



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Pedro Henrique Silva Nunes

## **Do tiro ao açoite**

A direção teatral na condução de um processo político de criação coletiva

Rio de Janeiro

2021

PEDRO HENRIQUE SILVA NUNES

**Do Tiro ao açoite**

A direção teatral na condução de um processo político de criação coletiva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosyane Trotta.

Rio de Janeiro

2021

N972

Nunes, Pedro Henrique Silva

Do tiro ao açoite: a direção teatral na condução de um processo político de criação coletiva / Pedro Henrique Silva Nunes. -- Rio de Janeiro, 2021.

205 f.

Orientadora: Rosyane Trotta.

1. Direção teatral. 2. Processo de criação coletiva. 3. Teatro político. I. Trotta, Rosyane, orient. II. Título.

***DO TIRO AO AÇOITE:***

***a direção teatral na condução de um processo político de criação coletiva***

**POR**

**PEDRO HENRIQUE SILVA NUNES**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

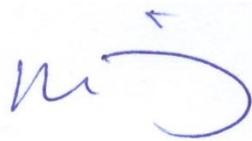
**BANCA EXAMINADORA**



Profa. Dra. Rosyane Trotta (Orientadora)



Profa. Dra. Adriana Schneider Alcure (UFRJ)



Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, RJ, em 25 de junho de 2021

*Aos meus alunos da escola pública que, com seus olhares inquietos e curiosos, mantêm viva a chama da transformação.*

## **Agradecimentos**

Esse trabalho é fruto de valiosas contribuições e do apoio de queridos amigos, sem os quais teria sido impossível a sua concretização. Exponho a minha gratidão, dedicando a todos os mais sinceros agradecimentos.

À minha orientadora Rosyane Trotta, por ter aceitado seguir comigo nesta empreitada, acreditando no projeto de montagem de um espetáculo e sua posterior análise. Agradeço ainda mais pela sua parceria, generosidade, dedicação, paciência, sensibilidade, encorajamento e os mais diversos ensinamentos em todo o processo, especialmente quando eu me encontrava perdido na escrita e com dificuldades de ordem pessoal.

Ao PPGAC e à UNIRIO, que me permitiram realizar vários sonhos: criar, dirigir, escrever, pesquisar e adentrar no mundo acadêmico com uma prática teatral.

Aos professores Adriana Schneider Alcure e Paulo Merisio por aceitarem generosamente participar da composição da banca de defesa, contribuindo assim para esta formação.

Aos queridos colegas de turma de mestrado e amigos que, de várias formas, trocaram e compartilharam saberes comigo, neste período de pesquisa e estudos na pós-graduação.

À Escola de Teatro Martins Penna, por ter resgatado em mim a ânsia de fazer teatro, quando eu mesmo não me fazia mais acreditar ser possível.

Aos queridos amigos que sempre foram pacientes para ouvir os dilemas e dispostos a ajudar no que fosse preciso, tanto em termos de conhecimentos, quanto de afeto. Em especial, minha gratidão a Thiago Reis Marques Ribeiro, pelas profundas trocas musicais e compartilhamento de saberes ao longo dos últimos anos, além de artísticas; a Diogo Nunes, pelo eterno incentivo, por sempre torcer pelas minhas empreitadas e pela amizade duradoura, que ultrapassa os 20 anos; a Ricardo Pavão, pela preocupação sincera e por poder contar com ele nos momentos mais densos de pressão; a Allister Dias, pelo apoio incondicional, companheirismo e presença, trazendo muitas vezes um pouco de alívio diante das demandas da vida; e a João Paulo Oliveira Moreira, pelas consultorias, conselhos, indicações e disposição para ouvir e ajudar sempre.

Ao Bruno Roman, por ter aceitado o desafio de fazer a direção musical da peça que originou este trabalho, com muita energia, gana e confiança, se tornando um excelente parceiro de jornada em um momento crítico do processo.

Aos que participaram do processo dando suas contribuições, com seus corpos e mentes para a criação dramaturgica do espetáculo: Ara Nogueira, Daniel Pereira, Daniela Pessoa e Maria Clara Coelho.

Ao elenco de *Do tiro ao açoite*: Daniel Vargas, Diogo Rosa, Eva Costa e Lai Cavalcante, pelo talento e dedicação, pelo empenho nas suas criações, pela confiança na montagem e a defesa do espetáculo, com a paixão característica daqueles que amam o teatro.

Aos meus professores queridos, Ivan Alves, o primeiro a ensinar, a estimular e a encorajar, a fazer acreditar que o Teatro era um percurso a ser seguido, puxando pela mão e depois soltando nesta estrada de desafios e superações; e Cico Caseira, um mestre, que hoje não está mais entre nós, mas que me abriu um portal de sonhos, inquietudes e demonstrações de que “o teatro está dentro de nós e ele vai aonde a gente for”.

À minha família, por todo amor dispendido, proteção e confiança, por sempre acreditarem em meus sonhos e vibrarem junto comigo: minha mãe, Osana, mulher de fibra, cuja criação dos filhos é um misto de acalanto e ensinamentos para a vida, com todo o apoio necessário para seguirmos em frente. Meu pai, Waldir, por ser um amante da música e da arte, o maior incentivador de minha imersão no teatro, quem me convenceu a enveredar por esses caminhos de criação. Meu irmão, Paulo Vitor, que é o meu melhor amigo, grande parceiro de vida e que comunga comigo o amor por nossa família. Minha sobrinha, Maria Cecília, com seu riso encantador, sua doçura e felicidade. E Lia, minha filha, por ter abalado minhas estruturas, ter chegado para revolucionar a minha vida e me transformar, com o seu amor, em um novo ser humano.

À Nívea Vieira, com quem compartilho os diversos momentos. Que, com seu amor, me faz mais forte, mais corajoso, ensinando-me que, para alcançar os nossos objetivos, precisamos de trabalho árduo e ternura por aquilo que escolhemos fazer de nossas vidas.

Por último, dedico esta realização à minha avó, Regina, a pessoa mais generosa que pude conhecer nesta vida, que partiu deste plano um pouco antes do início desta trajetória, mas que, com certeza, com o seu imenso amor, seja onde estiver, está emanando as melhores vibrações, as mesmas que sempre senti e ainda sinto, e que me ajudam a crescer, a sonhar, a ser.

*Exus na capa da noite soltara a gargalhada  
e avisaram a cilada pros Orixás.  
Exus, Orixás, menino, lutaram como puderam  
mas era muita matraca e pouco berro.  
E lá no horto maldito, no chão do Pendura-Saia,  
Zumbi menino Lumumba tomba da raia  
mