrante do grupo, os define inicialmente como: “um encontro de artistas de diferentes origens, formações e experiências, de dentro e fora da comunidade acionados pelos cursos e oficinas promovidos pela Rede de Desenvolvimento da Maré.” (Penoni, 2015, p.72) Mas Wallace Lino, também integrante do grupo, numa entrevista para Carolina Gomes, alarga a trajetória do grupo quando remonta à reunião daqueles que desde o primeiro encontro contribuíram – mesmo com as entradas e saída de componentes – com o desejo de operar enquanto grupo, e conclui que todas essas vivências já os tornavam o coletivo – Cia Marginal:

Que eu acho que essa relação de quando nasceu a Cia. Marginal, de alguma forma é cortada por uma régua do que diz o que é teatro e o que não é, do que diz o que é arte e o que não é, quando a gente passa a operar dentro desse sistema. Mas antes, quando a gente estava num sonho de ser um grupo, um sonho de ser um grupo de teatro. Ainda só na ideia operando pelo sonho, mas ali no interno já tinha a Cia. Marginal. Porque foi coletiva essa discussão. Não foi ninguém que teve uma grande sacada: ‘vamos fazer um grupo’. (Lino Apud Gomes, 2023, p. 20)

Isabel Penoni junto a Joana Levi exerciam, no primeiro momento, o papel de professoras do grupo. A partir de 2002 até o ano de 2007, o trabalho acontecia como forma de oficinas teatrais dentro dos projetos *Adolescentro* e *Viver com Arte*. Nesses anos de trabalho, conseguiram coesão no grupo e trouxeram para a Maré o trabalho construído nas oficinas: “No decorrer destes anos de trabalho, alguns participantes foram permanecendo, junto às professoras das oficinas e formando um grupo coeso, que impulsionou aos poucos a formação da companhia.” (Gomes, 2023, p.20)

Formalmente a Cia Marginal nasce quando em 2005 são ofertadas oficinas e cursos desenvolvidos pelas *Redes de Desenvolvimento da Maré*. Mas Wallace Lino, na tese de Gomes, cita um edital como fator crucial de definição de quando o grupo se tornou uma companhia teatral:

Então, essa coisa da Marginal... Oficialmente, quando a gente vai dizer quantos anos a Cia. Marginal tem... ela ganha ali uma inauguração mais concreta e tal, mais formal, dentro dos parâmetros do que é a arte, o que é teatro, lá quando a gente ganha o edital do Myriam Muniz, que é o primeiro edital que a gente ganha. Foi em 2006, 2008, sei lá, não lembro. (Lino Apud Gomes, 2023, p. 20)

Neste ano, o grupo elabora a performance “*Você faz parte de uma guerra*, que foi apresentada nas ruas das dezesseis comunidades que formam a Maré”. (Gomes, 2023, p. 21) Depois desse trabalho eles começam a inscrição de um projeto teatral no edital Prêmio Funarte Myriam Muniz. Ali, nasce a Cia. Marginal, quando são contemplados no prêmio.

Foi definido também o nome do coletivo. Uma ideia da Priscila Monteiro e depois consolidada por Geandra Nobre, ambas integrantes do grupo, como explica Geandra, no trecho da entrevista dada a Gomes:

Expliquei o conceito. Que a gente está à margem né e, também, é o lugar que a gente escolhe estar. A gente quer fazer um trabalho que é comprometido, um trabalho político. Acaba sendo escolha, por aposta de querer fazer uma arte comprometida. Acaba sendo uma escolha estar à margem. Porque a gente faz uma aposta nesse trabalho. Aí ficou aquela coisa meio de convencimento e deu certo. (Nobre apud Gomes, 2023, p. 22)



FIGURA 14: Seja marginal seja herói (1968), bandeira-poema de Hélio Oiticica, pintura sobre tecido, 0,85 x 114,5 x 0,03 cm, da Coleção Eugênio Pacelli. Créditos da imagem: Jaime Acioli.

Quando os integrantes optaram por isolar o grupo era com intuito de aprofundar o trabalho, só passaram a aceitar algum integrante, caso fosse indicação dos que já faziam parte. Foi assim por dois anos, até a estreia de *Qual é a sua cara?* em 2007, a partir daí começa a nascer a vontade de tornar-se um coletivo. O grupo entendia a importância da sua origem e da difusão do seu trabalho, o que levou naturalmente a uma discussão interna sobre sua profissionalização. A comprovação está, quando mais tarde, no programa da peça, tornam público os motivos pelos quais era importante a existência e a formalização daqueles “marginais”:

O programa de “Qual é a sua cara?” (2007) traz uma conversa sobre si gravada algumas semanas antes da estreia. Ali os atores mostraram que a opção de virar grupo tinha tanto um componente político quanto, igualmente, tinha um componente pessoal, que envolvia o desejo de afirmação da sua diferença em meio ao seu grupo social. (Penoni, 2015, p.72)

Foi importante para cada um dos artistas marginais, tanto no âmbito político, mas também e sobretudo no âmbito pessoal, se afirmarem. Com a profissionalização, o grupo que conseguia se manter a partir de um pequeno salário, conseguiu se posicionar. Jovens recém-saídos da adolescência com desejo de afirmação, a partir de suas diferenças em relação ao seu meio social. O coletivo, em 2008, para intencionalmente de receber investimento do projeto social *Redes* e passa a ser um parceiro do *Redes*, transformando a relação e dando a autonomia necessária para o crescimento artístico autônomo.

Em 2011, com a estreia de *ô Lili*, o coletivo faz sua primeira incursão pela cidade do Rio de Janeiro, quando sai da Maré e estreia no Planetário (Teatro Maria Clara Machado). Foi uma espécie de entrada para o circuito de teatros profissionais da cidade, entre Centro, Zona Sul até a Baixada Fluminense: uma expansão e um aval de que coletivo não só pertencia a Maré, mas à toda a cidade. A peça, baseada em uma série de conversas com pessoas presas em penitenciárias do Rio de Janeiro, marca o despertar do grupo para a desconstrução da visão estigmatizada sobre o teatro produzido pela favela.

	Teatro de ANÔNIMO apresenta QUAL É A NOSSA CARA?
SÁBADOS ÀS 19H DE 06 A 20 DE NOVEMBRO INGRESSOS: R\$ 10,00 (INTEIRA) E R\$ 5,00 (MEIA) TEATRO GLAUCE ROCHA AV. RIO BRANCO 179, CENTRO CONTATO 21 22200259 BILHETERIA ABERTA A PARTIR DAS 14H, DE TERÇA A SÁBADO	CIA MARGINAL DIREÇÃO ISABEL PENONI
"Território de Pertencimento: Projeto contemplado pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE no edital de Ocupação de Teatro Glaucê Rocha 2010" REALIZAÇÃO   PARCERIA  	 14 Não recomendado para menores de 14 anos

FIGURA 15: Cartaz da peça : Qual é a nossa cara? Teatro Glauce Rocha. 2010.
<https://ciamarginalmare.blogspot.com> Acesso em 30/09/2025



FIGURA 16: Cartaz da peça *Ô Lili*. Local Escadaria do Selaron, 2011. Cia Marginal. Disponível em:
<https://ciamarginalmare.blogspot.com/> > acesso em 30 set 2025.

Eles inauguram um novo ciclo, transpondo as fronteiras da Maré. Como bem diz Isabel Penoni sobre a necessidade de ampliação do trabalho na cena carioca:

A estratégia de difusão do trabalho da Cia. Marginal para fora dos limites da Maré foi precedida por um redirecionamento da nossa captação de recursos, do contexto de financiamento social para o de financiamento artístico-cultural. Este desvio foi do mesmo modo impulsionado por uma vontade de ressignificar a atuação da companhia numa escala mais ampla de visibilidade, distanciando-a da ideia de “trabalho social” e seus sentidos restritivos de carência e embrutecimento, para aproximá-la cada vez mais de noções como as de “produção artística”, “pesquisa de linguagem” e “processo colaborativo”. Embora traduzissem de forma precisa o processo do grupo, aquelas noções dificilmente eram atribuídas a um coletivo proveniente da favela. (Penoni, 2020, p.129)

Não bastou o fazer teatral que já era realizado, mas era preciso lançá-lo para o circuito cultural carioca legitimado pela classe média, que se concentra no centro da cidade até a zona-sul, para enfim abrir espaço e as noções citadas acima: “produção artística”, “pesquisa de

linguagem”, “processo colaborativo”, ainda que essas noções sempre lá estivessem. Gomes também divide em dois momentos a história do grupo:

Nas memórias partilhadas das/dos integrantes...podemos perceber que a história da Cia Marginal se divide em dois momentos principais: um em que o grupo é considerado “amador”, fazendo ainda oficinas de teatro e começando a realizar apresentações pelas comunidades da Maré é um marco de profissionalização, que se institui a partir do momento em que ganham um edital público e estreiam seu primeiro trabalho, dentro de um equipamento cultural, encontram sua identificação como Cia Marginal. (Gomes, 2023, p.23)

Na busca da profissionalização, a Cia Marginal, começa então um “lançar-se pelo mundo” (Gomes, 2023, p.59), e embora exista um marco histórico na cronologia do coletivo, a força do grupo acontece o tempo todo na fruição das relações:

Não há um nascimento da Cia Marginal, um momento primeiro, uma origem. Mas um movimento de encontros que vai formulando desejos, projeções e um impulso de se lançar para o mundo como trabalhadores do teatro, de entrar num campo de disputa no chamado teatro profissional.” (Gomes, 2023, p.59)

O coletivo vai se profissionalizando à medida em que a identidade do grupo vai se fortalecendo; eles vão se organizando, ganhando autonomia e buscando o espaço deles.

Segundo Carolina Gomes, a construção do primeiro espetáculo, *Qual é a sua cara?*, é um sucesso quantitativo de público na Maré. Ela ainda complementa: “Depois de uma primeira temporada de muito sucesso na Maré, a Cia se aventura por outros pontos da cidade, levando *Qual é nossa cara?* para a Fundação Progresso, o teatro Glauce Rocha e a Unirio” (Gomes, 2023, p.101). Espetáculo que contraria as grandes produções teatrais, com seus financiamentos altos e artistas de grande fama. A Cia, ainda que tivesse um financiamento modesto e seus artistas periféricos, conseguia encher os teatros.

A casa cheia, marca importante do grupo, não é resultado apenas de um trabalho cênico singular, mas de uma estratégia adotada pelo coletivo. Phellipe – integrante da Cia, exemplifica o trabalho dos Marginais em entrevista:

A gente tem uma equipe que fica responsável pela formação de plateia, a gente faz uma listagem... então a gente tenta organizar pra que não vá todo mundo ao mesmo tempo e que garanta o público durante toda uma temporada ... “Ô Lili”, que foi estreia lá no planetário...articularam ônibus, já que a cidade e o estado não têm esse transporte público de ligação de cultura com espaços de favela e periferia... Qual grupo faz isso naquela época? (Gomes, 2023, p.98)

E é com público que o coletivo entende a relevância do seu próprio trabalho. Eles também percebem, segundo Penoni, uma certa surpresa da plateia sobre a qualidade do trabalho desenvolvido, mais uma vez atrelado à ideia de projeto social e não de projeto artístico: “Em

geral, a primeira reação diante do trabalho da companhia é de surpresa, uma vez que se depara com componentes praticamente improváveis de um trabalho proveniente da periferia e comumente identificado com a noção de ‘projeto social’.” (Penoni, 2020, p. 80)

Penoni, defende que a Cia Marginal tem como premissa “Enfrentar visões reduzidas e estereotipadas da favela, mais especificamente do teatro produzido a partir dela.” (Penoni, 2020, p.126). Defendo a ideia de que grupos com identidade tão forte como esse rompem com resultados pasteurizados e já visitados por décadas a fio em um teatro feito pela classe média e para a classe média. Nessa ruptura, o que está em jogo é a complexidade da vida cotidiana, desestabilizando o esperado em peças teatrais e transformando em reflexão.

Em seus 20 anos de trabalho, integram o coletivo a diretora Isabel Penoni e os atores Geandra Nobre, Jaqueline Andrade, Mariluci Nascimento, Phellipe Azevedo, Priscilla Monteiro, Rodrigo Souza e Wallace Lino, os quais acumulam diversas funções dentro do grupo, possibilitando a fluência na criação artística.

Suas peças teatrais nascem, em sua maioria, a partir de laboratórios sobre contextos específicos – favelas, presídios, estações de trem. A presença da favela no cotidiano daquelas pessoas é sem dúvida, um dos mais significativos pretextos.

A licença para barbárie torna a favela um local perigoso, principalmente para quem faz parte do grupo de vulneráveis. A violência torna-se então, um motivo para uma série de inquietações das subjetividades de cada um, mas também como grupo. Um exemplo, é o depoimento de Rosyane Trotta, dramaturga da peça *Ô, Lili*, terceiro espetáculo do grupo e professora da Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, demonstrando que para o simples ato de ensaiar, há impedimento de vida:

Fevereiro de 2011, entro no espaço da Lona Cultural da Maré. Faz calor e são ainda oito e meia da manhã. Os atores se aquecem na arena. Cada um em seu trajeto. Cada um com seu exercício. Tão mergulhados na tarefa, que é possível ver o foco de seu trabalho se deslocando de um ponto a outro, de um ritmo a outro. Eles estão dentro dos seus corpos. Observo. E me lembro dos primeiros anos que todo o aquecimento era guiado pela voz da diretora. Constato que essa gradativa passagem rumo a autonomia individual – foi e vem sendo – conquistada palmo a palmo. Três dias depois, estou fora da cidade quando Isabel Penoni relata o desespero do último ensaio: a Lona Cultural em meio ao fogo cruzado, todos se arrastando ao chão em busca de abrigo. (Trotta, 2018, p. 83)

Violência é uma marca do território como o Complexo da Maré. Milton Santos denomina de globalização perversa essa em que “vivemos num mundo de exclusões, agravadas pela desproteção social, apanágio do modelo neoliberal, que é, também, criador de insegurança”. (Santos, 2000, p. 29)

Dentro de uma favela, a insegurança é a condição de vida. Porém, Santos também acredita na evolução a partir dela, porque, segundo ele, da escassez podem surgir alternativas. É nesse sentido que enxergo a Cia Marginal, uma alternativa diante do abandono, “uma tomada de consciência”.

2.3. *Tênis Naique*



FIGURA 17: Cartaz da peça *Eles Não Usam Tênis Naique*. Fonte: Gomes, 2023, p. 128

A Cia constrói a peça *Eles Não Usam Tênis Naique* em 2015. Uma peça de sucesso, sob alguns aspectos. O primeiro deles são os editais, cuja característica principal é a ampla concorrência na cultura. Contemplado em editais importantes do Brasil, como Palco Giratório do Sesc, BR-Petrobras e Sesi-RJ, o espetáculo pode ter sua história construída em alguns dos palcos profissionais do Rio de Janeiro, e também em viagens pelo Nordeste, interior do Rio de Janeiro e duas cidades de Portugal. Somando todas essas temporadas da peça, foi possível o crescimento do grupo e o fortalecimento do trabalho, como afirma Gomes:

Qualquer grupo de teatro que experimente ter seu trabalho difundido desta maneira não pode passar ileso. Esta experiência com certeza trouxe novas percepções e horizontes para a Cia, que em três dos seus mais de dez anos de existência viveu uma intensa jornada. Apresentando-se para os mais diversos públicos. (Gomes, 2023, p.135)

Outro aspecto é a própria história. O espetáculo trata do encontro de um pai e uma filha, ambos “cria” de favela. Ele, homem evangélico, ex-trafficante, que abandonou a filha ainda pequena e ela, filha abandonada pelo pai, agora trafficante do morro onde nasceu. Esse grande encontro se dá em um momento de fuga de Rose. Em um embate ideológico, os dois travam diálogos a partir da relação familiar e somos espectadores de uma série de abordagens importantes para a contemporaneidade. Balbi, traz uma contextualização da peça bastante importante que, para além de informar, possibilita-nos entender o drama e o que motiva esses artistas a essa entrega.

Tênis naique nos atualiza acerca do ajuste de contas entre pai e filha, que, por acaso, deu-se de fazer no momento em que se trava uma guerra no morro em que Rose, a filha de Santo, trabalha como trafficante. Encerrados em um apartamento popular, construção típica dos conjuntos habitacionais que instalam as comunidades periféricas e faveladas do Rio de Janeiro... É neste espaço que vemos Rose, já em meio ao motivo circunstancial da peça, de em punho, entregando de saída sua situação de trafficante, surpreendida por Santo, que lhe auxilia na “contenção”, vendo a filha sitiada por ataques de tiros, provavelmente de policiais. Imediatamente, contida por trégua o confronto, Rose e Santo alcançam sair do espaço mal iluminado e chegam em um parque precário...o desfecho assume a dimensão de um expediente revelatório, em que Rose descobre que Santo, mesmo tendo estado ausente do morro, sabe exatamente tudo o que se passara ali nos últimos anos: a morte do genro, a ascensão meteórica do filho ao posto de comandante maior do tráfico (gerente) e, mais que tudo, as circunstâncias em que e os motivos reais pelos quais Jamilson, seu genro, fora executado. Desestabilizada com a constatação, Rose intima o pai a falar e, reticente, Santo termina com uma arma apontada na cabeça. (Balbi, 2019, p.170).

O encontro de pai e filha se dá a partir da intenção de Rose escapar de um confronto que se pressupõe ser com policiais e por outro lado, por parte de Santo, a partir de uma intenção de convencer Rose a romper com aquele universo e abandonar sua função no tráfico de drogas.

Para os dois personagens, “a peça é um jogo de argumentação que gira em torno da proposição, por parte de Santo, de abandono do tráfico para a construção de uma vida harmoniosa, honesta, sem perseguições e tensões” (Balbi, p.173, 2019) e de Rose contrargumentando que não há outro lugar para ela estar. Com o avanço da peça, toda a vida de Rose é passada a limpo em um diálogo entre pai ausente e ela, ressentida. Ele fazendo questão de mostrar que conhece todos os acontecimentos importantes pelo quais a sua filha passou, demonstrando, assim, que sempre esteve interessado, ainda que não estivesse presente, o que é visto com indignação por Rose, às vezes alternando entre ironia e raiva. Importante é termos esses acontecimentos, descritos, como resume Balbi, para demonstrar uma série de episódios onde a pobreza extrema, aliada ao desamor, foram capazes de construir:

Filha branca e de olhos azuis de pais negros, desde nova achara estranho o fato de Deus ter esquecido de “pintá-la”. Abandonada por uma mãe biológica rica, viciada em cocaína, recebida como filha por um “casal” de pais sobre cuja natureza da relação pouco nos é dado a saber, irmã de um homem sóbrio, ressentido, seduzido pela violência, abandonada novamente pelo pai em fuga, órfã de mãe torturada, irmã de traficante, ex-esposa de outro traficante brutalmente assassinado, mãe de natimorto por conta de um aborto espontâneo em decorrência do trauma da viuvez, parece a ela não ter se restado espaço que viabilizasse a não conclusão do destino devido: ingresso no tráfico de drogas, absoluta desilusão em relação às esperanças de emancipação fora do espaço do morro; absoluta desilusão também em relação ao próprio espaço do morro. (Balbi, 2019, p.174)

A história de vida de Rose é parte importante para a peça, que pode ser dividida em dois lados, dentro de uma mesma arena. De um lado está Rose, com sua história de muitos abandonos sofridos, nessa arena. Ali, ela luta e se exaspera, usando seu passado como motivo para não sair do morro e continuar a sua vida no tráfico, porque para ela, não parece que há possibilidades de uma vida fora do morro. E mesmo que dentro do morro seja também difícil, pela sua condição de mulher, porque tudo se torna mais difícil para uma mulher que ousa ter ambição, ela deseja ser gerente do tráfico e sente grande dificuldade de chegar nesse posto, já que o machismo dificulta as suas ambições. Ainda assim, ela não quer sair do morro.

No outro lado está Santo, pai de Rose. Santo aparece a fim de retirá-la daquela vida. Usa a sua religiosidade, nesse caso, demonstrando sempre um saber que supera o plano terrestre e, ao mesmo tempo que se utiliza da sabedoria de quem já viveu essa realidade, tentando com isso, desarmar sua filha com argumentos que passam pelo plano espiritual, metafísico, como justificativa, tanto quanto usa seu passado e todo o conhecimento que adquiriu dentro do tráfico.

O passado de Santo vai revelando-se no caminhar da peça, transformando aquele homem que abandonou sua filha em um homem com outros contornos, porque o personagem é o resultado de uma série de fatores históricos e sociais que claramente o colocam em uma situação de vida de difícil saída.

Sabemos que, enquanto exercia a função de gerente do morro, abandonara dois filhos e a esposa para fugir da perseguição policial de que era vítima. Esse dado, sendo uma das provocações de turno de Rose, ativa imediatamente justificativas que, mais e mais, preenchem a enunciação pelo relato de Santo. Tomamos conhecimento de que sempre fora pai “amantíssimo”, homem “confiável”, traficante “generoso”, nunca “assassino”; afirmando-se assim em cena, desvela-se a sua versão da história que o motivara ao abandono – razão do tom ressentido de Rose e do ressentimento que justifica suas escolhas, como ela faz notar – imperdoável, parece: injustamente acusado pela morte de um policial, Santo é perseguido pela polícia, sendo obrigado a viver na clandestinidade até então. (Balbi, 2023, p.172.)

O que também se torna importante na peça é a memória afetiva que Santo coloca na relação com o território. Ora lembra de figuras emblemáticas do morro, trazendo para o público com carinho e respeito personagens com as quais ele tinha convivência e consideração, ora tenta colocar Rose no colo, lembrando a ela do pai carinhoso e tentando trazer uma série de argumentos moralmente aceitáveis dentro da sociedade como: ser mulher, esposa, mãe, sempre no intuito de trazer a filha para uma certa disciplina. Tudo isso coloca Santo em um espaço de humanidade para a plateia, que mesmo sendo o pai que abandonou a filha e gerente do tráfico de drogas do morro, pode ser analisado de forma mais cautelosa, dada a complexidade do personagem.

No desenrolar da peça, o pai demonstra saber de todo o mistério que envolve as relações entre Rose, seu irmão e o genro (que fora gerente do tráfico). Os três familiares tinham como característica a mesma aspiração: gerência do tráfico de drogas, mas o genro tinha chegado no posto. O pai deixa escapar que sabe, como foi e porque Jamilson, seu genro, foi assassinado.

É preciso estar atento à lógica com as quais os dois personagens estão ou já estiveram submetidos, para além do território. O que circunscreve e determina muito sobre o posicionamento dos personagens, o trabalho no tráfico de drogas. Uma lógica que se pretende sedutora, para os despossuídos, pobres, em uma tentativa de cooptar mais e mais seres humanos, impedindo-os de esperar uma vida social dentro da formalidade.

Contudo, a miséria financeira, de ativos negociáveis, ajuda a empurrar contingentes inteiros para outra sedução, ainda que aspectada em cada realidade sociocultural por determinada forma: a radicação no mercado da droga como força de trabalho. A situação de proletário – aquele que nada possui, a não ser a força de trabalho para sobreviver, e que só pode sobreviver de sua venda, a prazo de remuneração curto – é condição que incide sobre a predisposição de determinado indivíduo à mão de obra do tráfico de drogas, onde, sem esperança, vislumbra, no caso preciso do Brasil, prestígio, remuneração, história, posição social, ainda que o “risco da profissão” seja a abreviação da vida. (Balbi, 2019, p.185)

Fato é que a política antidrogas adotada em países como o Brasil, servem a um tipo de cinismo de governos conservadores que apoiados a um pensamento moralista e opressor, resultam em uma imposição baseada na violência, criminalizando o que poderia ser entendido em muitos dos casos, como patologias. Mas não cabe aqui a tentativa de explicitar dados que as Ciências Sociais e Econômica não são capazes de resolver de forma rápida. Utilizo apenas como característica semântica o fato de que o tráfico de drogas, um trabalho que envolve tantas camadas para o indivíduo que se enxerga nele, é o trabalho realizado por ambos os personagens em fases diferentes da vida. Como também decide Balbi, sobre o tema:

Não nos furtaremos de declarar, por isso, que as relações tensas, os bastidores do mercado clandestino da droga e seus agentes estão posicionados na estrutura do estado, que os cartéis e máfias já lograram instalar-se comodamente na superestrutura burguesa, sobretudo em países de capitalismo periférico, e pactuaram com os interesses do centro para reserva de mercado, o que impactou outros mercados mais instáveis, economias inteiras, populações, etnias, territórios. (Balbi, 2019, p.185)

O tráfico de drogas não anda sozinho. Aliado a ele, o tráfico de armas no Brasil cresceu substancialmente nos anos 80, relacionado ao reordenamento urbano e as singularidades já apresentadas aqui – no que se refere a Maré. Somadas ao desemprego, à insegurança financeira, à ausência do Estado e da promoção à vida, as armas ajudaram a formar a estrutura do tráfico de drogas tal como o conhecemos.

A formação da cultura dos conjuntos populacionais, criadas novas identidades, amalgamadas e sintetizadas por dispositivos de sociabilidade tradicionais, em que a cultura da revolta, a sua expressão, a cultura da rua, o banditismo, romantizado ou não, as relações e assimetrias específicas de gênero, a fortíssima penetração de propaganda, o absoluto apelo do fetiche das mercadorias, a cultura do êxtase, a música de segmento da cultura industrial radiofônica etc. se complementavam como condicionantes e vetoriais que concorriam para o surgimento e estabelecimento da estrutura da marginalidade que implementou o tráfico de drogas nas favelas cariocas (Zaluar, 2004 apud Balbi, 2019, p.186).

Sendo eles “traficantes”, tanto pai e filha, um no passado e outra no presente, ambos carregam tanto da memória afetiva, como da memória social uma série de urgências que culminam em uma revelação sobre o futuro.

Ele conta também, dos filhos adotados por ele, Itinho e ela e das dificuldades que sempre teve de acessar Itinho, que nunca cedeu aos cuidados de Santo como pai, mas compara com Rose, dizendo que com ela foi diferente. Santo foi traficante quando nos anos 80 iniciava-se a precariedade das relações favelado e tráfico, quando nesse momento ainda era uma relação a partir do abandono do estado, colocando-se como um poder paralelo que ora era o executivo ou o judiciário.

Quando Santo repreende a conduta de Itinho, ele se opõe a ele e se afirma como agente desse tempo passado; ao rechaçar a entrada de crianças no tráfico de drogas como algo característico da época de domínio de Itinho, metonímia dessa nova ordem problemática. (Balbi, p. 188, 2019)

Santo relembra como ela se torna filha dele. Rose era a filha de uma cliente da boca de fumo. A mulher, usuária de cocaína, claramente não tinha a possibilidade de cuidar de uma criança. Assim Santo pega para si essa responsabilidade.

Balbi lembra do apelido dado à mãe biológica de Rose: “Filha de uma ‘freguesa’ da época em que Santo fora chefe da boca de fumo, o traficante decidira ficar com a filha, diante

da degradação física em que se encontrava a mãe biológica de Rose – referida não como mãe, mas como ‘alemoa’”. (Balbi, 2019, p. 173)

O último grande conflito se dá quando, no desfecho, Santo nega-se a contar tudo que sabe sobre a morte do genro para proteger os dois filhos, mas principalmente Rose, de mais uma grande e irremediável decepção. Santo prefere morrer pelas mãos da própria filha, do que contar a ela, os detalhes que envolvem a morte do genro. A história carregada de tensão traz em seu final uma certa suspensão entre os dois personagens, com uma grande dose trágica. “Desestabilizada com a constatação, Rose intima o pai a falar e, reticente, Santo termina com uma arma apontada na cabeça”. (Balbi, 2019, p. 171)

Em suma, Santo tem o objetivo de convencer a filha de romper com a vida que ela leva dentro da favela, e ele faz isso através de argumentos ligados à metafísica e à religiosidade. Rose, carregada de rancor que só uma lista de abandonos é capaz de produzir, só se enxerga dentro do morro e relaciona toda a sua vida como resultado de uma série de injustiças. Abandono do estado, desigualdade social, racismo, machismo, traz uma resposta ao pai, totalmente desromantizada da vida e uma compreensão racional de sua condição. Balbi, coloca em poucas frases um resumo sobre a peça:

No essencial, a peça é um jogo de argumentação que gira em torno da proposição, por Santo, de abandono do tráfico, da construção de uma vida harmoniosa, honesta, sem perseguições e tensões; uma vida para a qual a evasão imediata do morro é condição *sine qua non*. (Balbi, 2019, p. 173)



FIGURA 18: Cena da peça *Eles Não Usam Tênis Naique*. Foto de Renato Mangolin (2015) – atores/atrizes (esquerda para direita) – Wallace Lino, Geandra Nobre. Fonte: <https://www.anf.org.br/resenha-eles-nao-usam-tenis-naique/> Acesso em 01/09/2025.



FIGURA 19: Cena da peça *Eles Não Usam Tênis Naique*. Foto de Renato Mangolin (2015) – atores/atrizes (esquerda para direita) – Wallace Lino, Geandra Nobre. Fonte: <https://www.buala.org/pt/palcos/eles-nao-usam-tenis-naiqui>. Acesso em 01 set 2025.

Como cenário, o que temos é uma grande tela no fundo do palco, em toda a sua extensão. No primeiro plano da tela, a paisagem é do Rio de Janeiro: com seus prédios e casas, parecidas com as da zona norte, além da orla da praia, morros, policiais da cavalaria, com uma faixa tampando os olhos. Olhando melhor, vejo que existe uma outra tela por baixo dessa principal.

Como se propositalmente, quisessem nos fazer conhecer sua referência para a tela maior. Embaixo da tela com imagens do Rio, vemos revelar-se uma outra tela, pedaços da xilogravura japonesa *A grande Onda*. Duas telas, uma sobreposta à outra.

Além dessa grande tela, temos como cenário, à frente dessa tela e no fundo do palco, vários instrumentos musicais (berimbau, apitos de madeira, tambor) dispostos no chão e quatro cadeiras distribuídas pelo palco.

E foi no Teatro Glaucio Gill, em Copacabana, que fui arrebatada pela peça. Terceiro sinal toca. Escuridão. Começa a peça. De repente um barulho de apito. A voz em cena começa a contar uma história, a voz é modificada tal como aquelas pessoas que não podem se identificar depois da denúncia de um crime.

Divido a peça em três momentos: primeiro momento: o prólogo (monólogo do ator-músico); segundo momento: jogo cênico – embate entre pai e filha (com os quatro atores em

cena e o músico ao fundo) e por último, o terceiro momento: depoimentos dos atores (os quatro atores colocam-se diante do público, em uma espécie de depoimento).

Começo pelo prólogo: nesse momento, ouvimos apenas uma voz que aos poucos vai sendo iluminada. Nessa voz, o que temos é uma fala cadenciada, ritmada. Meio *rap*, meio *funk* e muita gíria, que conta a história de um pai e uma filha. Uma meia luz acende e o que vemos é um jovem, camisa no rosto, tal como aqueles bandidos de favela que usam a blusa para tampar seus rostos. Ele está diante do microfone, a história continua, carrega com ele o que seria uma arma, espera! Não é uma arma, foi só uma primeira impressão, na verdade é um cabo de vassoura.

E como espectadora, lembro-me de quantas vezes um menino foi confundido com um bandido. Quantos morrem porque carregam uma vassoura ou uma parafusadeira nas mãos? E quantos ainda precisarão morrer? Alguma coisa de muito novo está acontecendo aqui.

A linguagem e a estética da favela são uma surpresa boa, de uma noite comum. Nessa primeira parte da história, o prólogo, contado por essa figura marginal que preenche todo o palco vazio, narra um dia de operação no morro, chegando até a Roseli, personagem principal da trama e seu pai, o Santo:

Então irmão, eu vou contar a história do retorno de Jedi mas o Jedi é o Santo, tá ligado. Então eu vou contar a história do retorno do Santo. Tava rolando uma megaoperação aqui no morro com Exército, PM, Bope, Choque, Core, Getan, Civil, Helicóptero, Marinha, Aeronáutica, Lança Míssil, Bazuca, H47, Estilingue, Atiradeira, Arco e Flecha, Granada, cachorro e os caralho a quatro mano, e eles vieram para tomar o morro tá ligado. E quem tava no plantão esse dia era a Rose. A Rose é nosso fechamento. E ela é filha do Santo, tá ligado. E o que que ela fez? Ela se ligou que os homi tava entrando, ela fugiu tá ligado. Ela não ia resistir mano. Ela só tava com uma semi-automática e não ia resistir. Ela fugiu la pos apartamentos, chegando nos apartamentos, tava tudo escuro. Ainda me lembro como se fosse hoje. Tinha assim: uma mesinha no canto, uma garrafa d'água, uma imagem de uma santa, de um orixá. Um pratinho com uma vela apagada no topo. Ela ficou ali, ligadona no que tava acontecendo lá fora, de repente ela escuta um barulho dentro do apartamento, mano. Ela se assusta e destrava a pistola, tá ligado. Quando ela se vira, ela dá de cara com quem mano? Porra, com o Santo. O cara 20 anos sumido e ele resolve aparecer justamente hoje, no dia de operação, que bagulho doido. (Zanelatto, 2020, p.2)

Nessa primeira cena, temos esse corpo de menino, sem camisa e usando short preto, com o rosto escondido pela camisa, segurando um objeto parecido com uma metralhadora, que mais tarde mostra-se um instrumento musical, e diante de um microfone. Com esse recurso de som, a voz sai de forma que preenche todo o teatro. As gírias da favela carioca e o modo como ele segura o objeto cênico, tal como uma metralhadora, deflagram o tom do espetáculo. Aquela

cena carregada de muita violência, agora é espetáculo. Um menino, daqueles que sempre vimos nas manchetes de jornal, agora toma a palavra e conta a história, em uma inversão tão importante para meus olhos.

Enquanto o rapaz narra a fuga de Roseli, sigo sua voz, subo com ele, desço fugindo, pulo o muro, me aperto no beco, escapo, sou encontrada. Entro em novos becos. Estou com medo. Eu sou a menina preta que pode ser confundida, é a sombra que para sempre vou carregar.

Em algum momento eu me arrependo de estar assistindo à peça. Não queria sair de casa para lembrar da minha cor. A história avança, as luzes acendem, a peça começa a ser contada com outros quatro atores.

Existe o que eu me lembro com afeto sobre o que senti e vi na peça e existe também uma gravação a que recorro na tentativa de relembrar o espetáculo. Recorro sempre a essas duas formas para escrever esse texto.

Depois do prólogo, o ator narrador assume os instrumentos dispostos no fundo do palco. As luzes vão acendendo devagar e outros quatro atores entram em cena e se sentam em cadeiras, tais como aquelas de escola pública.

Ele só se levanta, o ator narrador – deixando os instrumentos e tomando a palavra na peça – quando no desenrolar da peça adentram no tema sobre a “origem da maldade da bandidagem da favela”; alguns personagens acreditam que o bandido tenha nascido com esse destino. Na discussão da origem da maldade, o ator-narrador da primeira cena, toma a palavra em defesa sobre as pessoas serem fruto de uma construção social.

Segundo esse personagem, a maldade de um bandido pode ser resultado das muitas ausências, tanto do Estado, como de estrutura mínima de afetos e cuidados. Já para os outros personagens, não, a maldade nasceu com o bandido.

Agora começa o que chamo de segundo momento da peça, em que a história é vivida pelos quatro atores, em dois personagens: Santo e Roseli, dois homens e duas mulheres revezam-se nas personagens de pai e filha.

Os quatro atores dividem o personagem de pai e filha, em um jogo vigoroso, onde eles se misturam e multiplicam-se. Duas mulheres e dois homens, todos vestidos com roupas de trabalhadores operários, uniformes daqueles que realizam trabalhos pesados pelas ruas da cidade, como por exemplo: asfaltando, o dia inteiro expostos ao sol; e dois deles estão com uma camiseta na cabeça, dando a ideia de proteger-se do sol.



FIGURA 20: Cena da peça : *Eles Não Usam Tênis Naique*. Foto de: Renato Mangolin (2015.) De frente os atores Wallace Lino e Phelipe Azevedo, as atrizes: Geandra Nobre e Jaqueline Andrade. Fonte: Gomes, 2023, p. 109.

O diálogo começa e o que escutamos é um sino, como aqueles que vemos em filmes de lutadores de boxe, em um ringue. Santo e Roseli falam do passado e do presente. Primeiro encontram-se em um apartamento da favela, depois se deslocam para uma praça. E é lá, na praça, onde se desenrola todo o embate entre pai e filha. Ela cobra dele a presença do pai que fugiu e ele diz que fugiu só para proteger a filha.

Relembra o passado, discutem sobre a memória da mãe de Roseli a partir de um diálogo entre o que eles foram e o que são agora. Sendo a favela o local da cena, um lugar de construção de afetos.

O pai, traficante dos anos 80, em uma visão mais ingênua sobre a comunidade, e a filha, uma traficante dos dias atuais, colocam em discussão temas importantes. E talvez o mais importante deles seria a visão estigmatizada sobre quem vive na favela.

Os personagens com figurinos de operários colocam em questão a função das vendas de drogas ilícitas, sendo uma crítica direta a um pensamento midiático mais que difundido e exaustivamente explorado. Assim como Carolina Gomes diz:

No espetáculo “Tênis Naique (...)” pela primeira vez a Cia Marginal aborda a questão do tráfico nas favelas de forma direta, mas escolhe não corroborar com essa representação violenta. As personagens Rose e Santo, pai e filha, são desenhadas (inclusive pelo figurino que usam) como trabalhadora/dor do tráfico, sendo construídas por uma ótica afetiva que lhes aprofunda. Ao revezarem-se na execução desses

papéis, os atores e atrizes marginais complexificam essas personas que tomam formas e memórias diversas em seus corpos e corpos. (Gomes, 2023, p.146)

A provocação das visões de mundo dos dois personagens coloca em questão pensamentos que são construídos com apenas uma finalidade, a de transformar aqueles corpos residentes em favelas, em alvo. A atuação do grupo é visceral, e o texto recebe inserções de assuntos caros ao grupo; os atores/performers, dentro desse segundo momento, assumem discussões importantes para a sociedade, tais como, por exemplo, se a maldade pode ser algo intrínseco ou uma construção social para o indivíduo dentro de uma favela. O coletivo traz ao público reflexões sobre uma série de informações já tidas como verdade e questiona o pensamento hegemônico. Gomes elenca alguns dos assuntos tratados nessa parte da peça:

Na montagem da Cia Marginal há uma interferência direta no texto original, com a inserção de debates entre os atores e atrizes sobre assuntos como maioria penal; se a maldade é ou não algo inerente ao ser humano; a permanência ou não como morador de favela, entre outras coisas. (Gomes, 2023, p.108)

Como dito acima por Gomes sobre os atores revezarem os personagens e com isso complexificarem eles, é uma característica importante da peça porque a divisão dos personagens na diversidade de corpos daqueles atores e atrizes, em uma narrativa plural, intensa e nobre, produz inquietações no público.

Outro ponto importante sobre *Tênis Naique* é a personagem Rose. Na trama, ela é a filha branca de uma mãe que, por causa do vício em drogas, não conseguiu cria-la. Foi então criada por Santo, seu pai, homem negro. Diante de um elenco negro, onde não tínhamos como tema central a questão racial, a escolha do coletivo foi de a personagem branca ser dividida por duas atrizes negras, fomentando ainda mais a diversidade com que o tema é abordado. O fato de Rose ser uma mulher branca, e o espectador estar diante de duas mulheres negras, é mais um dispositivo que a plateia pode alcançar. Aí temos o conceito de aquilombamento, antes mesmo do conceito ser integrado as discussões mais amplas sobre o teatro negro, cujo entendimento é de uma dramaturgia do pensamento que implode a dramaturgia oficial, conceito trazido por Soraya Martins em 2023 e visto em *Tênis Naique* já em 2015. Começa a terceira e última cena da peça. Os atores sentam-se diante da plateia e, olhando no olho de cada espectador, contam – cada ator/performer – uma história de vida.



FIGURA 21: Cena da peça *Eles Não Usam Tênis Naique*. Foto de: Renato Mangolin (2015) – Cena em que abrem as suas memórias e contam por que desejam ou não continuar na favela. Os atores Geandra Nobre, Jaqueline Andrade, Phellipe Azevedo e Wallace Lino. Fonte: Gomes, 2023, p.110.

Essa parte do espetáculo criado pelo grupo será melhor abordada mais à frente, quando discuto sobre a criação do texto. É importante destacar aqui que as mazelas sociais, trazidas por cada componente, trazem inquietações muito relevantes para a contemporaneidade, além de seu elemento transformador também, para quem assiste.

Diante de nós, os atores contam uma série de histórias pessoais, colocando cada espectador no lugar de confidente; é assim que lembro da sensação como espectadora. A cena é bonita em dois aspectos: conteúdo e forma. Eles sentados diante de nós, em um diálogo direto que chega, cada um a seu modo, em seu ápice, com o choro.

O primeiro depoimento é da atriz contando que não quer morar mais no lugar em que nasceu, porque a casa pegou fogo e ninguém ajudou. A mágoa dela.

O segundo, é do ator que quer sair da Maré porque tem medo da violência contra LGBTQIA + e pela preocupação em proteger seu relacionamento. A quanta violência uma pessoa precisa estar exposta, pelo simples fato de ser quem se é?

O terceiro fala sobre a volta para a casa no Caju depois da morte da mãe. A ausência, os espaços da casa todos ocupados por ela. O medo do reencontro com esse território.

O quarto fala sobre a vontade de ficar na Maré e de construir uma casa grande onde a família toda possa estar. A cozinha azul que ela sonha, o espaço para os seis irmãos. O orgulho de ser da Maré e da família toda reunida na sua casa novinha.

Em todos os depoimentos, a casa é um símbolo marcante, ora sendo a proteção e a segurança ora sendo símbolo de medo, um direito que toda a pessoa deveria ter e objeto de luta

para os menos favorecidos. O país sofre historicamente com um déficit habitacional. A desordem com que foi realizada a urbanização, os hiatos nas políticas habitacionais datadas desde 1950, passando pela ditadura, com suas primeiras políticas habitacionais que claramente não cumpriram seus objetivos, trouxeram-nos até 2009, quando foi criado o *Minha casa, minha vida*. Primeiro programa com dimensão e alcance importantes de um país que necessita de ter sua casa. Ainda assim, milhares de brasileiros periféricos sonham com a casa. Sonhar com uma casa é mais uma demonstração das desigualdades e injustiças nas quais a população está exposta e, em cena, esse fato alcança um lugar sensível.

Os quatro apresentam situações em que apesar de.... sobreviveram. Apesar das operações policiais... sobreviveram. Apesar da ausência do Estado... sobreviveram. Apesar da sua cor, apesar do seu gênero e de serem corpos matáveis, estão vivos. Voltam ao confronto: Santo e Roseli, o que acaba em uma briga que mais parece não ter fim. Em uma discussão com arma e gritos, música alta.

Acabando a peça, minha reflexão é: não tem fim, toda a violência em que muitas famílias se aprisionam, não tem fim. A violência que a desigualdade do Rio de Janeiro provoca não tem fim. Como viver em um lugar que, mesmo sendo seu lugar, sua casa, também te oprime e de forma tão avassaladora? A população favelada, principalmente, passa por diversas violências que, estando dentro do cotidiano, tentamos normalizar. A falta de direitos básicos mantida pelo Estado, a violência infantil, tráfico de drogas... A peça propõe uma revisão ética a toda sociedade. Um espetáculo interdisciplinar com potência transformadora, que nos convida ao diálogo e a ação. A peça gerou em Gomes seguinte reflexão:

Refleti no espetáculo “Eles Não Usam Tênis Naique” sobre as violências cotidianas que atravessam o espaço e a vida do(a) favelado(a). Nas relações estabelecidas entre poder paralelo e polícia/estado que interferem diretamente no direito das pessoas, na saúde mental e física, nos desejos de permanência ou não no espaço da favela. (Gomes, 2023, p. 29)

Continuo na minha reflexão dizendo: não é à toa que o espetáculo mistura ora texto ficcional, ora processo criativo coletivo, porque é importante no resultado desse trabalho que ele tenha o “DNA” desses marginais. A negligência com o povo preto e periférico foi tamanha que esse teatro surge com o objetivo de abalar e instigar uma visão tranquila e equilibrada de um Brasil inexistente, apagando uma parte importante da história.

O texto trazido pela Cia Marginal reconheceu novas subjetividades, abrindo espaço para uma cena contemporânea que traz, para o centro do diálogo, tensões advindas da história social, política e econômica do Brasil.

Temos aí o jogo cênico que ultrapassa o espaço onde acontece o espetáculo e ganha os espaços da vida cotidiana. Acontece com o artista “cria da favela”, comprometido em trazer desdobramentos do seu espaço de origem, que não podem ser confundidos com o seu trabalho artístico. Há, naquele estado alcançado, muito suor e, se a dúvida passa pela cabeça de algum espectador, é sinal de que seu suor trouxe ao artista “cria”, o resultado alcançado.

O interessante desse dispositivo é ver o ator modificando o personagem, porque um afeta o outro de forma direta, e essa afetação transforma o texto em alguma coisa mais potente. Na cena contemporânea temos a performance do ator, a tão estudada “presença”, corpos que ora se fazem valer da personagem, ora não.

Isso já é uma realidade no teatro contemporâneo e está no jogo cênico em “*Tênis Naique*”. Isabel Penoni, encenadora da peça, faz uma pergunta importante para o teatro contemporâneo: “Mas o que acontece quando um ator que irrompe o espaço da representação, seja de modo explícito ou mais ou menos velado, é um ator negro ou periférico?” (Penoni, 2020, p.133)

Corpos que para além de utilizarem-se da “presença”, são corpos que não eram para estar ali, corpos pretos, corpos fora dos padrões. Imagino um espectador se perguntando: Quem colocou essas pessoas aí?

Eles estão no palco e o que acontece ali é carregado de uma ancestralidade, porque é a fala a partir da experiência, até ontem marginalizada. O real e o irreal sendo alimentados e friccionados, a ponto de trazer para a cena alguma coisa de singular.

Com os atores da Cia Marginal, é interessante observar as diferentes estratégias do sensível, utilizadas para chegar nos diferentes estados que os atores precisam alcançar. Isso acontece porque nos três momentos da peça, somos convidados a entrar de diferentes formas na mesma história.

Na primeira temos um o narrador em cena, nos guiando sob um aspecto da história de alguém externo, que ao observar a trama de fora nos influencia ao ponto de nos colocarmos dentro dos espaços da favela pelos quais caminhamos com ele. Na segunda parte da peça, o que vemos é o grupo contando a história com algumas quebras, mas em geral utilizando-se da quarta parede, ou seja, contando a história com a convenção do teatro europeu, de uma parede imaginária que divide os atores da plateia. Entretanto, na terceira parte, quando acontece a quebra total da quarta parede, eles ganham uma outra força e carregam o espectador para uma outra experiência cênica

Nessa formação em coletivo, eles exercitam as suas diferenças e deslocam suas certezas. A Cia Marginal instaura seus saberes através de uma teia de ações, que passa pela

forma de produção, criação artística e público. Celebro a Cia Marginal que consegue, cada vez mais, participar do teatro e enaltecer o seu povo. Nas últimas duas décadas, ganhou força nos palcos.

A Cia Marginal sendo ela composta por uma diretora branca, moradora da zona sul, e atores-criadores negros periféricos, carrega muitos significados. O resultado da fricção das diferenças entre os componentes do coletivo está em um processo cênico, estético e dramatúrgico, sob uma ótica não elitista. Por isso mesmo, é possível a partir das escolhas artísticas do grupo, observar as dinâmicas de compreensão das diferenças internas entre eles, e o resultado disso reflete diretamente na cena produzida. *Tênis Naique*, muito embora seja uma peça que particularmente me tocou enquanto um teatro negro, era um trabalho baseado na territorialidade e em como a realidade da favela afeta um determinado grupo de pessoas, que nesse caso são majoritariamente negras. Mas o Coletivo avança sobre as discussões, resultando em um deslocamento maior sobre temáticas caras ao grupo e isso afeta e movimenta toda a estrutura. Desde a forma com que o coletivo passou a divulgar as suas peças, se tornando muito mais igualitária na exposição dos nomes dos artistas envolvidos, até a maneira como buscou descentralizar o poder das pessoas brancas, por exemplo, que no caso de *Tênis Naique* eram posições ocupadas principalmente pela encenadora e pela autora, as duas mulheres brancas. Em *Hoje não saio daqui*, última peça do coletivo, o que temos é uma estrutura bem menos hierarquizada, como se pode verificar na comparação abaixo entre os cartazes das duas peças:



FIGURA 22: Cartaz da peça *Eles Não Usam Tênis Naique*. Fonte: Gomes, 2023, p. 128.

Cartaz da peça *Hoje não saio daqui*.

Disponível em < <https://www.instagram.com/p/B7mTM5tJTX5/?igsh=NG9jODIsNmp6N2Z0> >

Acesso em 23 set 2025.

Quanto às escolhas artísticas, estas também se aprofundaram neste processo. Se *Tênis Naique*, de 2015, era uma peça baseada no território, mais tarde, em 2019, o grupo aborda mais diretamente questões sobre a negritude, ao mergulhar numa história centrada nas diferentes formas de diáspora entre brasileiros e angolanos que ajudaram a povoar o território da Maré. *Hoje não saio daqui* foi realizada no parque da Maré, com dramaturgia coletiva da Cia, junto com Jô Bilac, e com participação de artistas angolanos convidados.

Os marginais trabalham com o comprometimento de um teatro político, em todas as suas montagens. O coletivo exhibe, desde a escolha de texto, a estética da cena, passando pela forma de organização e produção cênica, até a estratégia de formação de público, um investimento na formação de um pensamento crítico.

Quis trazer o quanto é importante para a Cia Marginal a questão sobre território, mas também como as questões de raça e gênero vão ganhando espaço dentro do coletivo. São temas que serão tratados mais profundamente no próximo espetáculo do grupo. Mesmo que eles já estejam lá em *Tênis Naique*, ainda são apresentados de forma tímida. Mesmo assim foram fundamentais na criação de dispositivos de tensão e reflexão dentro do grupo, resultando num próximo passo importante para o coletivo, *Hoje não saio daqui*, seu último espetáculo até aqui.

Talvez o meu teatro negro, aquele que busco aqui, seja também necessariamente um teatro de território. Um teatro de 2015, que levou em conta corpos pretos em cena assumindo que são corpos moradores de favela. Esse foi o teatro que me arrebatou em 2017. Ele ainda não fala diretamente de negritude, mas o território em cena já apontava para ela, como uma questão. Tanto para mim, quanto para a Cia Marginal, foi uma modificação importante que assumimos desde então. A minha tomada de consciência e do Coletivo passaram pela experiência do território e precisou de tempo, da relação com a plateia e reflexão sobre o que nascia com eles. Por isso, ainda que iniciante, eu já tomo a liberdade de chamar de teatro negro.

Quando o Coletivo anuncia, em sua página nas redes sociais, que iria começar uma nova pesquisa sobre um espetáculo porque haviam sido contemplados na 18ª edição do edital Rumos Itaú Cultural no ano de 2018, eles também anunciaram elementos que complexificavam a sua investigação, através dos quais passariam por mais camadas de aprofundamento. Disseram eles:

“Este investimento sempre esteve ligado a uma investigação territorial, principalmente sobre a Maré, onde a maior parte do grupo reside... isso nos levará a um outro degrau dessa investigação, aprofundando o nosso encontro com os angolanos refugiados que há décadas vivem na Maré e também nossa relação com as questões do racismo, da representatividade, da abertura do teatro (e da cidade) pra falas e corpos outros” Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/BjYOaquhecd/> > Acesso em 02 set /2025)

Surgiram tensões e discussões dentro do grupo sobre o fazer teatral e a capacidade de um espetáculo ser de fato o resultado da representatividade do grupo. Wallace Lino, integrante da Marginal, traz um relato importante acontecido ao longo do tempo em cartaz com *Tênis naique*, em entrevista dada a tese de Gomes, ele relata os questionamentos que impulsionaram o grupo para esse aprofundamento:

“Eu acho que o “Tênis naique” essa experiência de você circular por muitos espaços, elas deram essa dimensão tanto externa quanto internamente sobre as nossas diferenças, sobre os desejos com aquele processo e de como esses desejos, às vezes, mesmo juntos, nos colocavam nesse mesmo histórico. Então a gente conversou muito, a gente sabia que estava falando de uma comunidade, queria falar de uma comunidade que não tem direito ao convívio e muitas das vezes é o próprio espaço da Maré. Então eu acredito muito que essa relação de não ser um corpo representável nos aproximou dessa complexidade, não de uma representatividade como um conceito. Um conceito que construía o espetáculo, mas era um conceito que apresentava essa relação da diversidade, não dava pra gente estar ali querendo falar de novo das nossas dores... Acho que o “Hoje eu não saio daqui” traz esse desejo de ser feliz fazendo teatro, esse desejo de fazer o teatro ser o universo de fato do que a gente acredita. (Lino apud Gomes,2023, p163)

O fato é, o Teatro Negro foi um dos atravessamentos do coletivo, ficando claro entre os dois espetáculos do grupo, de *Eles não usam tênis naique* até *Hoje não saio daqui*. O tempo entre a realização das duas peças resultou em profundas mudanças artísticas do coletivo, alterando desde o tema central entre uma peça e outra, até a formação da equipe técnica, sendo uma virada de narrativa do grupo e os potencializando. A partir do último espetáculo do grupo, a marginal está incluída na condição de um espetáculo dentro dos critérios que abarcam o teatro negro. Enquanto escrevo esse texto, mais grupos negros surgem, em uma busca de um trabalho com novas camadas. Estamos em um tempo de mudança.

Eles Não Usam Tênis Naique foi escrita pela dramaturga Marcia Zanelatto, uma inspiração a partir de *Eles não usam black-tie*, Gianfrancesco Guarnieri. A influência de “*Black-tie*” em “*Tênis Naique*” será observada nas próximas linhas do próximo sub-capítulo.

2.4. Continuidades e rupturas da dramaturgia de “*Tênis Naique*” sobre a de “*Black-tie*”

O texto *Eles Não Usam Tênis Naique*, de Márcia Zanelatto, nasceu em 2004. Foi premiado no *I Concurso de Produção Textual do Observatório de Favelas*, mas só foi montado depois da dramaturga convidar o grupo para a construção da peça, em 2015, no teatro Glauce Rocha.

O texto de Zanelatto, uma mulher branca de classe média, tem como referência a peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, homem branco, escrita em 1958. Sua estreia foi com o Teatro de Arena em São Paulo, um dos maiores grupos teatrais da época.

Eles não usam black-tie surge de um certo tipo de teatro para a classe média. Com suas ideias inovadoras tanto no campo político como no estético, “*Black-tie*” traça um novo rumo de uma cena que precisava ser engajada, já que na década seguinte teríamos o golpe militar em 1964 e depois o Ato Institucional AI-5 em 1968. De alguma forma, a cena já refletia um início de mudança nas estruturas políticas e refletia na esfera cultural.

Durante a ditadura, diante de tanta repressão, os grupos de teatro precisaram tomar uma postura ideológica mais radicalizada daquela que *Eles não usam Black-tie* propunha, mas que nasceram dessa peça, daí sua importância no teatro brasileiro. Como esclarece Victor Hugo Pereira, *Black-tie*

Estimulou grupos como Teatro de Arena e o Oficina que faziam um teatro para plateias de classe média, a tomar posições políticas mais claras sobre problemas brasileiros diante do amordaçamento a que tinham sido submetidos os operários e lavradores desde o golpe(...)Espetáculos como “Roda viva” e “O Rei da vela” foram encarados como provocação pela direita (...) porque representavam a radicalização das propostas estéticas apresentada em “Eles não usam Black-tie”. (Pereira, 2005, p.5)

Outra estudiosa importante é Iná Camargo Costa, que enxerga em *Eles não usam black-tie* o tom inaugural de uma linguagem teatral – teatro épico no Brasil. Já para a crítica Heloisa Buarque de Holanda, que observava aquele momento de forma mais cirúrgica, aquelas peças eram entendidas como o “conjunto da produção identificada como arte de esquerda”. (Pereira, 2005, p.8).

Elas divergiram sobre o teatro feito a partir de *Eles não usam black tie*, principalmente nos rumos desse teatro político e seu compromisso artístico. Holanda teceu diversas críticas e uma das mais importantes delas era a formação de um público consumidor de uma arte que se pretendia engajada. Ela “caracterizava a tendência da cultura ‘revolucionária’ em ser absorvida

pelo sistema, integrando-se aos esquemas de produção e consumo e se tornando mero entretenimento.” (Pereira, 2005, p.7)

Existia uma polarização sobre o teatro feito a partir dos anos sessenta, que basicamente era entendido ou como “arte engajada” ou “arte de vanguarda”. É certo que, diante da política desenvolvimentista que o país passava, era impossível um teatro isento, até porque a isenção sempre foi uma tomada de posição. A arte então se assumia, como Pereira afirma, totalmente “polarizada e politizada”.

A análise da produção artística marcada por essa crise conjuntural do país tem sido acompanhada da crítica das diferentes posições dos seus principais protagonistas... como a denúncia ao autoritarismo dos intelectuais da esquerda, ou, diante da ingenuidade ou da pressa que foram tratadas as questões da cultura ou da arte, sem atentar devidamente às especificidades que as cercam. (Pereira, 2005, p.7)

“*Black-tie*” faz parte do teatro engajado realizado nos anos 50 e 60 e tenta uma retratação para a classe trabalhadora. Como diz Edécio Mostaço, sobre a importância da obra: “O que chamou a atenção e despertou viva polêmica foi o tema: era a estreia do operário brasileiro como protagonista de uma peça teatral”. (Mostaço, 2016, p. 43)

A peça traz como protagonistas dois homens: pai e filho, os dois moradores de um morro carioca e trabalhadores da mesma fábrica. O assunto da peça é uma greve que está prestes a acontecer, uma luta por melhores condições salariais e de trabalho. Porém pai e filho têm opiniões diferentes sobre o tema. O pai está no comando da greve e o filho é contrário a ela. Segundo Mostaço, o conflito se configura no personagem do filho Tião:

Tião ama Maria, que dele está grávida e sua grande opção ideológica no trecho dramático é exatamente escolher entre o sonho de felicidade pessoal, ao lado da amada, furando a greve e indo buscar o salário que pudesse “comprar” essa felicidade, ou defrontar-se com o pai, o Partido e os demais companheiros, frustrando-se individualmente em benefício da causa. (Mostaço, 2016, p.43)

Segundo Iná Camargo Costa, *Black-Tie* inaugura um novo tempo no teatro brasileiro justamente porque o “drama”, esta forma de fazer teatro, já estava em crise no mundo inteiro e, quando Guarnieri escreve a peça, ele muda o teatro que era até então feito no Brasil. Segundo ela, alguns ineditismos realizados pelo autor provocam tanto os críticos como o público, colocando automaticamente o Brasil na mesma crise do teatro europeu:

Assim como ocorreu em outros países do mundo, cerca de meio século antes, no Brasil, a forma por excelência do teatro épico, o drama, entrou em crise quando os dramaturgos começaram a escrever sobre assuntos normalmente excluídos do seu âmbito. Com sua peça de estreia, “eles não usam *black-tie*”, montada pelo teatro de Arena de São Paulo em 1958, Gianfrancesco Guarnieri pôs na ordem do dia a referida crise e mudou a história do teatro brasileiro, pois pela primeira vez a classe

trabalhadora aparece como protagonista de um drama (Costa, 1993, p.147)

O caráter inaugural da peça reivindicado por Iná Camargo Costa aconteceria por dois grandes motivos: pelo assunto que a peça trata, quando coloca o protagonismo no trabalhador favelado, e quanto à forma de contar a história, quando trabalha usando um único espaço cênico, no caso a casa de Tião e Romana, para contar toda a história. Mostaço reforça a importância da peça quando diz que:

Os operários de Guarnieri chegam à cena habitando não apenas um ambiente próprio – a favela –, como também de uma psicologia, uma ideologia e um conjunto de sentimentos que os confrontam com um problema concretamente classista: a greve. (Mostaço, 2016, p. 43)

O texto de Guarnieri traz um conceito brechtiano – o distanciamento – que só seria abordado, segundo Costa, alguns meses depois no Brasil. Para exemplificar essa matéria no texto, destaco a conversa do pai e filho, que será realizada indiretamente e, mesmo sendo o principal embate, a cena acontece com a mãe Romana e seu filho Tião. Costa diz que “o momento perde na carga emocional” porque não foi vivido pelos dois e sim narrado por uma terceira pessoa, a mãe.

ROMANA — Tá de porre ...
TIÃO — Tou não!...
ROMANA — Mas que ontem tu tava, tava.
TIÃO — Um pouquinho...
ROMANA — Pouquinho muito... Sorte que teu pai também tava, senão ia saí muita discussão... O que tu disse pra ele não se diz.
TIÃO — O que foi que eu disse?
ROMANA — Então tu não lembra?
TIÃO — Palavra que não.
ROMANA — Ainda bem...
TIÃO — O que foi que eu disse?
ROMANA — Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai. . . Que a gente devia tê te deixado com teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisa continua trabalhando e um monte de besteira...
TIÃO — Bebedeira!...

(Guarnieri, 1958, p.19)

Eles não usam Black tie, em sua época, inaugura novas reflexões e, nesse sentido, aproxima-se da realidade vivida pela plateia de 2015, que busca em *Eles Não Usam Tênis Naique*, alguma aproximação e reflexão sobre questões latentes na contemporaneidade.

Ainda que a peça trate sobre um tema tão relevante e sem precedentes para a época, “*Black-tie*” fala da classe trabalhadora favelada de forma idealizada com seus habitantes alegres e em harmonia, com um forte senso de cooperação e sem levantar nenhuma questão em pontos importantes de tensão nas relações humanas, que também acontecem dentro da favela,

como étnicas, raciais e religiosas, por exemplo, e que poderiam fazer desta discussão de 1958, uma discussão atemporal.

A peça não dialogava com nenhuma das premissas do Teatro Negro, tal como aquele definido pela doutora em teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Juliana Rosa de Souza: “o que comunica para além da classe social, e tem o indicador raça como elemento discriminatório e dominante no campo teatral” (Souza, 2020, p.73)

“*Black-tie*” simplesmente ignora esse indicador, assim como toda a crítica da época, que sequer menciona o fato. Porque a greve é o elemento principal da peça e isso bastava como forma de reparação histórica e toda a discussão girava em torno da luta de classes.

Um exemplo disso foi a “crítica elogiosa” de um dos principais nomes da época, Décio de Almeida Prado, dizendo que “o segredo de ‘Eles não usam black-tie’ é dizer respeito a todos nós, é ter alguma coisa a segredar à consciência de cada espectador”. (Matsunaga, 2015, p.4)



FIGURA 23: Elenco de estreia da peça *Eles não usam Black-tie*. Eugênio Kusnet (Otávio), Lélia Abramo (Romana, a mãe); Miriam Mehler (Maria); Tião (Gianfrancesco); Milton Gonçalves (Bráulio), Flávio Migliaccio, Riva Nimitz e Chico de Assis. Teatro de Arena, São Paulo, 1958. Fonte: Cedoc.

Entendemos hoje ser urgente, tirar da narrativa branca, a ideia de universalidade. Uma pretensão que historicamente só causou sofrimento ao povo negro e tenta persistir até os dias atuais. O tema de *Black-tie* para a época, parecia de todos e para todos e fim. Ou seja, a fala do crítico só corroborava com a ideia de que as relações interracialis vividas entre aqueles personagens de uma favela e todo o manancial cultural e social, embutidos a partir dos diferentes tons de pele daqueles personagens, ou eram menores ou inexistentes para grande maioria da sociedade, mesmo tendo no elenco o ator Milton Gonçalves, negro retinto.

As cores estavam também em cena, mas ainda assim, havia na época um silêncio profundo sobre a questão racial no país, como exemplificado por aqueles personagens operários favelados. Hoje, precisamos estranhar algumas ações naturalizadas por muitas décadas.

As peças em questão diferem-se, claro, por questões óbvias, como o tempo no qual elas foram escritas, mas também e principalmente como e quem escreve a história. Desse modo, a injustiça social, vista em *Black-tie*, é também pano de fundo de *Tênis Naique*. Essa última é vivenciada dentro de uma guerra, em que muitos dos participantes estão mortos ou não conseguem se ver no futuro em idade avançada, com o abreviamento de vida que o tráfico traz, vítimas da pobreza que sempre os cercaram. O que acontece com os personagens Rose e Santo, que passaram pelas mais variadas formas de abandono, é diferente da injustiça social que os personagens Otávio e Maria, de *Black-tie*, projetam em relação à condição em que vivem, tendo como saída a precariedade, a distribuição igualitária de bens e material, almejando um futuro justo.

Priscila Matsunaga, professora de Pós-Graduação de Ciência e Literatura da UFRJ, em seu artigo para a revista *Questão de crítica* sobre a peça *Eles Não Usam Tênis Naique*, diz que: “Black-tie possui como chão histórico a ascensão das lutas populares organizadas com o fluxo de uma nova plateia procurando no teatro debater a formação das injustiças no Brasil”. (Matsunaga, 2015, p.4)

Uma das características que transborda na diferença em relação à luta de classe, é a relação dos personagens com o espaço da favela. Há em Rose, de “*Tênis Naique*”, uma revolta que permeia muitas das falas da personagem, desromantizando sua relação com a favela e colocando-a exatamente como ela consegue enxergar. Um ambiente difícil e hostil, mas o único lugar em que ela ainda se sente pertencente. Essa sensação de pertencimento não é vista em Tião de *Black-tie* que, muito ao contrário, planeja uma forma de ir embora da favela com sua noiva. Para Rose, é revolta, não há ideologia. Porém, ainda assim, sua comunicação é precisa no que se refere à sua consciência social, tal como Balbi sinaliza:

Comparada à *Black-tie*, outra sorte de inversões se sobressalta. A origem de classe de Rose, condição que poderia subtraí-la do ambiente em que viveu, comparece na forma de rechaço e produz, aqui, não sedução de classe, mas revolta, já que a história da relação entre classe toma um tom de denúncia mais assertivo no que se refere à natureza de exploração e descarte que ela pressupõe, sublinhada pelos laços consanguíneos que comparecem. A decisão de Rose em não seguir com a mãe é a resposta desromantizada, inscrita numa outra ordem de consciência, menos abstrata, menos ideológica, mas não por isso menos lógica e racional. (Balbi, 2023, p. 177)

A relação com o morro, nas duas histórias, denota uma disparidade entre as personagens. Rose de *“Tênis Naique”*, não se vê longe do morro e Tião de *“Black-tie”* não se sente pertencendo a esse lugar. Como exemplifica Balbi sobre a relação deles com o morro, usando parte do texto para apresentar as disparidades ditas acima:

Imediatamente, o turno de Santo é assaltado, oportunamente, pela sugestão de Rose em subir, já que, embaixo do morro, no asfalto, ela não se sente segura à vontade: “Rose – Vamo voltá á pro morro. Eu desacostumei de ficá aqui embaixo, e de lá de cima tem as luzinhas, acostumei de conversá, ’pensá, olhano as luzinha la debaixo (ZANELATO, 2003, p. 80)”. Na mesma posição contemplativa de Tião, onde ele maquina e alimenta seus planos de evasão do morro dos quais pretende convencer Maria a ir com ele, no mesmo morro onde Rose experimenta a única sensação de segurança, conforto e pertencimento possíveis. A mudança no tempo da catáfora, entretanto, posicionará esse pertencimento em uma ordem não prevista em *Black-tie*. (Balbi, 2023, p. 177)



FIGURA 24: Cena da peça *Eles Não Usam Tênis Naique*. Foto de Renato Mangolin (2015). Os atores Geandra Nobre, Jaqueline Andrade, Phellipe Azevedo e Wallace Lino. Fonte: Gomes, 2023, p.110.

Em *Tênis Naique*, a autora Márcia Zanelatto propõe um embate entre pai e filha. Tira o pai operário líder da greve e dá lugar a um pai que no presente é religioso e abnegado, mas no passado abandonou sua filha, a bandidagem e o tráfico; e no lugar do filho operário contra a greve em *Black-tie*, entra a filha, chefe e operária do tráfico de drogas.

O que vemos a partir do texto de Márcia Zanelatto é um diálogo entre pai e filha, dentro da cultura negra favelada, em que discutem muitas questões sensíveis à contemporaneidade, desde o conceito de comunismo, passando pelas violências que atravessam a vida do favelado, saúde mental, violência física até o abandono parental.

A dramaturgia, conforme o espectador consegue aproveitar, ainda que tenha relação com o texto de Gianfrancesco Guarnieri, não deixa de se apropriar da experiência de vida dos componentes da Cia Marginal. A meu ver, a experiência mais importante de todas é ser atravessada pela diversidade dos corpos do coletivo Cia Marginal, tornando a história muito mais complexa.

A cultura dos componentes do grupo está no texto e o texto parece ter sido ora respeitado e ora transformado pelo coletivo. Isabel Penoni fala sobre o processo no trabalho do coletivo e a característica autobiográfica que os espetáculos da Cia têm:

(...) ocorre um trânsito constante de uma dimensão explicitamente autobiográfica ou documental a uma outra, supostamente ficcional. Esse trânsito não se dá de um modo esquemático, produzindo um estado permanente de dúvida no espectador, que se pergunta a todo momento se quem está com a palavra é o ator ou um personagem que interpreta. Tal estado de indecibilidade é enfatizado pela proximidade que existe de partida entre atores e personagens, já que se trata de espetáculos baseados em pesquisas ou textos ambientados em favelas e de um elenco inteiramente formado por atores crias daqueles mesmos espaços. (Penoni, 2020, p.132)

Em suma, ao olharmos ambos os textos e se admitirmos que o território é o principal personagem neles, cada um a seu tempo. Podemos admitir também que a história das duas famílias, é a tentativa de uma vida de mais qualidade, de oportunidade, uma busca por uma felicidade que a cidade tenta sempre dificultar. A tragédia cotidiana de quem vive nas favelas cariocas teima em impedir que as pessoas conheçam uma realidade mais humana, e sem dúvida essa realidade impacta também na produção artística da cidade favelada.

3. Aquilombar

É tempo de caminhar em fingido silêncio,
e buscar o momento certo do grito,
aparentar fechar um olho evitando o cisco
e abrir escancaradamente o outro.
É tempo de fazer os ouvidos moucos
para os vazios lero-leros,
e cuidar dos passos assuntando as vias
ir se vigiando atento, que o buraco é fundo.
É tempo de ninguém se soltar de ninguém,
mas olhar fundo na palma aberta
a alma de quem lhe oferece o gesto.
O laçar de mãos não pode ser algema
e sim acertada tática, necessário esquema.
É tempo de formar novos quilombos,
em qualquer lugar que estejamos,
e que venham os dias futuros, salve 2020,
a mística quilombola persiste afirmando:
“a liberdade é uma luta constante”
(Evaristo, 2020, p.1)

Segundo a historiadora Beatriz Nascimento, a primeira noção sobre quilombo pelos documentos oficiais no Brasil Colonial foi em 1559; mas apenas em 1740, com a guerra do nordeste, o assunto toma maior projeção e a referência passa a ser o “Quilombo dos Palmares”. As autoridades portuguesas, então, definem quilombo a partir de sua perspectiva: “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte desprovidas, ainda que não tenham rancho levantados, nem se achem pilões neles.” (Nascimento, 1985, p.43)

Mas me interessa pelo conceito de quilombo quando se apresenta em sua forma subjetiva, no seu significado como instrumento ideológico. Nesse sentido, Nascimento define quilombo como um

instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior autoafirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema em que os negros estavam moralmente submetidos, projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente, ao lado de várias outras manifestações de reforço de identidade cultural. (Nascimento, 1985, p.48)

Voltando ao contexto do teatro, o quilombo está hoje ressignificado. Se pensarmos o teatro negro ao longo da história como um tipo de teatro contra hegemônico, cada vez mais se fez necessário criar estruturas, forças para agrupamentos. Um teatro que nos afirme como corpo negro e um corpo negro habilitado a novas reformulações, tanto quanto está disponível para um teatro ancestral. Ou a possibilidade da junção dessas duas características.

O teatro negro ou os teatros negros, precisaram, ao longo da sua história, estudar rotas diferentes daquelas que pensamos como principal. Como esse teatro conseguiu existir e resistir nas brechas do sistema? Evani Tavares Lima o define como “o conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra”. (Lima, 2011, p.82)

A partir desta definição e de seu sentido amplo, podemos pensar nas múltiplas formas de aquilombamento que o teatro pode produzir. A própria Evani categoriza essas possibilidades de teatro negro em três. A primeira sendo *performance negra*, abrangendo formas expressivas que não prescindem de audiência, incluído brincadeiras, como: bumba meu boi, maculelê, capoeira e as expressões religiosas (religião de matrizes africanas); a segunda seria o “teatro de presença negra”, feitas para um público, de expressão negra ou com a participação negra; e terceira seria o “teatro engajado negro”, de militância e postura negra.

Ainda que Lima não tenha afirmado, entendo a primeira categoria principalmente como a representação da necessidade de existir e resistir ao aniquilamento, tentativa desde a diáspora africana. Essas performances fazem parte do vasto repertório ancestral, partindo desde as de cunho ritualístico até as de cunho artístico, sendo elas ferramentas de resistência não só porque vão de encontro a um teatro hegemônico, mas também porque, ao fomentarem novas sociabilidades, organizam a resistência ao aniquilamento do povo e da cultura negra como um todo

Para essa categoria, é fundamental pensarmos no racismo estrutural que, quando explícito, ridiculariza e transforma em folclore rituais do povo negro. Nesse contexto de uma arte contra hegemônica, as autoras Jordana Dolores Peixoto e Renata de Lima Silva (2022), no artigo *Negro teatro, negra performance*, compreendem a performance negra e todo seu manancial, do ritual ao espetáculo, como um movimento político e estético, já que o discurso embutido é para além da dignidade humana, mas da afirmação de uma história não oficial.

Segundo o artigo de Peixoto, as performances negras são aqui entendidas como método de resistência de um povo, compreendem, então, ações desde o cotidiano até ações planejadas. Essa visão está em consonância com a definição do estadunidense estudioso da performance Richard Schechner, a qual abarca a importância tanto das rodas de capoeira, como dos debates, até os espetáculos, tratando as performances negras como um lugar de preservação de valores simbólicos, filosóficos, culturais e sociais de uma população, quando sabemos que todos esses direitos sempre foram negados:

A performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretenham; obter resultados e brincar; mostrar como as coisas são e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser ‘apenas eu’ aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa; e jogar somente com contrato ou por dinheiro! A mudança de ritual para performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, como clientes pagantes. O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade. As possibilidades de movimento em qualquer das direções estão presentes em todas as performances. (Schechner, 2012 apud Silva, 2022, p.6)

Essa citação chama a atenção porque, a partir dela, acessei algumas imagens do meu passado. Essa definição de performance ritual e estética são muito concretas para o povo negro; no meu caso, desde as rodas de samba em família, cantando e brincando, porque foi em uma dessas rodas que eu ouvi: “sua bisavó Maria foi laçada” e foi assim que soube da minha bisavó Maria e seus oito filhos. Sinto a dificuldade da minha mãe e seus 12 irmãos em contar o que realmente aconteceu na nossa família, pois para além da oralidade – nossa única ferramenta – existe a vergonha. Porque a pobreza e demais violências, passam por essa camada também. Em uma roda de samba da família, soube um pouco sobre a bisavó Maria. A performance ritual, sempre esteve no cotidiano de uma família negra e, aos poucos, a importância da performance estética – que vai além da comunidade – tem se tornado um dever.

Em sua dissertação sobre performances negras, Flávia C. H. Santos abarca a relação entre a espiritualidade e luta do povo, mas para além disso, coloca as performances negras, na sua amplitude e variedade, como objeto fundamental de reconhecimento, autoafirmação e incentivo de um lugar de ser e estar no mundo:

manifestações nas quais, africanos e seus descendentes, usam da memória (individual e coletiva) para (re)contar e (re)inventar suas histórias e sua cultura, embora a questão da negritude, como identidade política, seja mais uma questão da diáspora do que da África Negra. Assim, podemos definir performance negra como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam criando, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude, que aqui deve ser entendida como sinônimo de identidade negra. (Santos, 2019, p. 27)

Detenho-me aqui à capoeira, na tentativa de exemplificar a importância das performances negras no trabalho teatral, porque ela tem sido uma nova descoberta física, psíquica e emocional no meu cotidiano. A mistura de luta, dança, jogo, brincadeira e espiritualidade faz daquele momento uma espécie de enfrentamento às lógicas racistas sociais.

E aprofundar os estudos para a utilização dela, como ferramenta artística, parece um caminho natural dentro das artes cênicas. Esse tal lugar de ser e estar no mundo dito acima.

Segundo afirma Jordana Peixoto, em sua dissertação Poética e saberes da Capoeira Angola, é inegável a eficiência na preparação corporal, na presença e na disponibilidade para o jogo improvisado que acontece nas rodas; temos a relação passado e presente acontecendo, na ginga e na esquivas. Uma postura contra colonial com a qual me identifico profundamente. Funciona como uma fenda no presente que me transporta para uma ancestralidade. Funciona também como palco, em um jogo habilidoso do aqui e agora, onde na mais leve distração, o corpo pode ser alvo do outro. Em especial na Capoeira Angola, um corpo que dança, brinca e joga. Peixoto também afirma em sua dissertação que entende que a investigação desta capoeira pode trazer elementos importantes para a construção de um estado diferenciado ou extra cotidiano do corpo no âmbito das Artes Cênicas. Segundo ela, um “corpo limiar na encruzilhada, atravessado por matrizes corporais tanto ressignificadas em diversos processos históricos, é um transbordamento do corpo cotidiano”. (Peixoto, p.47, 2021)

No jogo de capoeira angola, dá-se uma performance ritual, que atualiza um certo sentido de presente-passado; da brincadeira e do jogo, mas, para além disso, atualiza uma vivência negra e nos traz um reconhecimento e uma afirmação sobre a nossa comunidade. Percebo nas rodas a que assisto, um orgulho e um sentimento de adequação do grupo. Exemplifiquei com a capoeira porque ela é de fato para mim, a experiência mais forte dos últimos tempos, mas temos todo um manancial diaspórico que nos traz essa encruzilhada entre ancestralidade, luta e resistência de um povo.

No que se refere à segunda categoria elaborada por Evani Tavares de Lima, o “teatro de presença negra”, está relacionado com expressões realmente artísticas, feitas para ser vistas por um público de expressão negra ou com a participação negra. E ainda uma terceira categoria, na qual a autora Ivani Tavares Lima, se debruça, o “teatro engajado negro” de militância assumidamente política.

Trago aqui um breve resumo sobre a personagem negra, a partir do livro de Miriam Garcia Mendes, de nome *A personagem negra no teatro brasileiro*, porque essa sendo uma obra de referência na temática, torna possível também, analisar a história recente sobre um teatro que precisou traçar um caminho importante e inevitável, de um teatro engajado.

Segundo Mendes, as personagens aparecem de forma deturpadas e estereotipadas, ao longo da história, porque foram escritas e representadas por autores e atores brancos. Mendes diz que a personagem negra no teatro brasileiro nasce a partir de 1850, com o tema da pessoa “escravizada”. A figura da pessoa negra era confundida pela sua condição, “Pois a ideia de

escravo estava intimamente ligada a ideia de negro, duas coisas que se confundiam aos olhos do senhor branco” (Mendes, 1982, p.21).

Segundo Mendes, em 1823, José Bonifácio em uma representação da Assembleia Geral Constituinte, apresentava em sua indagação, o olhar que o homem branco da época construía sob a pessoa negra: “Que educação podem ter as famílias que se servem com esses infelizes sem honra e sem religião? Que se servem com as escravas que se prostituem ao primeiro que as procura?” (Mendes, 1982, p.22)

E a partir desse exemplo, podemos prever a forma com que seriam traçados os estereótipos nascidos da injusta condição das pessoas negras. Tanto a condição social, como a cor da pele foram fatores determinantes para que o teatro fizesse das pessoas negras, objetos.

Como diz Mendes, a dramaturgia serviu, até o século XIX, para alimentar velhos estereótipos do tipo “mucama, mulata assanhada, bom escravo, preto velho, negro reprodutor, e outros personagens que marcam o imaginário do brasileiro.” (Mendes, 1982, p.23)

Mais tarde, em um segundo momento do Romantismo, Mendes evidencia um outro enfoque para a personagem negra: “a passagem da condenação do negro, até então visto como ‘preto imundo, boçal, degenerado, imoral, mentiroso’ para uma imagem tão deformada quanto a primeira (...) a sua beleza escultural, a pureza e fidelidade da amante negra, não mais tida como depravada e imoral” (Mendes, 1982, p.23), um outro enfoque, tão aviltante quanto o primeiro, exaltando um heroísmo africano, fora do comum. Mendes, cita a poesia de Castro Alves (1982) principal expoente da geração abolicionista, o chamado “poeta dos escravos”, como exemplificação do pensamento romântico, alimentando o teatro da época. *A canção do africano* é o exemplo do poema que retrata a mulher negra de forma sensualizada e o escravo como herói. Coloquei abaixo a primeira estrofe do poema.

A canção do africano
Lá na úmida senzala, Sentado na estreita sala,
Junto ao braseiro, no chão,
Então o escravo o seu canto,
E ao cantar correm-lhe em pranto
Saudades do seu torrão...
(Alves, 2013)

Apesar da força dos primeiros estereótipos, nem o movimento romântico, com toda a sua poesia, foi capaz de desfazer essa visão inicial. Mendes também consegue adjetivos que exemplificam o pensamento sobre a mulher negra até o Romantismo: para uma mulher negra, existia de um lado o estereótipo da “linda, faceira, mimosa” e de outro, “negra, esse vil animal”. (Mendes, 1982, p.24) Com o passar dos anos até o século XX, a autora destaca sempre os estereótipos que marcaram a presença do negro no teatro brasileiro, reforçando o viés de um

olhar branco colonizador, em uma visão distorcida e desumanizada. O negro sob o olhar branco, marca um tempo em que o branco pode exercer seu poder, de ver tudo que não é o seu espelho, como algo inferior. Ela diz:

Longo tempo decorreu até que se tornasse objeto de estudo desapaixonado e sistemático, preocupado em definir causas do seu abandono e analisar suas consequências (...) isso só aconteceria em 1945, quando Abdias Nascimento fundou o Teatro Experimental do Negro, que revelaria ao público brasileiro, mais uma vez, o talento e a capacidade dos negros no campo teatral. (Mendes, 1982, p. 199)

Leda Martins também sinaliza a presença da pessoa negra no teatro até o século XX, com a palavra “indizibilidade”, caracterizando a ausência negra nas produções e dramaturgias até meados dos anos de 1850, também, para identificar a representação, a partir desta data, de uma ideia estereotipada e deformada das pessoas negras:

Neste teatro, a fala do negro nunca é a sua voz, e menos ainda, o seu discurso. Reforçando o emblema da brancura e veiculando os paradigmas sociais ligados às noções de raça e cor, a construção das personagens, no teatro brasileiro, ancora-se numa ilusória noção de sujeito: no prosaetrio a máscara branca, como espelho do bem e do belo; na periferia da cena, a máscara negra, um avesso da branca, um pastiche em que se desenha o mal, o feio e o ridículo. (Martins, 1995, p.41)

É certo que até bem pouco tempo atrás, no século XIX, os personagens pretos praticamente não existiam. Flora Süssekind em seu ensaio *O Negro com arlequim: teatro & discriminação*, classifica com “três modelos básicos para personagens negros, inicialmente o personagem submisso, depois o elemento criminoso e em outro momento, ele passa a ser caricatural” (Süssekind, 1982, p.30) e constata o processo de aniquilamento da cultura negra na dramaturgia brasileira em todo o século XIX. Negros como objetos de cena, meros acessórios. “Se jurídica e socialmente o escravo funcionava como coisa, instrumento de trabalho e propriedade do senhor, (...) também era assim que funcionava em cena” (Süssekind, 1982, p. 19).

Na história recente do teatro, os negros vêm produzindo outras narrativas a fim de refletir criticamente sobre os efeitos devastadores do racismo na individualidade da pessoa negra. Contrapondo aos estereótipos produzidos, uma luta contra toda essa desumanização.

Outros em outros tempos, mais duros que os nossos, abriram caminhos para que hoje, pudéssemos existir e resistir. É impossível não falar do Teatro Experimental do Negro, uma experiencia inédita pelo seu cunho artístico, político e social, e de uma contribuição sem igual, construindo mecanismos de defesas culturais para manter viva a tradição na diáspora nas Américas.

Certamente, o TEN está na terceira categoria da definição de Evani Tavares Lima, como dito acima, um teatro negro com objetivos político-sociais bastante claros e que não se vê como um empreendimento teatral: era muito mais que isso e por esse motivo, fez história. Tinha como objetivo “criticar a ideologia da brancura; valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra”. (Lima, 2011, p.83) Para tanto, foi organizada uma ação política, que passava por educação básica, formação teatral, seminários, congresso e outros eventos para pessoas negras, que legitimavam a valorização da negrura.

O teatro Experimental do Negro – TEN nasce no Rio de Janeiro, no dia 13 de outubro de 1944, pelas mãos de Abdias Nascimento. A partir desta data, as formas de representação do negro começam de fato, a ser problematizadas. Abdias diz: “Fundando o teatro experimental do negro em 1944, pretendi organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social”. (Nascimento, 2014, p.152)

Um grupo inovador para a época, que aspirava um teatro tendo como tema principal, a identidade negra: “o TEN foi a primeira organização do movimento afro-brasileiro a ligar, na teoria e na prática, a atuação política como afirmação e a valorização da cultura brasileira de origem africana: a perspectiva da negritude.” (Nascimento, 2014, p.152)

Seu fundador, homem múltiplo, Abdias Nascimento formou-se como economista e foi jornalista, parlamentar e na arte contribuiu como dramaturgo, diretor, ator, poeta e pintor. Militante negro, após uma viagem pelos Andes, ele volta ao Brasil determinado em criar um teatro feito por negros para os negros, discutindo o preconceito.

O TEN surge em um contexto histórico extremamente complexo, marcado por lutas contra a discriminação, descolonização, ditadura do Estado Novo. Inseriu-se nesse contexto, sendo o primeiro elemento do movimento afro-brasileiro a unir, tanto na teoria como na prática, a afirmação da cultura negro africana com atuação política, em um significativo valor social, artístico e cultural.

Para construir um trabalho desse valor, Nascimento precisou construir uma dramaturgia que objetivasse destruir estereótipos atribuídos à negrura. Primeiro, ele encenou *O imperador Jones*, em 1945, de Eugene O’Neill, que marcou a estreia do grupo, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mas foi com a peça de autoria própria *Sortilégio da cor*, de 1957, que o coletivo abordou de forma mais contundente a questão da negritude, em um espetáculo que apresentou em cena elementos religiosos e musicais da cultura afro-brasileira. Trata-se da história de um homem negro que, tentando adequar-se ao mundo ocidentalizado, passa por uma

transformação, aniquilando sua cultura e ancestralidade, em uma violência psicológica. Foi um marco na dramaturgia brasileira porque propôs uma busca estética da cultura negra.

É inevitável que o teatro produzido por Abdias influencie o teatro atual, ainda que o atual teatro negro não o tenha como referência direta. Na luta por uma sociedade mais justa o TEN organizou a “Convenção Nacional do Negro” em São Paulo, em 1945, e no Rio, em 1946. De forma bastante resumida, a proposta consistia em inserir a discriminação racial como crime de lesa-pátria para a Constituinte de 1946 – o que ficou conhecido mais tarde como “Lei Afonso Arinos”. Em 1950, organizou também o histórico “I Congresso do Negro Brasileiro”, um aquilombamento no Rio de Janeiro determinante porque a partir de ações políticas iniciais para proteger o nosso quilombo. Um evento de caráter político e popular, com a reunião de ativistas negros e intelectuais com objetivo de traçar novas propostas de combate ao racismo e ao preconceito à cultura afro diaspórica, combatendo e deslocando o negro de um lugar de objeto de estudo científico.

Muitos anos se passaram para um novo aquilombamento importante do teatro negro no Brasil acontecer. Tivemos durante as próximas décadas, esforços esporádicos, alcançando uma maior organização de ativistas negros na década de 90, onde começa o surgimento de diversos coletivos negros de dança e teatro. Com eles, começam também aparecer as dificuldades habituais a pessoas negras, entre muitas delas, as de fruição nos espaços culturais.

Esses grupos, então, começam a dividir a mesma opinião e a reclamar sobre uma série de dificuldades dada a eles. Começam a se articular e a pensar em um projeto comum sobre a identidade negra nos palcos do Brasil. Em um artigo sobre esse “novo movimento do teatro negro”, Evani Tavares de Lima comenta sobre a união desses agentes da cultura posicionando-se em uma ação político-social que resulta em uma atuação coletiva marcadora de um tempo: “Por todo o Brasil surgem companhias que, por conta dos reclames semelhantes, passam a se articular e a pensar num projeto comum para o teatro negro no país, o que acaba por inaugurar um novo momento do teatro negro brasileiro.” (Lima, 2011, p. 1) Nessa ação coletiva artística, grupos negros unem-se para uma discussão sobre propósitos futuros que abarcava, entre tantos assuntos, políticas públicas de promoção da igualdade social. Nasceu o primeiro “Fórum Nacional de Performance Negra”, em 2005.

A reunião de artistas, pesquisadores, teóricos e militantes negros foi crescendo em cada edição, criado por dois líderes importantes da história recente afro diaspórica do Brasil: Hilton Cobra, diretor da Cia dos Comuns (RJ), e Marcio Meirelles diretor do Bando de Teatro Olodum (BA), que tinham a intenção de unir-se à Marcha Zumbi +10 (em termos gerais, marcha realizada pelo movimento negro para protestar contra os prejuízos do preconceito racial) em

um importante aquilombamento para reivindicações com ganhos para gerações futuras. O Fórum nasceu para viabilizar expressões artísticas do seu povo:

compartilham uma série de realizações e valores, comprometidos com uma prática artístico-cultural que, nos seus modos de criação e de reflexão, reafirma a dimensão dinâmica das matrizes afro-brasileiras (...) todos têm em comum a disposição e o empenho de viabilizar manifestações artísticas autônomas. Ou seja, livres das imposições culturais e financeiras que privilegiam ideais e valores eurocêtricos, os quais tentam negar e restringir o pleno direito de expressão da identidade negra e de nossa cidadania. (Lima, 2010, p.2).

A cada edição foi ganhando mais visibilidade e importância dentro do cenário Brasileiro, aqui já promovido pela Fundação Cultural Palmares/MinC e FUNARTE:

Todo Fórum resultava em uma carta manifesto, onde os artistas listavam importantes ações para mudanças concretas de um sistema eurocêntrico e organizavam-se em grupos para tais articulações. Aqui as deliberações da primeira carta do I Fórum Nacional de performance Negra, de 2005:

Criação de formas, permanentes, de comunicação e intercâmbio nacional e internacional, que possibilitem a ampla disseminação de informação e conhecimento; Articulação política no enfrentamento conjunto de questões afins; Criação de redes de interlocução e de um banco de dados que facilitem o trânsito de informações de mútuo interesse, inclusive as relativas aos meios de acesso ao patrocínio e ao fomento públicos e da iniciativa privada. (Lima, 2010, p.4)

Os compromissos:

Criação de uma rede de comunicação para fortalecer regionalmente e nacionalmente o Fórum Nacional de Performance Negra; Mapeamento dos grupos; realização de fóruns regionais, municipais e estaduais; utilização da Lei 10.639/03; extensão de atividades do 20 de novembro ao longo do ano; capacitação dos grupos para sua melhor participação em editais e afins; efetiva participação dos grupos em espaços de decisão de políticas culturais; Constituição de espaços físicos para apresentação de produções das artes negras; utilização do selo do Fórum Nacional de Performance Negra em todo material promocional dos Grupos e das Companhias que o compõem. (Lima, 2010, p.4)

Vê-se que tanto as deliberações quanto os compromissos tratam da necessidade de ganhar espaços de comunicação dentro da comunidade negra, o que passava por maior circulação dentro dos espaços políticos. O movimento que persiste e resiste até hoje, foi também responsável por inaugurar um novo momento no Teatro Negro no Brasil. Movimento que precede algumas mudanças importantes e que transformam os palcos.



FIGURA 25: Cartaz IV Fórum Nacional da Performance Negra. Dez. 2015.
Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/iv-forum-nacional-de-performance-negra-reunira-artistas-de-todo-pais-em-salvador>> Acesso em: 23 set 2025

IV FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA

Palestras:

"INSTRUMENTOS NACIONAIS DE FINANCIAMENTO E FOMENTO"

- Políticas de ações afirmativas na cultura
- Campanha "Cultura sem racismo"
- Cotas na cultura
- Procultura / Lei Rouanet
- PNA - Política Nacional das Artes

14 a 17 | dez | 2015

Palestrantes:

- Ronaldo Barros - Secretário da SEPPIR - DF
- Hilton Cobra - Cia dos Comuns - RJ
- Erivaldo Oliveira - Publicitário - BA
- Carlos Paiva - Secretário da SEFIC/MINC - DF
- Alice Portugal - Dep. Federal - ex-Presidente da Comissão de Cultura da Câmara Federal - DF
- Leonardo Lessa - Dir. do CEACEN/FUNARTE e membro do Comitê Executivo da PNA - RJ
- Ana Maria Gonçalves - Escritora - BA
- Jefferson De - Cineasta - SP

Teatro Vila Velha

Av. Sete de Setembro, S/Nº
Passeio Público, Salvador/BA

Informações: (71) 3083 4600

"INVESTIGAÇÕES ESTÉTICAS DA PERFORMANCE NEGRA"

Palestrantes:

- Fernanda Julia - Diretora do NATA - Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoíñas e dramaturga - BA
- Gustavo Mello - Ator, performer e Doutorando em Estudos Africanos e da Diáspora Africana - Universidade do Texas em Austin - EUA
- Jarbas Bittencourt - Diretor musical: Bando de Teatro Olodum, Cia dos Comuns e NATA - Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoíñas - BA

Atividades artístico-culturais:

- Noites de autógrafos - Livros | CDs | DVDs
- Performances artísticas
- Leitura Dramatizada:

"Oduduwa - O poder feminino da criação"
Texto e direção: Fernanda Julia

DONA MERCEDES BATISTA
Foto: Dora Romão



Realização

CIA DOS COMUNS

TEATRO VILA VELHA

Apoio financeiro de Teatro Vila Velha

Fundo Cultural

SECRETARIA DA FAZENDA

SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA DE POLÍTICAS PARA AS MULHERES

BAHIA
GOVERNO DO ESTADO

Realização

FUNARTE

Ministério da Cultura

Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos

BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

FIGURA 26: Cartaz do IV Fórum Nacional da Performance Negra. Dez, 2015.
Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/iv-forum-nacional-de-performance-negra-reunira-artistas-de-todo-pais-em-salvador>> Acesso em 23 set 2025

é possível afirmar que as contribuições trazidas pelo Fórum Nacional de Performance Negra são inestimáveis para a definitiva incorporação do teatro negro como uma das expressões do teatro brasileiro. O Fórum, enquanto coletivo negro, ao trazer para si a função de porta-voz dessa cultura, dá um passo fundamental para a consolidação de sua existência enquanto corpus estético e ideológico de nossa cena”. (Lima, p.5, 2010)

Estava instaurado o debate, a semente de uma mudança importante para um país mais igualitário. É certo que o Brasil passou por uma série de transformações político-sociais que caminharam para uma transformação e uma valorização da negrura, mas a criação do Fórum é um dado importante de mudança do teatro negro, encaixando-se na terceira categoria de Evani Tavares Lima.

O teatro mudou porque o Brasil mudou – como diz Joel Rufino – e é necessário salientar que isso só aconteceu a partir de políticas públicas. Ações reais que trouxeram a questão étnico racial para o centro do debate do país. São elas: amplos debates sobre a questão étnico-racial; a definição de que racismo é crime inafiançável; o Decreto 4.886/2003 que institui a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial – PNPIR; a Lei 12.228/2012, que institui o Estatuto da Igualdade Racial; a Lei das Cotas 12.711/2012, que dispõe sobre o ingresso nos cursos das instituições federais de ensino superior, técnico e médio; e a Lei 12.990/2014 que reserva aos negros 20% das vagas ofertadas nos concursos públicos, no âmbito da administração pública federal.

Mas afinal, de qual teatro negro estamos falando ou quais teatros negros? Eles possuem uma característica principal ao longo da história: a criação de estratégias para existir e resistir.

3.1. Grace

O que significava uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós? E no tempo de nossas bisavós? Essa é uma questão com uma resposta cruel o suficiente para estancar o sangue. Como foi mantida viva a criatividade da mulher negra, ano após ano e século após século, quando na maior parte do tempo em que os negros estiveram na América, era um crime passível de punição um negro ler ou escrever? E a liberdade para pintar, esculpir, para expandir suas mentes com ações não existia. Mas este NÃO É O FIM DA HISTÓRIA, para todas as jovens mulheres – nossas mães e avós, nós mesmas – NÃO PERECEMOS NA SELVA. E se nos perguntarmos o porquê, e procurarmos e encontrarmos a resposta, nós saberemos, além de todos os esforços para apagar isto de nossas mentes, exatamente quem e do que nós, mulheres negras somos..
(Walke, 2021, p.44)

Ah! Essa voz! Afinal de contas e no início das contas, é mulher, revolução haitiana, construção futurista de poéticas, narrativas e subjetividades, que pega na arma-palavra e faz dela mais do que intenção, busca padrões do ser e do poder em ato estético performativo.
(Martins, Soraya apud Passô, Grace. Vaga Carne, 2020, p.9)

Soraya Martins traz, em sua noção de aquilombamento, a atitude de implodir a ideia de uma dramaturgia tradicional, tanto a escrita como a cênica, a partir de uma outra dramaturgia crítica-criativa. Segundo ela, “o aquilombamento é sobre outras possibilidades de existir e relacionar. É ato de pensar o movimento como conceito constitutivo que funda a negrura que se cria e recria nas travessias do Atlântico Negro.” (Martins, 2023, p.173) Ela ainda diz que um dos gestos que denominam o aquilombamento é o movimento. O movimento como:

O ato contínuo de fender as noções redutoras que concebem a negrura e também a branquitude como blocos conceituais monolíticos e totalizadores. Tal gesto diz do ato de movimentar para produzir a diferença, permitindo à criatividade cruzar as fronteiras do senso comum. (Martins, 2023, p. 183)

É preciso falarmos dos corpos negros, que não se calam. Aqueles corpos que ao se moverem, comunicam-se e agem diante da cultura hegemônica. O movimento do corpo negro é por si só, um atentado a uma cultura estabelecida e que se pretende única. Porém, o movimento dele, que se pretende contra hegemônico, não deve ser pensado de forma simplista, mas na complexidade de mover-se enquanto corpo-quilombo, com o compromisso em mover estruturas estéticas e éticas no teatro. É por causa dessa proposta de complexidade, embutida

no conceito de aquilombamento, que opto aqui por me apoiar fundamentalmente em Soraya Martins na tarefa de abordar a obra (também complexa) de Grace Passô.

Grace Passô é mineira e começou a estudar teatro no curso de formação de atores no Centro de Formação Artística e Tecnológica (Cefart), no Palácio das Artes em Belo Horizonte, em 1993. Segundo relata Osmar Vanio Fernandes, na Revista Artes da Cena de 2022, Grace Passô sente a necessidade de escrever e dirigir histórias, já que sentia necessidade de “se encontrar” com o que era escrito e dirigido. Em 2005, reunida com amigos, cria o grupo Espanca e estreia *Por Elise*, o primeiro espetáculo com o qual ganham projeção no cenário teatral do Brasil. Em um momento de pouca visibilidade dentro de Minas Gerais, Passô rompe posicionando-se como dramaturga e diretora teatral, para além das fronteiras de Belo Horizonte.

Ao adentrarem o cenário da direção teatral, construindo universos possíveis, rompendo com uma lógica imposta, Grace Passô e todas as outras que a antecederam ou mesmo as que a sucederam, nos força a repensar e a reescrever as memórias/histórias, da cena teatral, não só em Belo Horizonte. (Fernandes, 2022, p. 156)

Passô é uma artista que construiu, junto a poucas outras mulheres artistas de sua cidade, um lugar de visibilidade. “Construindo pontes para que muitas outras pudessem atravessar”. (Fernandes, 2022, p.157) A partir de um trabalho de alcance e responsabilidade, ela se percebe abrindo caminhos:

Eu sei que represento para várias mulheres muitas coisas, muitas vozes abaixadas. O teatro que faço hoje é um reflexo de uma existência, digamos que conseguiu vencer algumas guerras, que venho conseguindo furar uma blindagem muito potente, que é a blindagem do silenciamento, do apagamento (Passô, 2020, p. 1).

Ela passa a ser então, a partir das escolhas e da qualidade do trabalho na cena contemporânea, uma figura das mais singulares, porque se movimenta dentro do feminismo em uma perspectiva importante, diz Fernandes. Sobre a cena mineira, ele, homem branco, busca entender de que forma uma mulher negra consegue romper com uma situação imposta pelo patriarcado existente na cena cultural de Belo Horizonte: “da mulher negra, entendendo seu lugar de resistência dentro do cenário cultural”. (Fernandes, 2022, p.159) Existe uma fala de Conceição Evaristo que ilustra bem as dificuldades sociais de uma mulher negra em qualquer das profissões, principalmente naquelas que já estão estabelecidas e não são para nós: “nos vemos contidos na história de *Quarto de Despejo*, tanto nas tristezas vividas pela autora, quanto na audácia” a que ela se impôs, lançando-se a escrever. (Fernandes, 2022, p.159).

Essa dualidade vivida por mulheres negras é uma visão bastante contemporânea, de ser negra em nosso tempo e espaço. Com isso, segundo Osmar Fernandes, Passô vai construindo lugares de resistência definidos por ela como “lugares de refugiados”.

Esse lugar de resistência, que permite à diretora Grace Passô pensar sua artesanaria, e que essa construção artesanal está diretamente ligada à questão social, da mulher, da/o negra/o dentro da sociedade. (Fernandes, 2022, p. 159)

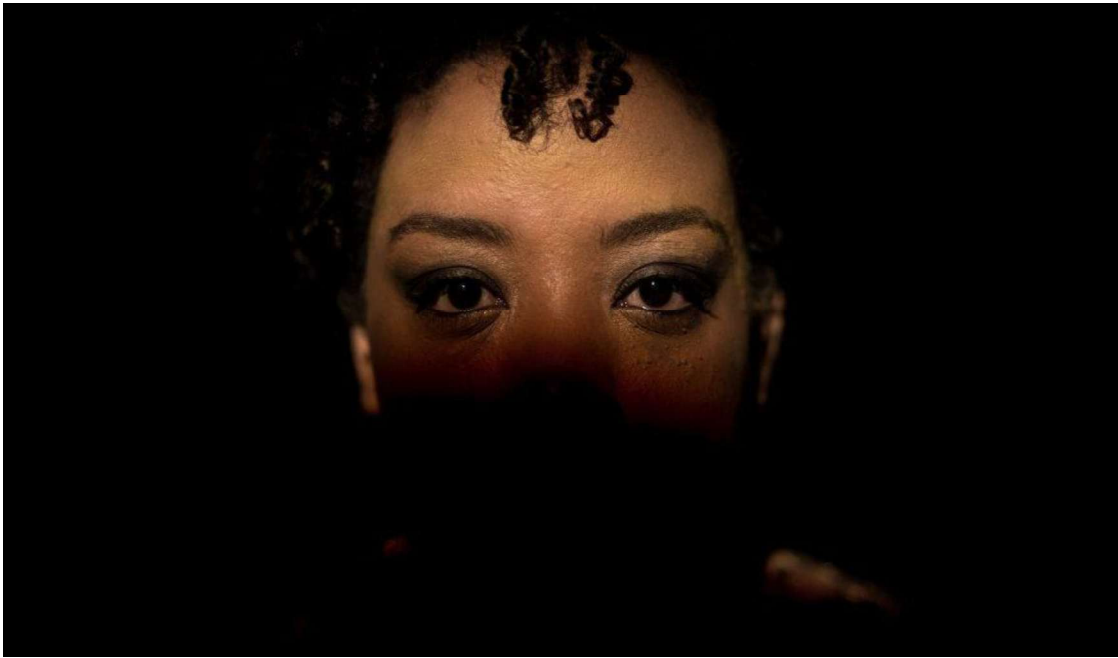


FIGURA 27: Atriz Grace Passô. Peça *Vaga carne*. 2018 Disponível em: <<https://centrocultural.sp.gov.br/vaga-carne/>> Acesso em: 02 set 2025.

Grace Passô torna-se muito rápido um expoente e extrapola a cena teatral de Minas Gerais, escrevendo em função da sua existência, como aponta Maria Helena Werneck em artigo de 2015. A pesquisadora da UNIRIO afirma que o conjunto de texto da autora, diretora e atriz Grace Passô forma uma soma singular dentro do teatro brasileiro contemporâneo. Ela repara que, nos anos 2000, a escrita dramatúrgica de Passô saiu do recorrente drama patriarcal brasileiro, que tinha como base Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, e foi direto para outras formas, com o objetivo de desarmar, tanto no gesto como na fábula, dispositivos de poder. Werneck pontua ainda que a invenção dramatúrgica de Passô “aposta em jogos da ordem do agônico, da dança e luta, da mobilidade anônima do dia a dia, tanto quanto elege procedimentos fabulares baseados no fantástico e no nonsense”. (Werneck, 2015, p. 119)

Poética e estética próprias, com destaque nas questões de raça e gênero, trabalho composto por elementos fantásticos e uma recusa aos elementos dramáticos – esses são só alguns componentes que permitem um olhar sobre as escolhas de Passô.

Interesso-me aqui por *Vaga Carne*, espetáculo que Grace Passô estreou em 2016. Esse é o primeiro monólogo de Passô, que mais tarde tornou-se um livro, de mesmo nome da peça, e depois filme. A peça é o tempo todo permeada de uma visão crítica sobre a sociedade. Irrompe na fissura e no movimento, na elaboração de dramaturgias diversas: texto, presença, palavra, luz, sombra, máscaras e memória. O movimento aqui se dá de duas formas, na profundidade do mergulho da voz nesse corpo e no trabalho performático da atriz, longe de uma visão estética batida, corriqueira, mas de um outro mergulho, nas brechas, nos desvios e nas fissuras constitutivas desse desafio em forma de performance, como diz Soraya Martins: “No breu, ouve-se uma voz, assim começa, *Vaga Carne*, com um palco sem iluminação, totalmente no escuro, por 5 minutos”. (Martins, 2023, p.185)

A peça, em resumo, trata da experiência de uma voz que invade um corpo de mulher. Essa voz que já havia invadido outros corpos, objetos e plantas agora se instala neste corpo de mulher onde acontecem as suas aventuras. A voz traça rotas dentro do corpo e percebe, nesse caminhar, a complexidade daquele corpo, matéria de investigação. O corpo e a voz estão o tempo todo em jogo, em uma relação que ora transforma o corpo em personagem principal, ora é a voz. Segundo Soraya Martins, a relação está na fricção entre voz e corpo, o que o texto evidencia é um modo de operar na escuta, no respeito e na potencialização de uma ou de outra.

A voz percorre o corpo e esse caminho inicia-se pelo estranhamento de ocupar um corpo “que por intuição sonora, escolhe falar no feminino” (Passô, 2020, p.22). A partir dessa ação ela percebe-se acometida por uma série de sentimentos/experiências inerentes ao corpo humano: dor, raiva, tristeza, alegria e paixão. Isso transforma a jornada e a voz não quer mais ir embora. Vem daí a inquietude da peça. Soraya Martins define o jogo estabelecido na peça como:

A partir desse apego, a voz começa a narrar, principalmente os desejos, as sensações e as responsabilidades, na primeira pessoa do plural, um nós voz-e-corpo que redimensiona a matéria-voz dentro da matéria-mulher, fazendo emergir uma performance, uma *coreovozpolítica* que reflete e se abre para outras possibilidades subjetivas, éticas e estéticas. (Martins, 2023, p.175)



FIGURA 28: Atriz Grace Passô. Peça: *Vaga Carne*, 2017.
Disponível em: <www.focoemcena.com.br> Acesso em: 02 set 2025.

O que não muda depois do breu, autorizado pelas didascálias no texto, é a cena iluminando-se e apresentando-nos a um corpo de mulher negra. Há na frente do espectador, uma série de conceitos criados e construídos sobre esse corpo e sua negrura, conceitos que se relacionam diretamente com a cultura de cada indivíduo que a assiste; há a subjetividade e o pensamento hegemônico sobre esse corpo de mulher. A luz acende. Essa mulher em cena, somada ao imaginário do espectador e à fala no texto – porque sua negrura é anunciada no texto – resultam em mais concretude ao tema, pois a matéria está exposta e será dissecada pelo espectador. Não há saída, é preciso refletir sobre a imagem captada por cada íris da plateia.

Na peça, a voz que vagueia no corpo de mulher passa a ser dotada, à medida em que ela vai ganhando caminhos no corpo, de uma visão política e ética. E com isso vai ganhando mais tensão, porque ela passa a ser voz, mas também quer ser matéria. Descobre o fascinante mundo de ser humana, de perceber-se envolta por tantos sentimentos e sensações, potência de um corpo que se move no tempo presente. A personagem voz-corpo tenta traduzir a experiência de invadir esse corpo e com isso personifica a sua viagem dentro dessa constituição física “Coreografando discursos, e traçando saberes, conceitos e visões de mundo.” (Martins, 2023, p. 180)

Temos luz, sombra, *gestus*, texto e o corpo trabalhando na tentativa de performar sobre questões que marcam principalmente o corpo negro de mulher. Temas vistos na peça não a partir de uma visão simplista e retórica, mas que tendem a atualizar o espectador sobre linguagens e expressões, conceitos e sentimentos já tidos como fundantes no conceito de ser um humano. O tempo todo a voz e o corpo, ou seja, a performance como um todo, trabalham para transpor certos conceitos já estipulados na sociedade com os quais transformam a vida de quem se percebe em suas alteridades, constituídos de história e memória, mas que precisam ser vistos de outra forma:

Não a história escrita pelo discurso hegemônico, mas uma história performada de modo alterno, inscrita como memória incorporada. É uma forma de externalizar e mostrar a história daquelas e daqueles que tem voz, mas não são escutados, de forma crítica e criativa, ou seja, esteticamente, movimentando/fissurando/fabulando outras formas de contar a história, remodelar e adornar os corpos, curvar o tempo. (Martins, 2023, p. 182)



FIGURA 29: Atriz Grace Passô, Peça *Vaga Carne*.
Disponível em: <<https://www.doistercos.com.br>> Acesso em: 13 abr 2025.

Acredito que o trabalho performático de Grace se relaciona com o conceito bastante importante para o teatro negro, a “encruzilhada”. Definida como “uma possibilidade de construir saberes nos desvios, nas brechas, nos encontros. Um saber que se organiza e constrói a partir do movimento e do “cruzo”, que possibilita a “transgressão dos regimes de verdade mantidos pelo colonialismo” (Rufino, 2019, p.18). Outra referência importante para o tema é a

de Leda Maria Martins, que apresenta uma definição norteadora para entender a experiência de ser espectador de Grace Passô em cena: “as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que problematizam as formas e os modelos de pensamentos privilegiados” (Martins, 2023, p.104).

Já segundo Soraya Martins, essa estratégia seria a expressão de um aquilombamento. A autora conceitua o teatro negro em três pilares: movimento, fabulação e fissura. A última foi definida como um “gesto que fende os regimes de representação impostos e inaugura possibilidades outras de se fazer as alegrias e os velhos dramas negros” (Martins, 2023, p.199)

A partir da minha compreensão, o corpo negro agora passa a inventar a sua própria estética a fim de trazer as histórias do seu povo da forma mais legítima possível. Essa fissura leva-nos inevitavelmente a um rompimento com a fabulação, tal como já vista e anunciada, mas uma nova fabulação apresenta-se, demonstrando o necessário desejo de contar histórias a partir de novas visões e outras temporalidades.

Os gestos de movimento, fissura, e fabulação encontram no espetáculo Vaga carne, de Grace Passô, um espaço fabular de construção de pensamento e de teoria do conhecimento para se pensar e experimentar, esteticamente, formas mais fugitivas, especulativas e performáticas de ser, estar e coreografar a cena, lançando a cor como imagem-texto de infinitudes. (Martins, 2023, p.200)

O corpo de Grace Passô em cena tenta, a partir de imagens, texto e ação em uma performance crítica, recriar um discurso já estabelecido, um corpo desejante de mexer com a estrutura de histórias e memórias estabelecidas que norteiam o pensamento hegemônico, forjando novas possibilidades de um mundo possível.

Nessa feitura, não pense que cabia na performance apenas a dor como condição do movimento, muito ao contrário. Elemento importante para a missão do cruzo é o riso. As risadas do público são fruto da ironia, que utilizada de forma crítica, foi ferramenta de desestabilização, explorada de muitas formas. Instaure-se o riso como ferramenta no jogo cênico. Na trajetória da voz nesse corpo de mulher, fizeram-se muitos momentos de riso que, mesmo carregados de subjetividades, foram forjados na intenção de trazer, para experiência, um certo tipo de prazer, ainda que crítico à estrutura social fundante. Propôs, com leveza, novos caminhos, novas formas de pensar. O que nos leva à definição acima de Leda Maria Martins sobre as encruzilhadas afrodiaspóricas e sua missão na luta contra a uma certa visão hegemônica de sociedade. A voz desde o começo da peça apresenta-se de forma irônica, comunicando-se para instigar o espectador à reflexão.

Rir, mesmo que por um momento, permite ao desejo abrir novos caminhos, trançar formas mais fugitivas, especulativas e performáticas de existências. O teatro é o espaço do riso e também da melancolia,

pois é a partir dele que o sujeito expressa a consciência dos limites e manifesta esses limites, problematizando-os. Logo, o riso é um elemento importante para produzir a diferença, isto é, movimentar modos de existir, preceitos e preconceitos cristalizados. (Martins, 2023, p, 185)

A voz na escuridão diz a todos que existem outras vozes sedentas atrás de uma matéria para instalar-se. Já nos primeiros minutos de peça, percebe-se a ironia com a qual o espectador vai lidar ao longo da história. E uma fala nesses primeiros minutos, traz, além da ironia, a perturbação: “Sei também, que vocês têm dificuldade de entender que não são vocês mesmos, mas vou tentar explicar”. (Passô, 2020, p.21) A personagem voz instaura uma visão crítica sobre a dificuldade da sociedade de reconhecer-se em sua alteridade.

A voz logo depois diz: “Estou me comunicando com palavras de um bicho humano, porque vocês são tão egoístas, mas tão egoístas, que só entendem as próprias línguas.” (Passô, 2020, p. 22) Está aí, desde o início, uma série de críticas a uma sociedade que se sabe pouco disposta uma escuta verdadeira ao outro. O que produzimos são falas e falsos diálogos que na verdade são apenas discursos que se pretendem universais, sem escuta. Ou seja, com nenhuma intenção de um diálogo verdadeiro.

Sobre esse assunto, Soraya Martins faz uso do que Gayatri Spivak fala em seu livro *Pode um subalterno falar?*, quanto a importância de se salientar que, ao longo da história, os grupos marginalizados e oprimidos não estão autorizados a falar e, quando o fazem, precisam então recorrer ao discurso hegemônico para serem ouvidos. Para além disso, Martins convoca a fala de Spivak, quando se refere ao fato de que a fala do subalterno ou do colonizado, quando é escutada, “está sempre sendo intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de falar por ele.” (Spivak, 2010, p.16) Soraya Martins concorda com a opinião da pensadora indiana de que o trabalho, na contemporaneidade, é criar espaços onde o subalterno possa falar e ser ouvido. Ter voz é poder. “Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (Spivak, 2010, p.17)

Envolvendo categorias de classe, gênero e raça, a performance de Passô desdobra-se, revela-se. A luz incide no palco e, ao nos debruçarmos sobre a poética desse corpo-mulher e acessar o nosso manancial cultural e histórico, recebemos o convite de irmos além:

A imagem-mulher é vista depois de alguns minutos de peça, no breu... No espetáculo, uma luz âmbar mostra o contorno do corpo de mulher que foge aos padrões de beleza difundidos socialmente...mas fomos ao teatro ver a performance de Grace Passô, de estatura baixa, cabelos crespos, seios fartos. Uma negrura que não é um fim em si mesma, que implode as imagens paradigmáticas e as libera da clausura de sentidos, apontando, e não fixando outros sentidos. (Martins, 2023, p, 188)

Quando a luz finalmente revela todo o corpo da atriz, ficamos com a informação de que aquela voz escolheu aquela matéria, uma voz que escolhe um corpo de mulher, um corpo negro de mulher.

Quem é você mulher? Diz a voz. Segundo Martins, sabemos quem é essa mulher, porque temos “estereotípias” que parecem definir a nossa imagem corpo-de-mulher-negra. Ainda segundo ela, quando a performer diz “A hélice do avião eu entendi exatamente quando entrei, mas você... Agora já não sei onde estou. Onde?” (Passô, 2020, p.26)

A voz subverte as nossas certezas. Não saber quem é aquela mulher, de onde ela vem, quais foram suas escolhas de vida, quais os seus desejos, mesmo olhando para o corpo de mulher negra é transgressor. Porque a peça sugere o tempo todo o quanto aquela mulher é desconhecida. Isso nos aponta para um olhar pré-definido a que tendemos ao olhar corpos negros, e quanto não abertos à complexidade e singularidade da vida podemos estar.

A recusa da voz em fazer parte de um sistema ilusório...mostra que a negra e o negro não existem como tal. São constantemente produzidos. Logo, pode-se desconstruir, no sentido de implodir, esse sistema de ilusão e distopia e construir de novo através de outras referências e organizações. Tal ato, representa a possibilidade de performar outras formas de vida, outras existências e subjetividade... (Martins, 2023, p, 190)

Construindo brechas e passando por caminhos sinuosos nessa vagação por uma carne negra, a personagem ironicamente trata de assuntos sensíveis e revela um outro olhar para eles. Exemplo disso é a voz quando percebe a justiça. Mais uma vez ela descreve, tal como o esquecimento, a justiça como uma “vagação sem rumo”, o que nos permite imaginar e questionar o que por ironia é a qualidade da justiça. Também nos dá a possibilidade de forjar uma outra justiça, diferente dessa estrutura já imposta e de cuja atuação diferente para determinadas classes e raças todos sabemos. O que vemos na cultura afro-brasileira são estratégias de jogar com o que o sistema tenta o tempo todo manter.

Assim é *Vaga Carne*, um esforço estratégico para romper ou a tentativa de um outro olhar para conceitos já definidos socialmente. Soraya Martins delimita o lugar que a justiça ocupa nessa estratégia do espetáculo:

Tratar a justiça no mesmo plano do esquecimento, performando uma vagação que aponta para outras rotas de fuga possíveis, sinaliza que a destituição da justiça, conseqüentemente da dignidade e da humanidade, imposta às pessoas negras, não elimina a capacidade de simbolização e de produção de pensamento através de uma das tantas tecnologias fundantes para as culturas negras: a estratégia do jogo das aparências, calcado, muitas vezes, na ironia. (Martins, 2023, p, 195)

Há uma mulher negra em cena e todas as implicações que este corpo carrega, mas quando a voz se mostra livre de preconceito, ela propõe uma reflexão. O simples fato de ter o olhar aberto, para conhecer aquela pessoa, humaniza uma mulher de pele negra. Tentar conhecer “Quem é aquela mulher em seu cotidiano? Quais os gostos? O que ela faz em seu tempo livre? E pergunta: Alguém a ama?”. (Passô, 2020, p. 29)

Isso nos convida a remontar nosso olhar sobre o corpo negro. Porque, como bem diz Soraya Martins, ser mulher negra não vem com manual prévio, “Ser forte, batalhadora, barraqueira, agressiva, boa de cama, com samba no pé, malemolência nos quadris, resistente à dor.” (Martins, 2023, p. 200) e todas as características redutoras que esmagam mulheres negras. O texto propõe que juntos descubramos quem é essa mulher para, assim, a tornarmos humana.

Em todo o tempo de peça, a voz convida o público a uma reflexão sobre a sua forma de ser e estar no mundo. Em um “jogo de aparências”, as provocações são lançadas para o corpo de uma mulher, mas parecem forjadas e mostram-se totalmente endereçadas ao público.

Um corpo político vai sendo desenhado ainda no começo de sua “vagação”, não demora muito, a voz encontra uma bala, um projétil. Em um corpo negro de mulher, há uma bala alojada. Sabemos que violência contra as mulheres negras são da ordem da saúde pública. Mulheres vítimas de feminicídios, mulheres vítimas de violência doméstica, mulheres negras são o alvo das maiores taxas de violência.

Aqui embaixo, uma bala alojada. Está dormindo. Parece tão estrangeira quanto eu, aqui, dentro desse corpo. O que faz aqui projétil? Foguetinho triste que não consegue mais explodir! Está morando agora em outro planeta, é? Entrei um dia numa arma apontada para uma mulher, quando o projétil explodiu e o corpo dela caiu, eu fugi. Era você mulher? (Passô, 2020, p.26)

Outro momento crítico apontado por Martins é quando a voz passa a usar o plural, percebendo-se uma grande modificação no corpo de mulher, porque esse corpo está grávido. Esse acontecimento modifica o futuro da voz, que passa a querer morar nesse corpo e dividir a oportunidade e responsabilidade de criar o filho do corpo de mulher.

Passô lança mão de um discurso curvilíneo dado pela voz quando constatou que a mulher está grávida, e que ela, voz, quer fazer parte da criação desta criança, ensinando-a por exemplo, que isto é um teatro, que isto são cadeiras, que chegaram ali carregadas por alguém. Depois os parafusos foram colocados, um a um, para que fosse possível suportar o peso dos corpos. Suportar. Suportar. Suportar. Suportar. (Martins, 2023, p.212)

As perguntas soltas o tempo todo durante a performance nos tornam parte da possibilidade de diálogo. Uma estratégia dramática que admite a reflexão. A voz diz:

Tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que define muito bem essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne

pequena insuportável, escuta e me larga, escuta essa frase com todos os sons: (Silêncio) eu me esqueci. (Passô, 2020, p. 35)

O não dizer, torna o que não foi dito, talvez maior do que se fosse dito. A possibilidade de reflexão a partir do silêncio, estrategicamente traz uma espécie de tempo em suspensão. Mostra também que a ação de se calar é uma forma de opinião.

Não dizer nada, por escolha, agora, é tão estratégico quanto libertador. É, de novo, uma forma de enganar o público e o sistema, certos de que as pessoas negras são/estão sedentas por palavras. Nesse engano, ou seja, no silêncio, estabelece-se uma vingança-ironia não violenta, um saber da ordem da renovação e uma estratégia de sobreviver...redistribuir imagens, imaginários e discursos alternos que resistam e anunciem a partir das velhas e atuais características coloniais. Além de ser estratégico, é uma forma de recriação de si; dito de outro modo, uma forma de performar a própria subjetividade, logo, uma ação que aponta para um ato libertador. (Martins, 2023, p. 205)

O trabalho de Grace Passô está sempre permeado da sua condição de mulher negra, mas a pergunta é “o que é ser uma mulher negra?”. Grace livra-se de tudo que se estabelece como regra para um corpo negro e elabora outras formas de viver na sua condição de mulher, de indivíduo e em sociedade. Mas como ela cria essa mulher como um ser que fricciona o pensamento coletivo e sua individuação? Martins traduz caminhos realizados na performance a fim de criticar as identidades negras elaboradas por cada espectador:

Grace Passô performa, ao contrário, em Vaga Carne, possibilidades de identidades elaboradas a partir de um lugar que não se conforma com as normas existentes, mas que, no entanto, não nega as normas existentes. Nesse ponto, cruza as fronteiras entre o público e o privado: as descobertas sobre e a partir do corpo que a voz invade são também da ordem do coletivo. E isso nos conecta com as formas de elaboração estética das culturas negras, que se desdobram, dançam e perduram uma forma social que não deixa de lado a história coletiva que é também história pessoal. (Martins, 2023, p.203)

Finalmente o corpo então passa por algum estado real e concreto, que faz com que a voz seja expulsa; nesse desenrolar da peça, o assombro da voz é descobrir que essa matéria é feita de pele negra.

A partir dessa reflexão, um objeto, uma espécie de cano perfurante, é introduzido no corpo da mulher. É para que a voz possa sair? É suicídio? Ou mais um capítulo dessa odisseia material? Numa rubrica do texto, o que se segue é o breu, performado por uma página em branco e, na encenação, pelo apagar das luzes do palco. Breu. O corpo da mulher é visto e a voz anuncia que descobriu quem é a mulher que teve o corpo invadido: “Ela é uma mulher, ela é negra...”. Breu, de novo. E novamente, a mulher é vista: Eu já sei! Ela está aqui, hoje, diante de vocês, e ela gostaria de dizer que...” (p.67). Breu. E assim termina o monólogo de Grace Passô. (Martins, 2023, p. 175)

A performance de Passô utiliza-se de diversos mecanismos para que a cena aconteça. Caminhos forjados, misturando texto e imagem, que mais parecem estar a serviço de um resultado que questiona os modelos já existentes de teatro. Performar no cruzo das relações entre ancestralidade e contemporaneidade, sempre no objetivo de refletir sobre padrões pré-estabelecidos. Como diz Martins: “Passô retorna à tradição negra não para uma revivescência superficial, mas para pensar e performar um discurso de cruza e encruzas que emerge dos jogos de linguagens intertextuais e interculturais.” (Martins, 2023, p. 214)

Há uma frase de Grace que resume bastante bem o trabalho realizado aqui, em uma trajetória dramatúrgica criativa marcada por uma visão crítica que forja e desestabiliza as relações humanas já estabelecidas na contemporaneidade. “Me interessa criar situações estranhas para desmontar situações estáveis sobre o que é um ser”. (Passô, 2022, p.1). Fico com essa citação de Grace, como um resumo sobre *Vaga Carne*.

A peça termina e a voz não termina a frase. Segundo Martins, a escolha por essa estratégia vai de encontro com os muitos discursos que se esperam de uma pessoa negra, já que ao longo da história nos foi retirado tanto o direito de falar como o de ser ouvida. Torna-se quase automático tomarmos para si o direito da fala, mas Passô faz o oposto. Martins destaca que ela se cala, não termina a frase e com isso, retira o espectador do lugar de mero ouvinte, colocando-o direto na ação, no exercício sinuoso de reflexão.

Eu já sei quem ela é! Eu já sei!
Ela é uma mulher, ela é negra...
Breu. Eu já sei! Ela está aqui hoje, diante de vocês, e ela gostaria de
dizer que...Breu.Fim. (Passô, 2020 p.67)

Quando a voz começa então a sua trajetória pelo corpo de uma mulher negra, vejam a quantidade de obstáculos pré-concebidos que a performance derruba. A luz que se acende ao tema “mulher negra”, é por si só revolucionário. Mas se torna ainda mais singular porque a forma com que na performance Grace Passô critica, reabilita e transpõe o passado de mulher negra, convoca a plateia a uma reflexão que passa por uma certa estranheza, porque o trabalho se utiliza do “breu” (conforme dito na didascália), uma voz, um corpo e por fim, frases inacabadas. Elementos que, dispostos na cena, friccionados, trabalham para o não aprisionamento do tema e sim para as múltiplas potencialidades e complexidades da mulher negra.

3.2. Orlando

Tem gente com fome
Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome
Piiiiii
Estação de Caxias
de novo a correr
de novo a dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome
Vigário Geral, Lucas,
Cordovil, Brás de Pina,
Penha Circular, Estação da
Penha, Olaria, Ramos, Bonsucesso
Carlos Chagas, Triagem, Mauá
Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome
Tantas caras tristes
querendo chegar
em algum destino
em algum lugar
Só nas estações
quando vai parando
começa a dizer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer
Mas o freio de ar
todo autoritário
manda o trem calar
Psiuuuuuuuuuu

(Trindade, 1962, p. 24)

Abdias Nascimento conta, em um artigo sobre a criação do TEN – Teatro Experimental do Negro, que o grupo surgiu de um incômodo. O ponto de virada aconteceu quando foi

espectador de uma peça em Lima, no Peru, onde o protagonista seria uma pessoa negra, mas no palco era representado por um ator branco “brochado” – termo utilizado por ele – de negro. A peça exigiu de Abdias alguma mudança urgente, já que naquele momento ele percebeu que não seria diferente no seu país. Com a experiência de Lima, chegou à conclusão de que o racismo vivido lá precisava ser mola propulsora:

lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. (Nascimento, 2004, p.1)

Abdias marca essa noite como crucial para sua reflexão e, mais do que isso, percebeu que era preciso um movimento, um enfrentamento à realidade: “Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país.” (Nascimento, 2004, p.2)

Uma noção conceitual chamada “pedagogia das encruzilhadas”, criada por Luiz Rufino (2019), filho de cearenses e estudioso das relações étnico-raciais, diz que a construção do saber pode ser o “efeito do cruzo dos ‘referenciais subalternos’ com o ‘historicamente dominante’.” (Rufino, 2019, p.10). “Provocando deslocamentos e possibilidades, respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam as margens e arrebatando aqueles que insistem em sentir o mundo por um único tom.” (Rufino, 2009, p. 73) Abdias precisou cruzar referenciais para elaborar estratégias em sua atuação como articulador cultural, com a responsabilidade em integrar e dar valor aos referenciais culturais afro-brasileiros, numa fusão de saberes visíveis como resposta àqueles que estão às margens. É possível perceber o cruzo de saberes em toda sua obra e na criação do TEN.

Essa noção também pode dialogar bastante com o trabalho desenvolvido por Orlando Caldeira, cujo teatro tenta romper com as barreiras do racismo e da colonização, respeitando as mudanças sociais contemporâneas e mesclando-as ao legado histórico que continua a influenciá-las. Orlando cruza diversos componentes que, quando combinados e a favor de um movimento de enunciação do seu próprio “eu”, evoca um “nós” compartilhado por tantos, resultando numa cena atual fissurada. No trabalho de Caldeira, ainda que sejam muito distintos entre si, existem pontos cruciais que se ligam e religam sempre à sua trajetória. Em entrevista a mim, ele diz:

A arte cada vez mais me coloca num lugar de me religar. O pensamento neoliberal, o capitalismo, tudo isso a meu ver, nos separa de uma vida real. O teatro me separa de tudo isso e foi meu lugar onde eu pude e

posso sonhar. Eu crio mundos possíveis nas minhas anúncias.”
(Caldeira, Entrevista cedida a Roberta Brozski, Rio de Janeiro, 2025)

O primeiro ponto faz parte da sua base ancestral – a cor da pele, a sua negrura que, mesmo não sendo explicitamente convocada, ainda assim, amplia ou utiliza diferentes recursos. A cor da sua pele está como ponto central do seu trabalho cênico.

O segundo, trata-se do lugar de onde ele vem, sendo convocado para trabalhos de alcance mundial, como por exemplo um chamado nesse ano de 2025 para dirigir um trabalho em Paris, de nome: *Macacada*. A sua conexão com seu local de origem, o subúrbio carioca, é sempre uma bússola para seu trabalho. A metodologia do trabalho na criação artística está atrelada aos dispositivos da sua realidade.

Por fim, a comunidade LGBTQIAPN+ é tema, a partir de um artista que se posiciona, tentando sempre verticalizar questões ainda estereotipadas pela sociedade sobre o tema. Propor diálogos é também um dos desafios enfrentados por estes corpos atravessados pelas mais diferentes dificuldades do cotidiano. Outro desafio é aprofundar as reflexões, indo além de um entendimento superficial, esforço visto, por exemplo, no espetáculo de sua direção *Pelada: a hora da gaymada*.

Tudo indissociável, desde o processo racial até o processo urbano – nos quais se baseia a escolha de quais corpos ocupam determinados lugares – e ainda o pertencimento à comunidade Lgbtqiapn+. Todos os pontos resultam na identidade que une e mancha as especificidades de um sujeito que carrega esse conjunto de características. A mancha é o resultado do cruzo de diversos saberes, acontecimentos do cotidiano de uma pessoa e manifestações culturais afrodiaspóricas. O cruzo é a união de uma cultura produzida no entre, no desvio, e é a ferramenta para um trabalho singular. Trago Carolina Gomes de novo para a discussão, porque ela pensa sobre o ator periférico, muito baseado no trabalho com a Cia Marginal, mas que aqui dialoga com a minha visão sobre Orlando:

Pensar na epistemologia do ator periférico significava trazer a periferia para o centro do debate sobre o trabalho do ator. Confirmando que não há uma epistemologia geral/universal sobre o tema e que por isso há uma necessidade de trazer possibilidades epistemológicas mais diversas. (Gomes, 2023, p.32)

Sob essa perspectiva de um projeto singular e autêntico, recorro a uma fala do Wallace Lino, integrante da Cia Marginal. Quando o resultado de diversos fatores como a escassez e a repressão violenta ao território, aliadas à teimosia de se manter as tradições culturais do local e da cultura negra, resultam na desobediência em ser exatamente o que se é, dando elementos para a performance.

porque a minha experiência de vida não está desconectada da minha experiência artística, e acho que essa experiência vai criar possibilidades exclusivas e únicas para que um teatro ainda marginalizado seja feito, não um teatro “marginalizado”, mas os olhares que ainda acompanham essa ideia da estrutura racista que ainda vai criar janelas, especificidades ou detonações para um tipo de teatro que eu faço. Então acho que só o fato de estar fazendo teatro é um tipo de forja porque é uma forja da quebra, quebra a repetição da brancura, a gente quebra uma repetição de se politizar a arte, e poetiza a arte. A possibilidade de criar arte sobre meu território, uma pessoa que não está lá, jamais criará. (Lino, Entrevista cedida à Roberta Brozoski, Rio de Janeiro, 2025)

A construção do trabalho artístico de Orlando Caldeira é uma construção de saberes dinâmicos, saberes construídos por duas escolas artísticas e suas pedagogias, mas também pelos saberes alcançados pelas brechas, nas ruas do subúrbio, uma pedagogia que se faz na “encruzilhada”, onde “dialogam diferentes práticas de saber codificadas na diáspora que têm como identificação as múltiplas formas na linguagem” (Rufino, 2019, p.19).

Um ator negro em cena que se coloca a fim de discutir, refletir e desvincular dos estereótipos historicamente construídos, um corpo como canal de resistência político cultural e que se permite acessar memórias gravadas em corpos que carregam o movimento diaspórico a partir do que já foi feito pelos antepassados, em um esforço de resistência simbólica e significativa dos negros nas artes, torna-se arma no processo contra a discriminação.

Orlando conta, em nossa “conversa”, que a primeira vez que se percebeu negro, com uma conotação positiva, foi aos 14 anos em Olaria, subúrbio do Rio de Janeiro, onde morava. Uma menina o chamou de “pretinho tipo A”. A instrumentalização de quem somos vem aos poucos, afinal ninguém quer ser aquilo que toda a sociedade odeia, então negamos nossa cor e origem. Até que um dia se torna inevitável olhar para o que somos. Aconteceu comigo, aconteceu com o Orlando e acontece com muitos de nós. Como um fato marcante para o Orlando, ali talvez tenha sido o primeiro apontamento para uma virada de pensamento, ação que precisou de tempo, desde uma consciência até a ação, que culminou na criação do Coletivo Preto.

A história de Orlando com o teatro começa em 2004, quando ele e mais quatro amigas jovens se encontram para formar um grupo de teatro, todos ex-alunos do Colégio Estadual Visconde de Cairú, Méier, Rio de Janeiro. Os cinco criaram um teatro que até hoje é, segundo ele, um formato de teatro que persegue. Era um grupo que se mantinha bastante unido e buscava uma organização profissional, ainda que fossem atores iniciando nos palcos. Os atores Carol Garces, Marcela Rodrigues, Nathalie Rodrigues, Lilian Meireles e Orlando Caldeira criam o

grupo de nome Troupp Pas D'Argent, onde começam trabalhos de forma autônoma, ganhando aos poucos notoriedade dentro e fora da cidade.

Criamos, eu e quatro amigas, a Troupp Pas D'argent quando estávamos na Escola Estadual Visconde de Cairú, e juntos fomentamos projetos que nos levaram à profissionalização, e eu acho importante falar disso, com os trabalhos desenvolvidos pela Troupp. Eu levo esse sistema desenvolvido por nós, esse pensamento de produção, para os meus projetos num modo geral. (Caldeira, Entrevista cedida à Roberta Brozowski, Rio de Janeiro, 2025)

Hoje, ele, ator/diretor de teatro com trabalhos significativos sobre a temática negra, cria modos de existir e de resistir, colocando o povo negro em destaque, problematizando, mas sobretudo, anunciando a identidade negra e sua importância na formação do povo brasileiro. Formado a partir de duas instituições públicas de arte do Rio de Janeiro, em 2009 Orlando ingressou na Escola Técnica de Teatro Martins Penna e, em 2013, formou-se na Escola Nacional de Circo.

Ele começa a nossa conversa com a seguinte frase: “sou um artista anunciador”. Uma compreensão de que seu trabalho consiste na potência e na utilização de outras estratégias para a resistência, para promover a reflexão sobre as opressões. Caldeira traz métodos diferentes de resistência. Utilizando a alegria no lugar da denúncia.

Essa característica vem desde a experiência vivida na Escola de Teatro Martins Penna – onde começou seus estudos teóricos sobre teatro –, mais precisamente a partir da mudança na direção da escola, quando a entrada do Diretor Marcelo Reis trouxe com ele mudanças na grade curricular. Dentre elas, foi adicionada uma matéria sobre o TEN – Teatro Experimental do Negro. Orlando, a partir do estudo sobre o tema, começa a pensar em seu fazer teatral e na importância das ações afirmativas criadas por Abdias para a comunidade negra.

Abdias Nascimento define o TEN como uma proposta focada “em trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.” (Nascimento, 2004, p.2) Em uma missão árdua de denunciar os muitos equívocos sobre os estudos afro-brasileiros, Abdias chama atenção para um segundo ponto, que era o de convencer os negros sobre o nível de discriminação que sofriam sistematicamente. A escravização, ele diz, escravizou também “a alma” dos negros. Citava essa ação como quase sobre-humana para ele. Tempos diferentes dos que Caldeira vive, quando a tomada de consciência sobre a negrura está posta e os estudos avançam sempre; ainda assim o despertar para uma ação surgiu da inquietação de Nascimento.

O espaço teatral tornou-se a partir daí, para Caldeira, um espaço de valorização das memórias, de resistência e de negação ao silenciamento. Em um movimento de encontros,

nasce o desejo dos atores com os quais ele vai criando elos. O seu primeiro projeto vem da conexão forte com a atriz Noemia Oliveira, mulher negra também do subúrbio carioca e que trouxe a Caldeira a força do movimento negro, onde a família da atriz estava inserida. Criaram juntos formas de enfrentamento, em um projeto chamado *Identities*, realizado a partir das projeções e da vontade de ambos de se jogar no mundo. *Identities* consistia em ações afirmativas dentro do campo das artes cênicas, trabalhando no enfrentamento ao racismo. Trata-se de uma exposição fotográfica com os personagens clássicos das histórias infantis e do cinema internacional sendo registrados a partir da interpretação dos diversos artistas negros brasileiros da atualidade. Orlando então se firma na ação e se fortalece em sua identidade. Ele ressalta: “Mas a minha autoafirmação, da minha consciência, eu considero que tenha vindo junto a esse trabalho *Identities*, em 2015. Ele foi a minha virada de chave para olhar a minha negrura.” (Caldeira, 2025)



FIGURA 30: Projeto *Identidade*, Ator: Maicon Rodrigues. 2016. Disponível em: <<https://www.instagram.com/projetoidentidadeoficial/>> Acesso em: 02 set 2025.



FIGURA 31: Projeto *Identidade*, Atriz: Dani Ornellas. 2016. Foto Guilherme Silva. Disponível em: <https://www.instagram.com/projetoidentidadeoficial/>> Acesso em: 02 set 2025.



FIGURA 32: Projeto *Identidade*, Atriz: Mariana Nunes. 2016. Foto Faya. Disponível em: <https://www.instagram.com/projetoidentidadeoficial/>> Acesso em: 02 set 2025.

Quando, na década de 50, o TEN começa o trabalho de ordem prática, eles elaboram uma ação para alfabetizar seus integrantes, não só para ler e escrever, mas para enxergar nas entrelinhas, o subtexto. O trabalho do grupo era apresentar, refletir e dar ferramentas ao coletivo para enxergar o seu lugar dentro da sociedade. As disciplinas eram divididas em alfabetização, iniciação à cultura geral, teatro e interpretação. Na época da criação do Coletivo Preto, no ano de 2016, Orlando Caldeira e seu grupo formado por ele e outros três artistas – Drayson Menezes, Sol Menezes e o ator angolano Licínio Januário – começam com uma oficina de atores com grupos de negros periféricos, a fim de instrumentalizar e trazer à cena novos rostos negros, com o compromisso da valorização da temática e do artista negro.

No TEN, havia uma ambição de um alcance maior e maior; o primeiro curso oferecido ao grande público teve um número superior a seiscentos inscritos para a alfabetização, iniciação cultural e teatro. Para a formação da primeira turma, trouxeram diversos artistas e intelectuais para debates pertinentes à época, formando assim a primeira turma de artistas do TEN.

Com a criação do Coletivo Preto, o grupo de teatro de Caldeira passa a operar na missão de transpor as barreiras já tão cristalizadas da arte na cidade do Rio de Janeiro e inaugurar uma forma do fazer teatral com responsabilidade social. Sua missão é produzir, fomentar, divulgar e criar trabalhos que coloquem a mulher e o homem negro em espaços de protagonismo, promovendo a representatividade negra, a valorização da cultura negra e a luta contra o racismo e a violência racial.



FIGURA 33: Coletivo Preto: Drayson Menezes, Sol Menezes, Licínio Januário e Orlando Caldeira, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivopreto.oficial>> Acesso em: 02 set 2025.

Com o grupo de artistas do TEN formados e cientes das suas subjetividades, foi difícil encontrar textos teatrais com os quais pudessem trabalhar com profundidade a personalidade afrodiaspórica. Assim, esbarraram na escassez dramática da época. O Coletivo Preto, em sua época, produziu leituras dramatizadas, visando fomentar o encontro entre textos dramáticos com foco no protagonismo negro com atores e atrizes negros da cena. Uma ação que ambicionava uma mudança na cena teatral carioca.

Outras ações foram feitas ao longo da história, mas na busca do “meu” teatro negro, ações do Coletivo Preto chamaram-me a atenção, tal como, a criação de uma base de dados com atores negros, a fim de fomentar a relação deles com o mercado audiovisual. O Coletivo disponibilizava para esses artistas a confecção de videobooks, material em audiovisual que funcionava como um “currículo em vídeo”, e colocava-os a disposição de produtoras e produtores de elenco. Este currículo visual continha geralmente um monólogo ou cena de um ator negro, sendo ponte para trabalhos e um material custoso para aqueles artistas produzirem por si. O coletivo se empenhou no objetivo de contribuir para que o mercado artístico um dia chegue em pé de igualdade com atores não negros. Afinal, como diz Abdias, é preciso que o negro possa compartilhar artisticamente as suas histórias, porque pode ser enriquecedor. Estar em cena não garante que sua forma de contar as histórias esteja sendo considerada, mas é um primeiro passo, uma estratégia para que assim se ganhe mais e mais espaço. Abdias reparou que um passo é botar os atores negros em cena, outro passo é desenvolver uma dramaturgia que seja fiel à experiência de ser negro:

Toda razão tinha o conselho de O'Neill. Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa 'é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco 'é algo intransferível. Toda razão tinha o conselho de O'Neill. (Nascimento, 2004, p.6)

Abdias, na citação acima, precisava posicionar-se de forma que a literatura dramática da época pudesse ultrapassar a ideia de folclore e folguedos e alcançasse um lugar denunciativo, necessário ao enfrentamento da cortina de fumaça no período pós-escravatura. Ou seja, as performances negras abarcavam estrategicamente, por necessidade de sobrevivência, a necessidade de se opor à tentativa de apagamento de toda a cultura afrodiaspórica. Hoje, alcançamos alguns lugares de saberes. O texto, o corpo, o dito e o não dito são matérias para a performance do corpo negro em cena. Como diz Leda Maria Martins: “É no gesto, no movimento, na coreografia, na performance e nas oralidades que se desdobram, se repetem, se recriam, se refletem e se repensam os signos e significados dessa cultura transatlântica”. (Martins, 2021, p.79).

Enquanto estavam em grupo, no Coletivo Preto, os quatro artistas complementavam-se e estavam à frente de projetos teatrais, com os quais conseguiram ganhar os teatros da cidade. Estrearam peças como *Lívia*; *Boquinha: e assim surgiu o mundo*; *Será que Vai Chover*; *Negra Palavra* Solano Trindade. Como dito acima, Caldeira se define como um artista da “anunciação”, um artista atento que propõe uma dramaturgia do corpo e do texto a serviço dessa anunciação, resultado da encruzilhada cultural responsável pela sua identidade. Um corpo crítico, propondo a alegria na anunciação de ser negro, para além dos espaços de dor que teimam em nos colocar.

O Objetivo do TEN foi norteador, tanto do trabalho do Coletivo, como hoje, no trabalho crítico de Orlando. O TEN buscava caminhos para igualdade de direitos, numa época em que ser racista não era crime. Hoje, mesmo o sendo, ainda assim, a situação é difícil. E quando observamos os objetivos de Abdias, vemos que eles foram moldados pela negação de toda a sociedade em entender a condição humana das pessoas negras. Ele já ali tentava estratégias para combater o racismo estrutural, ainda que esse conceito só seja amplamente debatido na contemporaneidade. A tentativa de igualdade de direitos entre todos nunca foi abandonada. A realização do trabalho em que a metodologia teatral é fundamentalmente baseada em reflexões a partir da vivência e da realidade complexa das subjetividades de se ser negro, periférico, é parte das ações que aproximam o Coletivo Preto aos objetivos criados pelo TEN.

Admitir que a produção do conhecimento da cena teatral se dá, muitas vezes, na dinâmica de trajetórias de vidas marcadas pelos indicadores sociais é revolucionário. Diferente do TEN, em sua época, quando era necessária a denúncia dos crimes de racismo cometidos e, mais ainda, do racismo recreativo no cotidiano da sociedade, Orlando propõe-se a um outro olhar. É um artista jovem, ainda em construção, mas já vem demonstrando a maturidade do seu olhar sobre sua metodologia de trabalho e apontando para mudanças nos padrões das relações entre pessoas negras e não negras. Ele anuncia o poder e o saber das vidas negras que necessitam cada vez mais anunciar suas singularidades, seus desejos e seu manancial de saberes. Ele não está sozinho e não é inaugural em sua forma de trabalhar, pois outros vieram antes e certamente teremos outras gerações de artistas que nos convocarão para uma epistemologia da desobediência, em que teimamos em mostrarmo-nos, assim como somos.



FIGURA 34: Cartaz da peça *Lívia*. Atores Licínio Januário e Sol Menezes. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivopreto.official>> Acesso em: 02 set 2025.



FIGURA 35: Peça *Lívia*. Atores Licínio Januário e Sol Menezes. Direção de Drayson Menezes e Orlando Caldeira, 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivopreto.official>> Acesso em: 02 set 2025.



FIGURA 36: Cartaz da peça *Boquinha: e assim surgiu o mundo*.
 Ator: Orlando Caldeira. Foto: Júlio Ricardo, 2019. Disponível em:
<https://www.facebook.com/coletivopreto.official> Acesso em: set 2025.



FIGURA 37: Cartaz da peça *Será que vai chover*, 2018. Atores: Breno Ferreira, Licínio Januário, Eli Ferreira, Matheus Corcione e Reinaldo Junior. Direção de Orlando Caldeira.
 Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivopreto.official> Acesso em: 02 set 2025.



FIGURA 38: Peça: *Negra palavra*: Solano Trindade. Coletivo Preto e Cia de teatro Íntimo. 2022. Disponível em: <<https://www.focoincena.com.br/negra-palavra-solano-trindade/>> Acesso em: 02 set 2025.

Quando assisti no Teatro Poeira, em 2019, *Negra Palavra Solano Trindade*, a plateia lotava o espaço. Eu vibrava junto aos amigos negros a conquista, porque ciente que sou da importância da ocupação dos espaços, sou igualmente ciente das muitas dificuldades de se chegar neles. Um grupo de homens pretos, vestidos de branco, jovens, ocupam o palco e começam a cena em um entrelaçar de corpos por onde a poesia de Solano Trindade se abre para a plateia.

Adriano Torres, André Américo, Breno Ferreira, Drayson Menezes, Eudes Veloso, Leandro Cunha, Lucas Sampaio, Orlando Caldeira, Rodrigo Átila, Jorge Oliveira e Thiago Hypólito, com pulção, reafirmavam a mensagem do poeta e vivificavam a obra, nesses onze corpos pretos, dirigidos por Orlando Caldeira e Renato Farias. Renato, um artista/intelectual branco, militante do teatro feito pela negritude, ainda idealizou e roteirizou o espetáculo.

A característica acima é um procedimento visto tanto em *Tenis Naique*, quando temos Marcia Zanelatto na dramaturgia e Isabel Penoni assinando a encenação, ambas mulheres brancas junto ao coletivo negro que forma a Cia Marginal, como em *Negra Palavra Solano Trindade*, com Renato Farias, artista intelectual branco em uma posição de articulação dos projetos cênicos do coletivo. Em ambos os casos, os teatros negros vistos aqui assumiram

estratégias de inserção e negociação com o mercado cultural que até aquele momento se fizeram necessárias. Hoje, tanto os componentes da Cia Marginal buscam outros caminhos sobre o entendimento do seu teatro negro, quanto Orlando Caldeira também persegue uma visão sobre o seu próprio teatro que seja pautada no diverso e em sua negritude.

Francisco Solano Trindade é comumente referido como “um vento forte que vem da África”. Uma alcunha que mostra a potência deste artista. Nascido em 1908, no Recife, faleceu em 1974, no Rio de Janeiro.

Segundo a historiadora Camila Chagas – cujo trabalho de mestrado foi sobre a vida e a obra do “poeta do povo” –, Trindade só fundou a Frente Negra Pernambucana, em 1934, depois de passar por dois congressos, um em Recife e outro em Salvador, onde se trazia para o centro da discussão alternativas para a questão racial no país. Daí Solano percebe a urgência de se criar uma filial em seu estado e cria a Frente Negra Pernambucana, filial da Frente Negra Brasileira, que detinha a força do movimento negro, em todo território nacional.

Chagas conta que Solano Trindade chega ao Rio de Janeiro em 1942, e passa a morar em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Sendo ele um homem político, cria junto a mais dois intelectuais, Vicente Lima e Miguel Barros, o Centro Cultural Afro-Brasileiro, em resposta a toda truculência do Governo Vargas aos seus opositores. Mas a organização foi perdendo a força porque já não era mais articulada com a organização nacional, Frente Negra Brasileira, que terminou em 1937. A historiadora diz que, depois de 1937, houve um “vazio político de grande adesão ao movimento negro” (Chagas, 2017, p.55), que só será sanado em 1944, na criação do TEN, Teatro Experimental do Negro. Ela explica que Solano se reconhece como intelectual negro e poeta, na medida que promove comícios tomando posição pró-constituente, em 1945, e “propondo a pesquisa científica em relação à questão racial no Brasil” (Chagas, 2017, p. 55)

O poeta identifica o viés de “inferioridade cultural” com que a sociedade enxergava todo o manancial trazido pelos negros e se percebeu na missão de combatê-lo. A cultura afro-brasileira era vista como o oposto da ciência, enquanto esta era vista como símbolo da modernidade, em que a sociedade tentava se encaixar. Solano e seus companheiros passam então a pesquisar a cultura brasileira: “As pesquisas sobre folclore brasileiro, as danças tradicionais, além da criação de espetáculos e a promoção de saraus deram novas tonalidades à militância do poeta.” (Chagas, 2017, p.56)

Solano Trindade era bastante influenciado por Abdias mas, ainda assim, era um líder diferenciado à época, porque era a partir da cultura popular e das expressões religiosas que começavam as discussões raciais na qual Trindade se aprofundava. Camila Chagas conta que

“O pernambucano discutia arte das classes subalternas e se aproximava cada vez mais de expressões religiosas de matriz afro-brasileira.” (Chagas, 2017, p. 57) Ela diz ainda que as atenções da sociedade em geral, com relação às questões raciais, estavam voltadas para uma integração entre brancos e não brancos, a partir da ideia (racista) de uma “elevação moral”, ou seja, a partir dos estudos, o que exigia da população negra uma distância das culturas populares.

A burguesia e, consequentemente, o Estado trilhavam um caminho totalmente oposto ao trabalho e pensamento de Solano Trindade, que trazia em sua poesia e no trabalho enquanto liderança a força das religiões de matrizes africanas, por exemplo, como um farol nas discussões. Como Chagas afirma: “Trindade se diferenciava das lideranças negras da década de 1940, utilizando o candomblé como forma de resistência ao racismo e de afirmação de uma identidade negra. Isso fica claro em uma série de poemas que contém expressões, histórias e ritmos das religiões afro-brasileiras.” (Chagas, 2017, p. 570).

Importante salientar que, quando a discussão racial toma corpo, Solano Trindade trazia novas reflexões, diferentes do que era proposto pelo Teatro Experimental do Negro. Abdias trazia a discussão no âmbito do racismo, enquanto e se detinha, já nessa época, as questões de classe e cor, a partir da cultura popular. A respeito dessa diferença, Camila Chagas recorre à dissertação de mestrado de Sandra Godinho Magessi Pereira, sobre a resistência negra na cidade de Duque de Caxias/RJ, da qual Solano Trindade foi o principal expoente:

No momento em que o movimento negro insufla novamente a sua luta e começa a produzir debates...um ponto teria sido alvo de debates travado entre Abdias Nascimento e Solano Trindade. O primeiro teria encaminhado o problema para o preconceito de cor e a discriminação social enquanto o segundo teria situado essas questões no campo das lutas de classe. (PEREIRA, 2006, p.76)

As divergências desses líderes vão aumentando, embora ambos os teatros – TEN e TPB, Teatro Popular Brasileiro, sendo este último fundado por Trindade em 1950 – buscassem a valorização da pessoa negra. De alguma forma se complementavam, mesmo havendo ali divergências importantes na formulação da base das ideias. Diferentemente de Abdias Nascimento, Solano Trindade se vinculava cada vez mais às culturas populares e às tradições das religiões de matriz africana, além de se conectar também à visão marxista, ao fim do capitalismo e a exploração à qual a população negra, em sua massacrante maioria, estava exposta. Chagas conclui: para ele, a solução do combate ao racismo não residia na integração da população negra na ordem competitiva.” (Chagas, 2017, p.58)

Apesar dessas divergências, ainda assim, ambos os líderes se uniram em diversos momentos diferentes, nos anos seguintes, na missão de promover o debate sobre a questão racial no país.

Solano conquista com seu Centro de Cultura Afro-Brasileiro importantes intervenções na vida da população. Dentre elas, Camila Chagas destaca “a criação do curso de alfabetização, a chamada “Escola do povo”, em janeiro de 1946”. (Chagas, 2017, p. 59). Sua poesia, estética e teatro estavam sempre em diálogo com a sociedade, na perspectiva da realidade negra da época.

Confesso que foi com essa peça, *Negra Palavra Solano Trindade*, que Solano Trindade chegou até mim. Esse fato me traz o pensamento sobre a invisibilidade de um poeta político negro pois, quando levantados os muitos nomes de personalidades citados na escola que frequentei durante o pós-ditadura, não me lembro de ser apresentada a um nome tão atual, tão importante como o de Solano Trindade. No que tange às políticas públicas, sem uma lei que favoreça a construção da busca do passado com trajetórias de personagens negras importantes da nossa história, fica ainda mais difícil. Sem a Lei 10.639/03, que em termos gerais torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas, serão sempre invisibilizados para o nosso povo os personagens como esse da nossa história, anulando o encontro entre o passado e o presente.

Em *Negra Palavra Solano Trindade*, são onze atores em cena, tendo como cenário os seus corpos. As cenas também são construídas a partir dos corpos e vozes, em uma dramaturgia bricolada, composta por diversos poemas e poesias do poeta. Cada cena é resultado de um trabalho baseado numa proposta de criação dramatúrgica do poema-em-cena. Essa proposta foi idealizada pela Cia de Teatro Íntimo e trazida por Renato Farias para o coletivo, que consiste, segundo o próprio Renato, numa busca por textos a partir do “afeto” – palavra utilizada por ele numa conversa que tivemos sobre o Coletivo Preto. Ele conta que a primeira grande seleção dos textos de Solano para a peça *Negra Palavra Solano Trindade* é feita por ele e, a partir dessa primeira pesquisa, os outros integrantes do coletivo trazem novos textos, chegando ao fechamento do que se configura a dramaturgia da peça.

Nessa dramaturgia, os movimentos se iniciam e acabam, dando espaço para uma nova poesia ou poema, com o compromisso em delinear os acontecimentos de forma cronológica sobre a vida de Solano, mas tendo como destaque o tema escolhido, o afeto – aqui trazido e traduzido pelos corpos da juventude negra.

Para tratar sobre o afeto, a dramaturgia passa por uma mistura de homenagem e ato de resistência. Os atores pulsam a obra de Solano, utilizando-se de movimentos fortes, quase

circenses, em uma performance vigorosa de música, canto, poesia e movimento, colocados em sincronia com as falas e sons que tiram do próprio corpo por meio de palmas, assobios e estalar de dedos. Retratam uma poesia de setenta anos atrás que, ainda assim, mostra-se atual tanto na visão sobre a injustiça social, como na esperança de um despertar para a luta por uma outra condição de vida.

É a opção por reescrever uma história, para que as histórias de cada um dos atores sejam também escritas. A ideia de que todos os atores são Solano Trindade, em uma multiplicação e ampliação das vozes do poeta, une a performance de cada um à energia única do poeta, além de preparar cada ator para performar sobre sua própria existência. A utilização das palavras de Solano com poesias da década de quarenta, em fricção com as vozes de jovens negros artistas da cena atual, resulta em uma crítica à violência de estado e às perdas cotidianas de vidas negras.

Negra Palavra constrói a cena a partir de 44 textos do poeta, que a dramaturgia consegue trazer didaticamente sobre a vida de Solano e não nos impede de forma nenhuma de perceber a dimensão de sua obra. Em cena, os meninos se debruçam na infância colorida de Solano em Pernambuco, a militância estendida em diversas cidades do Brasil e sua luta contra a fome e a favor do trabalhador brasileiro.

Solano Trindade foi um intelectual marxista. E por isso ele foi preso duas vezes, “a primeira por ligação com o Partido Comunista Brasileiro e a segunda, no Governo Dutra. Neste contexto, o poeta escreveu seu primeiro livro, *Poema d’uma vida simples*, em 1944.” (Chagas, 2017, p.56) Para Solano, era preciso promover mudanças estruturais no formato de sociedade vigente. Novas concepções sociais, onde o povo negro se integrasse à sociedade brasileira, a partir das reivindicações da negritude. Chagas explica que sua visão marxista nunca o afastou da sua luta junto ao movimento negro, ao contrário, as reflexões sobre exploração e racismo estão inseridas, por exemplo, em suas poesias, sendo elas a tradução do seu pensamento:

Que merda é a vida do João.
Não tem o que comer.
Não tem o que vestir.
Não tem o que calçar.
Não tem com quem amar.
E é anticomunista.
(Trindade, 1944, p.10)

No final de 2025, Orlando me convidou para assistir a um ensaio de um novo trabalho, o espetáculo teatral *Cabaré Melanina*, escrito e dirigido por ele, no palco do Teatro Glaucio Gil, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Um projeto permanente, com cenário fixo no segundo andar do teatro, onde ele recebe, a cada mês, artistas convidados para ocupar o espaço e

transformar com texto, direção e atores, as mais diversas temáticas, dentro do universo cabaré. Em suma, cada diretor traz seu cabaré. O de Orlando tratava-se de uma espécie de navio negreiro, que tinha como argumento seguir atrás de uma atriz/cantora para um grande número dentro do seu navio. Esse, diferente dos que temos na história da escravização, era feliz, pulsante e artístico. No primeiro ensaio que participo com ele, fica clara a abordagem de Orlando dentro da arte, reafirmando para mim a importância de artistas que seguem o que é singular em seu trabalho. Orlando opta por um elenco todo negro e utiliza suas experiências, ancestralidade e um discurso político da celebração à vida negra, dos que vieram antes e de quem somos agora, como forma de resistência, em seu Cabaré Melanina.

Orlando é um artista cujos saberes nascem da encruzilhada, das frestas e da ginga. Esses saberes por ele construídos pertencem “aos que historicamente ocupam as margens e arrebatam aqueles que insistem em sentir o mundo por um único tom”. (Rufino, 2019, p.73) As dinâmicas de transgressão estão em todas as esferas, nas peças em que ele assina a direção. Desde as escolhas sobre o tema, até a formação do elenco, na direção de movimento, na ficha técnica e nos espaços de atuação, em todos os aspectos. Onde seus braços podem alcançar, o conceito de Teatro Negro é intrínseco ao artista Orlando Caldeira.

4. CONCLUSÃO

Não há discursos neutros. Quando acadêmicos brancos reivindicam um discurso neutro e objetivo, eles não reconhecem o fato de que eles também escrevem de um lugar específico que, certamente, não é neutro, nem objetivo, nem universal, mas dominante. É um lugar de poder. (Kilomba, 2019, p. 32)

Os artistas aqui expostos fazem parte de um grupo que associa sua arte a um pensamento crítico. A escolha por eles acontece por uma tentativa de exemplificar a multiplicidade de performances comprometidas em fender com formas de representação, onde o que está em jogo é a manutenção dos privilégios. São artistas com o compromisso estético e ético com uma teatralidade que foge do discurso hegemônico. A tríade lança mão de uma certa teatralidade que nos força a um olhar que intervém no mundo de forma crítica.

Essa pesquisa existe porque, para além de entender que temos uma mudança quase que palpável na realidade da cena atual, eu busco aqui uma identidade própria para o meu fazer teatral, que seja baseada em uma experiência estética, ética e política que lance mão de reescrever poéticas negras. “A busca pelo meu teatro negro” nada mais é do que uma oportunidade de conhecer, pesquisar, pensar e sistematizar as formas de teatralidade que pretendem dar humanidade, sem sofrimento ou com menos sofrimento possível, para uma comunidade cindida, que busca uma relação outra com seu passado, seu presente e consequentemente seu futuro.

A partir dessa necessidade de encontro com os “meus”, começo a ler estudiosos, artistas e pesquisadores que se debruçam sobre essa realidade. É a partir das múltiplas possibilidades de representação da negrura que posso também enxergar uma possibilidade de mudança crítica sobre e para a minha performance de mulher negra.

Sendo as teatralidades negras contemporâneas uma concreta forma de fissura, na missão de procurar lugares mais complexos onde a criação artística nos inspire, “teatros podem trabalhar para transformar as imagens e tecer outras formas de vida, que precisam ser ditas, apresentadas, performadas e vividas.” (Martins, 2023, p. 209)

As teatralidades negras estão cada vez mais ligadas às transformações individuais, mas principalmente a uma mudança coletiva, por onde o mundo todo passa. É porque mudamos e nos enxergamos enquanto pessoas negras dotadas de um universo, indivíduos complexos e impregnados de subjetividades, que o nosso teatro também vem mudando. Mudamos até para a própria branquitude que, talvez só por motivos mercadológicos, precisa atualizar-se sobre a nossa imagem nas artes.

Cada um, da tríade escolhida, atua fissurando a norma vigente, cada qual a sua maneira. A Cia Marginal me apresentou um teatro totalmente vinculado às origens de seus componentes, respeitando as vivências de cada integrante; mais que isso, se utilizando delas na dramaturgia da cena e caminhando em muitos aspectos para uma horizontalidade no trabalho do coletivo. Grace Passô apresenta o quanto rebuscada pode ser a representação da nossa negrura, trazendo toda a subjetividade de ser uma mulher negra retinta para a cena, muito embora a reflexão promovida por seu trabalho em *Vaga Carne*, por exemplo, possa ser performada de maneira a percebermos a reflexão no entre e a partir da inconformação do que é posto como norma. Orlando Caldeira torna-se também na busca do “meu” teatro negro, responsável por trazer um teatro que fissura o já esperado tom denunciativo, já conhecido das teatralidades negras, em um campo da representação onde podemos inaugurar novos espaços para a reflexão, com isso fissurando também velhos modelos e inaugurando outras formas do fazer teatral, com o compromisso de tecer histórias sobre vidas que precisam ser apresentadas, para além do que a sociedade espera – um comprometimento com existências negras reais.

Não foi à toa que, em 1945, Abdias Nascimento lutou para que a estreia do Teatro Experimental do Negro fosse no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sempre queremos ocupar muitos lugares, diversos espaços, dentre eles os espaços alternativos. Mas também queremos estar nos espaços de poder, onde a classe dominante sente-se representada. Os espaços oficiais também precisam ser divididos por outras culturas, diferentes das que sempre estiveram lá. Uma pergunta que me faço é: será que teríamos dados e documentos relativos à estreia do TEN se eles não tivessem estreado em um espaço de tanto poder como foi o caso, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro? Teríamos o espaço dos jornais da época? Críticos importantes dando opiniões sobre o trabalho realizado, facilitando assim a pesquisa nos dias de hoje? O fato é que, se hoje podemos investigar e refletir sobre um movimento com a importância do Teatro Experimental do Negro, isso acontece muito porque ele existe em documentos oficiais, garantindo uma certa facilidade de acesso ao tema. Ainda que eu enxergue essas fontes como insuficientes e essas pesquisas como incipientes, dado o tamanho do trabalho pretendido pelo grupo, ainda assim, é possível investigar sobre o tema em diversos artigos, com diferentes abordagens.

Por outro lado, temos Solano Trindade, um artista que rompeu com a estrutura hegemônica e agiu de forma a implementar uma política que atendesse às necessidades do povo negro. Imagino-o tal como a Cia Marginal, em seu último espetáculo, ocupando espaços como a favela da Maré, transpondo os debates e posicionando o seu trabalho a partir dos atravessamentos imbricados em seu trabalho. A poesia e a militância de Trindade eram uma

tentativa direta de transformar a vida dos trabalhadores. Me pergunto se Solano Trindade teria a mesma postura que Abdias Nascimento no que tange ao uso do aparelho ou do sistema cultural profissional. Acredito que, no que se refere aos espaços da cidade, Solano Trindade ocuparia outros, onde pudesse ser observado pelos trabalhadores. Mais que isso, ocuparia espaços que trouxessem a integração entre a arte e o trabalhador operário, na tentativa de, com a expressão artística, agir contra a sociedade branca capitalista.



FIGURA 39: Cena da peça *Hoje não saio daqui*. Parque Ecológico da Maré, Cia. Marginal, 2020
Foto: Gê Vasconcelos. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-hoje-nao-saio-daqui-24202672>> Acesso em 23 set 2025.

A imagem acima faz parte do espetáculo de 2020 *Hoje não saio daqui*, do coletivo Cia Marginal, para mim inscrito nesta definição: “um lançar do corpo da negrura como imagem-discurso”. (Martins, 2023, p.227) Destaco a Cia Marginal como um coletivo onde a essência do grupo pode estar na territorialidade, a favela ganhando contornos de personagem, como campo de pesquisa e atravessamentos. Claro que enxergo a potência desse atravessamento mas, como visto nesta foto do último espetáculo do grupo, é possível perceber que a cena do coletivo é constituída substancialmente de uma representação, produção e estética que se opõem à colonialidade. Em uma evolução em espiral, os Marginais adentram na relação com o tema da negritude. O coletivo, que trazia a discussão quase que exclusivamente em torno do território

na peça *Tênis Naique*, já em seu último espetáculo aprofunda a discussão sobre as diversas diásporas africanas presentes neste território. Em *Hoje Não Saio Daqui*, a cia discute sobre negritude e ancestralidade, no intuito legítimo de transformarem-se em sujeitos da sua própria experiência cênica, materializando as suas teatralidades negras.

Hoje não saio daqui é, para mim, uma outra experiência das teatralidades negras que se utiliza do território – nessa relação entre margem e centro –, da sexualidade, da equidade e de outros diversos marcadores sociais. Mas, paralelo a isso, há a imagem da negrura, ela está antes de mais nada, visível.

Essa experiência é vivida com atravessamentos que produzem um sentido plural, porque o Teatro Negro é composto por diversos teatros negros. A Cia Marginal lança mão desse entendimento e, ao mesmo tempo que se expande, alarga o conceito. Percebo, a cada espetáculo do coletivo, a consciência sobre o trabalho sendo aumentada. Nesse caso, por exemplo, friccionam-se as questões identitárias, de raça, etnia, gênero, orientação sexual, nacionalidade e classe social em um mesmo espaço cênico, o Parque Ecológico da Maré, onde as apresentações deste espetáculo foram realizadas, em 2020.

No último espetáculo do coletivo, a estética da cena transborda para as múltiplas possibilidades de existência negra, quando por exemplo, atores do coletivo unem-se a atores africanos para essa montagem, em uma encruzilhada ancestral. O Coletivo vai ganhando contornos, experimentando atravessamentos que lançam mão de novas imagens da negrura. Esse último espetáculo só reforça a união dos motivos pelos quais eles fazem parte dessa pesquisa e me comprometem a pensar na minha cena.

A pesquisa segue artistas em coletivo assim como artistas trabalhando individualmente – em ambos os casos, cabe a tarefa e o compromisso de aquilombar-se. Grace Passô e Orlando Caldeira são definidos aqui como “sujeitos que produzem falas e existências outras, reconhecem outras tradições, criam novas formas de sociabilidade em cena e, consequentemente, dão nova dimensão pública ao fazer teatral”. (Martins, 2023, p.228) Artistas que, esclarecidos das condições da cultura no Brasil, colocam-se em projetos comprometidos com um discurso crítico, fabulando novas realidades para a comunidade negra.

Vivemos em um mesmo tempo que Grace Passô e Orlando Caldeira, duas figuras que se movimentam contra o racismo porque não se limitam em reproduzir imagens redutoras da experiência de saber-se negro. Trabalham com a cena para a superação do racismo diário, em uma fricção entre alegria, ironia, dor e tristeza, tensionando e reivindicando um teatro crítico. Aqui adiciono o Coletivo Cia Marginal. Tudo funciona como dispositivo para desarranjar o sistema, fabular com o espectador, produzir outros passados e, por consequência, outros

presentes, diferentes daqueles que estão nos livros didáticos, apresentando, para reflexão, novas formas de futuro. Importante dizer que as teatralidades negras fazem parte de um trabalho libertário para o povo negro. Como nos lembra Soraya Martins:

Essas teatralidades não findam ou demarcam sua potencialidade. Os gestos do movimento, fissura e fabulação, como chave de leitura das poéticas da negrura, dizem de modos outros de produção da diferença e da criatividade como possibilidade de traçar e trançar rotas que dão a ver poéticas existências negras mais especulativas. (Martins, 2023, p. 230)

Na busca do meu Teatro Negro, me deparo com a necessidade de trazer à cena performances que desenhem existências sem o compromisso do que é esperado socialmente, mas que tragam o comprometimento com as subjetividades da negrura que nascem a partir da precariedade ou não, respeitando as diferenças e a singularidade de cada uma. Novas poéticas que nos religuem ao que realmente importa, ao outro.

Fiz-me algumas perguntas e, com os meus aliados, tentei desvendá-las. As três perguntas feitas para alguns dos meus colegas artistas que realizam um teatro dentro da potência que é a teatralidade negra, ou as teatralidades negras, ajudam-me a entender essas brechas entre passado e futuro abertas pela nossa comunidade, em que nós inscrevemos a nossa história. Nosso aquilombamento diário aconteceu e acontece cotidianamente, e forma a experiência que é ser negra.

Houve, para mim, uma transformação, a consciência da minha negrura. A partir disso eu precisei realizar uma série de modificações internas, até que meu olhar estivesse alinhado aos meus pensamentos. Orlando Caldeira e Wallace Lino aceitaram, numa conversa, trazer respostas que, longe de me trazer um caminho definido sobre o teatro negro, ao contrário, foram bússola para mostrar as múltiplas facetas e possibilidades que apontam para um futuro no teatro afrodiaspórico. Trago elas na íntegra em anexo a essa dissertação. São elas: Quando, em sua trajetória, houve uma significativa mudança e entendimento da sua negrura? Você se considera um artista antirracista? Como o teatro te possibilita forjar um outro mundo?

Com essas três perguntas feitas acima, eu quis, junto a eles, pensar no teatro que forjamos no coletivo, mas que abraça nossa individualidade. Um teatro que, para ser aquilombamento, precisa ser antes de tudo singular. Um teatro que abarca as múltiplas percepções da negritude e que por ser tão diferente entre si, acaba por formar um espaço emancipatório, mas antes de tudo, visível pela cor.

Quando eles respondem às perguntas, eu chego à conclusão de que não há ponto de chegada, no que se refere a um teatro negro, mas o que há são os diversos Teatros Negros

realizados até aqui, baseados ainda na resistência de um povo que insiste em caminhar para uma tentativa de igualdade. A boniteza está no caminhar, cuja direção estética, política e social, observo e enalteço. A busca pelo meu teatro negro é a tentativa radical de posicionar-me em uma relação com o teatro. É a busca, inicialmente, do encontro como atriz com um trabalho legítimo, honesto e negro.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ABRANTES, José Mena. *A orfã do rei*. In: ABRANTES, José Mena. O teatro de José Mena Abrantes.: peças fantasiosa. Luanda: Maianga, 2013.
2. _____. *Amesa ou a canção do desespero*. In: ABRANTES, José Mena. O teatro de José Mena Abrantes.: peças fantasiosa. Luanda: Maianga, 2013.
3. ALCURE, Adriana Schneider. Outros modos de vida e cena no teatro contemporâneo carioca. In: ANDRADE, Clara de; GUENZBURGER, Gustavo; PENONI, Isabel. (org.) *Cenas cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas*. Garamond: Rio de Janeiro, 2020.
4. BALBI, Danieli Christovão. *A subtração do trabalho e da história no drama social contemporâneo: de Black Tie a Tênis Naique*. Tese de doutoramento submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Orientadora: Professora Doutora Eleonora Ziller Camenietzki. 2019.
5. CARVALHO, Sérgio de. Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. *Sala Preta*, v.15, n.1, São Paulo, 2015, p. 6-53.
6. CHAGAS, Camila Pizzolotto Alves das. *Solano Trindade: luta, poesia e teatro* Possibilidades de análise de raça e classe social no Brasil (1940 – 1960). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
7. COATES, TA-Nehisi. *Entre o Mundo e Eu*. Tradução: Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
8. COSTA, Iná Camargo. A crise do drama em Eles não usam Black tie: uma questão de classe. *Discurso*, n. 20, 1993. p. 147-155.
9. COUTINHO, Marina Henriques. A favela como palco e personagem e o desafio da narrativa alternativa. *Revista Urdimento*, n. 17, set 2011, p.123-129.
10. DESS, Conrado. *Representações e representatividade no teatro contemporâneo: reflexões sobre a presença e a ausência do corpo negro na cena*. São Paulo: Universidade de São Paulo. 2023.

11. DUMAS, Alexandra Gouvea. Nomear é dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. *Revista brasileira de estudos da presença*. v. 12 n. 4, Out./Dez. 2022.
12. EVARISTO, Conceição. Tempo de nos aquilombar. xapuri, 2020. Disponível em: <<http://culturadorn.blogspot.com/2021/07/tempo-de-nos-aquilombar-conceicao.html>>. Acesso em: 14 nov. 2024.
13. FERNANDES, Osmar Vanio; ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Outros Relatos Novas Histórias: O processo textual e cênico desenvolvido por Grace Passô e sua relação com as questões de gênero, subalternidade e negrura. *Revista Arte da Cena*, v.8, n.1, jan-jun/2022.p.148-170.
14. GOMES, Carolina Almeida. *Conversas de botequim: diálogos com a Cia. Marginal* sobre: representatividade e recepção teatral. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2023.
15. GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 1958. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=5364115>> Acesso em: 22 mar. 2024.
16. KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: *episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 244p.
17. LIMA, Evani Tavares. Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil. In: *IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes cênicas*, 2010.
18. LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra no teatro brasileiro. *Urdimento*, v. 1 n. 24, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015, p.92-104.
19. LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. In: *Repertório*, n. 17, p. 82-88, 2011.2 Salvador.
20. MARIJSSE, Simon. Tradução de Geovanna Giannini. Um Mergulho na História: O Nascimento e Formação do Complexo da Maré. *Rioonwatch: 14 anos de relatos das favelas cariocas*, 2017. Disponível em: <<https://rioonwatch.org.br/?p=23997%2019/01/2017>> Acesso em: 10 abr 2023.

21. MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
22. _____. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de letras românticas, Faculdade de Letras/UFGM: Pós-Lit, 2002.
23. _____. *A cena em sombras*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1995.
24. MARTINS, Soraya. *Teatralidades aquilombamentos: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo*. Belo Horizonte, Ed. Javali, 2023.
25. MATSUNAGA, Priscila. A onda: crítica da peça “Eles não usam tênis naique” da Cia Marginal. *Questão de crítica: Revista Eletrônica de críticas e Estudos Teatrais*, v.8 n. 66, dez. 2015.
26. MAZOTI, Patrícia Aurora Corrêa. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo. *A Palo Seco - Escritos de Filosofia e Literatura*. n. 8, 2017, p. 6-16.
27. MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: arena, oficina e opinião*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2016.
28. NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Revista afrodiaspórica*, V.6-7, p.41-48. 1985.
29. NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento: grandes vultos que honraram o senado*. Brasília: Senado Federal, 2014.
30. NASCIMENTO, Tatiana. *Sinhá não dorme*, 2020.
31. OLIVEIRA, Mariane de Jesus. *Bruno, Abou e a mulher do fundo do mar: análise de personagens no teatro negro contemporâneo*. Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Pontifícia Universidade Católica, PUC, Rio de Janeiro, 2022.
32. PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.

33. PAULA, Emerson de. *O texto do negro ou o negro no teatro*. Rio Branco: Stricto Sensu, 2021.
34. PEIXOTO, Jordana Dolores. *Poéticas e saberes da capoeira angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores*. 2021. Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.
35. PENONI, Isabel. TROTTA, Rosane. Formação de grupo e criação coletiva na periferia do Rio de Janeiro: um relato sobre a trajetória e escrita cênica da Cia Marginal. In: Márcia Cristina Baltazar (org.), *Teatro na margem*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 72-103.
36. PENONI, Isabel. Hoje não saio daqui: escuta, representatividade e construção coletiva numa encenação com a cia. Marginal. In: ANDRADE, Clara de; GUENZBURGER, Gustavo; PENONI, Isabel. (org.) *Cenas cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas*. Garamond: Rio de Janeiro, 2020.
37. PEREIRA, Victor Hugo Adler. Teatro e movimentos sociais: diferentes compromissos com o “real” na cena brasileira. *Artcultura.*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, UFU, jun-dez. 2005, p. 117-135.
38. PEREIRA JUNIOR, Vicente Carlos. *Ensaiai hegemonia: práticas contemporâneas de teatro político no Brasil*. Doutorado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2022.
39. PEREIRA, Sandra Godinho Maggessi. Vozes afro caxienses: ecos políticos-culturais dos movimentos de resistência negra em Duque de Caxias (1949-1968). Dissertação de Mestrado em História. Vassouras: USS, 2006.
40. SANTOS, Flávia Cristina Honorato dos. *As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo por cima do mar eu vim*. Mestrado em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.
41. SANTOS, Joel Rufino dos. *A história do negro do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.
42. SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2000.

43. SCHECHNER, Richard. Ensaio de Richard Schechner. In: LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
44. SCHENKER, Daniel. Ficção com a marca da realidade, 2015. *Teatrojornal*: leituras de cena. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2015/09/ficcao-com-a-marca-da-realidade/>> Acesso em: 13 out. 2023.
45. SILVA, Emerson de Paula. O Teatro Negro como fonte de memória e identidade afrodescendente: Análise da peça Transegum, de Cuti. *Urdimento*, v.1, n.24, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, jul. 2015. p. 72-91.
46. SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); PEIXOTO, Jordana Dolores. Negro teatro, negra performance. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.12, n.4, 2022. p.2-22.
47. SOUZA, Julianna Rosa de. A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolú . *Urdimento*, v. 1 n. 24, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015. p. 237-246.
48. SOUZA, Julianna Rosa de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. *Pitágoras 500*, v. 10, n.1, Campinas, São Paulo, jan-jul 2020, p. 67-80.
49. SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negra ou As vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
50. SÜSSEKIND, Flora. *O Negro como Arlequim: Teatro & Discriminação*, Editora Achiamé, Rio de Janeiro, 1982.
51. TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. 2.ed. São Paulo: Editora Fulgor, 1962.
52. TRINDADE, Solano. *Pema d'uma vida simples*. Rio de Janeiro: [Edição do autor], 1944.
53. TROTTA, Rosyane. Teatro periférico e Universidade: sinais de uma epistemologia da margem no Rio de Janeiro. *Revista Moringa: Artes do Espetáculo*, v.9, n.2, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, jul./dez. 2018, p. 117-130.

54. WALKER, Alice. Em busca dos jardins de nossas mães. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
55. WERNECK, Maria Helena. Fábulas de sobrevivência na dramaturgia de Grace Passô. Revista O percevejo online, v.7, n. 2, p. 117-128, jul. / dez. 2015.

Música:

56. RENASCER das cinzas. Intérprete: Martinho da Vila. Compositor: Martinho da Vila. In: CANTA canta minha gente. São Paulo: RCA Victor, 1974. 1 disco vinil, lado A, faixa 6.
57. História para ninar gente grande. Samba enredo. 2019. Mangueira.
58. VIANNA, Herbert. Alagados. Os paralamas do Sucesso. 1986.

Sites:

59. ALVES, Castro. *A canção do africano* – análise. Conversa de português. 12 out. 2013. Disponível em: <<https://conversadeportugues.com.br/2013/10/cancao-do-africano/>> Acesso em: 23 jul. 2024.
60. CEDOC. *Bis!: 'Eles não Usam Black-tie', a estreia de Gianfrancesco Guarnieri*. Globo.com. 21 fev. 2012. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/bis-eles-nao-usam-black-tie-e-peca-de-estreia-de-gianfrancesco-guarnieri.html>> Acesso em: 24 abr. 2022.
61. COMBATE Racismo ambiental. *Um mergulho na História: o nascimento e formação do Complexo da Maré*. 20 jan. 2017. Disponível em: <<https://racismoambiental.net.br/2017/01/20/um-mergulho-na-historia-o-nascimento-e-formacao-do-complexo-da-mare/>> Acesso em: 15 jun. 2024.
62. GOV.BR – Ministério da educação/CAPES. Disponível em: <<https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscar/q=teatro+negro>> Acesso em: 03 mar. 2024.
63. LIMA, Adalberto. *Negrinha*. Veja São Paulo. Foto: 2013. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/negrinha>> Acesso em: 15 jun. 2023.

64. PASSÔ, Grace. “A consciência da sua própria identidade vem com muitos embates”, entrevista com Grace Passô. Nexo Jornal. Youtube. 25 mar. 2020. Entre 6:37 e 7:36. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SFuiDza9aa4>> Acesso em: 25 fev. 2022.
65. ZANELATTO, Marcia. *Peça Eles não usam ténis naique (parte 1) – Cia marginal*. Grupo Atiro. Youtube, 29 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KPp5bSQsLMY>> Acesso em: 13 out. 2023.

5. ANEXOS

Diálogos com Orlando Caldeira

Quando em sua trajetória houve uma significativa mudança e entendimento da sua negrura? Criamos, eu e quatro amigas, a Troupp Pas D'argent quando estávamos na Escola Estadual Visconde de Cairu, e juntos fomentamos projetos que nos levou a profissionalização, e eu acho importante falar disso, a nos manter com os trabalhos desenvolvidos pela Troupp. Eu levo esse sistema desenvolvido por nós, esse pensamento de produção, para os meus projetos num modo geral.

A minha virada de chave para a minha negrura aconteceu, mas antes preciso contextualizar, eu venho do subúrbio do Rio de Janeiro, nos anos noventa uma grande parcela da população do subúrbio sobretudo nos anos noventa, não discutia sobre a sua racialidade, a não ser numa parcela da minha família que era envolvida com música. Eles tinham essa discussão e eu admirava muito e nessa mesma parcela da família eram todos de religião de matriz africana. Eu admirava, mas ao mesmo tempo, me assombrava porque era sempre ligada à religião, eu tinha preconceito.

Houve uma virada de chave para a sua negrura?

A partir dos meus amigos, de um contato com a Noemia Oliveira, engajada nos movimentos sociais, sobretudo no movimento negro e no meu segundo grau, a família da Noemia fazia parte de uma instituição chamada “Crioula”. Eu achava muito interessante uma família preta extremamente empoderada, eles discutiam e falavam da condição de ser negro. E era uma discussão que não passava pela religião e eu até então, era extremamente católico e a Noêmia também. Com eles eu desmistifiquei muitas questões e eu já na Escola Martins Pena, quando um novo diretor entrou o Marcelo Reis e mudou a grade curricular na Escola, que eu fui conhecer O Teatro Experimental do Negro e que fomos estudar daí nasceu para mim o projeto “Identidade”: uma exposição fotográfica, muito baseada nos questionamentos do Abdias, que apresenta ícones populares originalmente brancos representados por pessoas negras.

Mas a minha autoafirmação, da minha consciência, eu considero que tenha vindo junto a esse trabalho “Identidades”, em 2015, ele foi a minha virada de chave para olhar a minha negrura.

Você se considera uma artista antirracista?

Com certeza, não à toa, minhas ações são pautadas em justiça social e muito pautada na questão da raça. Logo depois do Projeto Identidade veio então o Coletivo Preto, em 2016, um projeto que pensava o protagonismo negro nas artes, onde realizávamos uma série de ações no intuito de questionar o mercado artístico, da forma que se apresentava até então. Na época havia muito a discussão sobre a qualidade do trabalho de pessoas negras. Pensando na loucura que era essa afirmação, promovemos vários encontros, promovendo ações e debates que introduziram pessoas negras nos meios de produção artísticos. Algumas delas foram, leituras dramatizadas no intuito de repensar tanto as histórias negras como de promover dramaturgos negros. Oficina de atores, a fim de instrumentalizar os atores, já que mais uma vez, era muito forte naquela época a discussão sobre a qualidade do trabalho dos artistas negros, tentando assim justificar a ausência dos mesmos na cena. Uma loucura infundada. Depois fizemos uma ação para os atores, que era fundamentalmente propor condições de um material em áudio visual para atores que historicamente, não iriam conseguir se manter atualizado sobre a divulgação do seu próprio trabalho, porque na época era custoso. A partir do entendimento que, desde a luz certa para iluminar um corpo negro em cena para as câmeras, até um registro do seu trabalho para

divulgação, tudo era mais difícil para atores negros, começamos no Coletivo negro, esse trabalho.

Depois do Coletivo negro, criei um projeto chamado Trilogia do subúrbio, dentro dele o primeiro espetáculo foi o “Pelada”, a partir da interseccionalidade entre a questão racial latente para mim, mas o indicador lgbtqiapn+, o espetáculo foi indicado ao prêmio Shell no ano de 2024 e ganhador de prêmios de humor. Ele trata das relações num campo de futebol em Olaria, local do subúrbio carioca, onde me criei, a partir da relação de um time suburbano contra outro time suburbano gay. Tentando sempre nas questões que me atravessam, um olhar de anunciação.

Como o teatro te possibilita forjar um outro mundo?

A arte cada vez mais me coloca num lugar de me religar. O pensamento neoliberal, o capitalismo, tudo isso a meu ver, nos separa de uma vida real. O teatro me separa de tudo isso e foi meu lugar onde eu pude e posso sonhar. Eu crio mundos possíveis nas minhas anunciações. O teatro me coloca num local de potência, potência do ser humano. Tenho medo de perdemos a dimensão do simples. O teatro me permitiu falar, e ser ouvido. E assim dar instrumentos para outros falarem. Sempre fiz peças com Rodrigo França, outras com Lazaro Ramos e todas as peças que fiz com público negro em massa na plateia, sempre teve uma comunhão maior. Essas peças foram sempre muito comentadas no mesmo momento que estavam sendo executadas e eu sempre achei isso vivo. Eu prefiro forjar outros mundos porque é preciso pensar a vida ordinária e colocá-la em cena de forma Extraordinária.

Eu já dirigi alguns espetáculos de circo, porque na minha trajetória, eu me formei na Escola Nacional de Circo, e é muito interessante porque a história do Circo é branca e agora como diretor estou presenciando um fenômeno dentro do Circo, ele também está mudando, sendo transformado e se tornando, negro. No circo também tenho forjado outros mundos.

Diálogo com Wallace Lino

Quando em sua trajetória houve uma significativa mudança e entendimento da sua negrura?

Acho que na minha experiência de vida sempre teve em algum lugar uma consciência sobre minha identidade negra porque minha família negra, porque eu também estava em um espaço de favela, a própria interação que se dava cultural, as coisas que eram consumidas e tal, a gente vai se sentia negro, na verdade eu me sentia negra, eu pertencia a negrura e tal. Só que tem um salto aí, eu achei que é sobre a consciência racial, que é um outro lugar, que eu acho que viver na Maré, estar com os meus naquele espaço e até uma certa idade eu estudei dentro na Maré, a minha vida, minha dinâmica de viver era dentro daquele território então quando eu saio então quando eu saio da Maré, porque eu fazia parte de alguns projetos sociais, que discutiam a relação racial, eu comecei a ter a dimensão como essa relação de ser negro está também atravessado sobre uma exclusão sócio-político econômica e a própria violência, brutalidade. Essa consciência vem mais tarde, mas também vem junto com o Espetáculo “Ô, Lili!”, quando eu deixo meu cabelo crescer, acho que ter um cabelo black muda, não só como as pessoas passam a se relacionar comigo, de fato o cabelo vai me colocar em várias situações de racismo. Na Unirio por exemplo, o Rubinho me chamava de leãozinho, eu perguntei para ele porque ele me chamava assim. Eu acho que isso fica mais demarcado sobre a minha identidade negra, e de como o cabelo ainda é estruturalmente algo vai ser algo que as pessoas com cabelo crespo vão ser violentadas. Acho que isso me dá a dimensão da violência e da identidade.

Agora por exemplo, eu usando dread, minha mãe e minha tia, falando comigo que quando souberam que usaria dread elas ficaram apavoradas porque na cabeça delas, era coisa de pessoas em situação de rua, mas que agora vendo em mim, elas acham lindo rs.

Esse lugar, muito importante acontecer no espetáculo “Ô, Lili!” na marginal estávamos cravando uma perseguição sobre a liberdade, acaba que a própria mudança estética, nem tão pensada, era só até então uma mudança porque acabávamos de fazer outro espetáculo e sentimos necessidade de mudar, mas esse acerto de deixar meu cabelo crescer me constrói, percepção da minha própria experiência e identidade negra. Acho que ali, fica muito latente para mim, eu sou uma bixa preta favelada.

Houve uma virada de chave para a sua negrura?

O projeto de extensão da Uerj, se chamava “Afro atitude” e eu era aluno bolsista, mas depois houve um movimento lá por 2017 ou 2018, que era um encontro de bichas pretas que foi outra “pira” na minha experiência, eram encontros com pessoas sobre a experiência de ser bicha preta, para dividir trocar sem nenhuma organização por trás. Na própria marginal por exemplo, apesar de termos lgbts na companhia, a narrativa era sempre coletiva e no meio de monte de hetero, a gente sumia ou então tinha sempre um ponto de destaque, mas hoje a minha pesquisa artista ser as perfurações da minha identidade, tem a ver com esse trajeto de não estar desassociado da vida.

Você se considera uma artista antirracista?

Acho que seria impossível eu não me posicionar como uma pessoa antirracista, acho que é uma posição no mundo de não só eu estar viva, mas essa percepção que todos nós precisamos estar vivas e livres de qualquer estrutura que nos é imposta, pela colonialidade ou pelos olhares coloniais perpassam né, pelas nossas vidas e nossos cotidianos.

Como o teatro te possibilita forjar um outro mundo?

Acho que não sei se é o teatro que possibilita forjar outros mundos, porque a minha experiência de vida não está desconectada da minha experiência artística, e acho que essa experiência vai criar possibilidades exclusivas e únicas para um teatro ainda marginalizado seja feito, não um teatro “marginalizado”, mas os olhares que ainda acompanham essa ideia da estrutura racista ainda vai criar janelas, especificidades ou detonações para um tipo de teatro que eu faço. Então acho que só o fato de estar fazendo teatro é um tipo de forja porque é uma forja da quebra, quebra a repetição da branquidão, a gente quebra uma repetição de se politizar a arte, e poetiza a arte. A possibilidade de criar arte sobre meu território, uma pessoa que não está lá, jamais criará.

Tem uma situação que tenho falado muito. Eu e meu irmão dirigimos agora” a noite das estrelas” em 2023, era um show que assisti nos anos 80 quando tinha 8 anos. “A noite das estrelas” é um show lgbts da Maré, que arrastou multidões por mais de 20 anos, passa um tempo, outro ciclo, hoje eu estou dirigindo o espetáculo da “noite das estrelas” mas também com essas gatas que assisti com 8 anos. Então voltando, não sei se é o fazer teatro mas a minha relação da experiência de ser morador da Maré por exemplo, me coloca em contato, com essa experiência da noite das estrelas, que começou lá em 80 e eu trabalhando como diretor, dramaturgo...Tem uma coisa muito forte que o teatro possibilita isso mas junto a minha experiência de vida, não só de devolução para minhas ancestrais, sendo elas lgbts antigas daquele território mas também de devolver um trabalho, de afirmar que existe um movimento que dura mais de 20 anos na Maré, estão lá e são artistas.

Isso só com minha experiência sendo morador da Maré é possível a minha audiência para essas artistas, sendo abençoado de não ter a pira, de me sentir a primeira fazendo alguma coisa, não

sou a primeira, estou fazendo algo que outras antes e fizeram e encontrando outras continuidades para o que aconteceu lá. É isso. Um espetáculo que acontecia por toda a Maré, e a gente tem um museu lá mas não tem essa história, mas a gente fez em 6 domingos e levamos mais de 6000 pessoas na plateia. A minha vida em troca com outras experiências, de alguma forma sempre em coletivo, me possibilita enquanto artista carregar uma multidão, nada desassociado em meu viver.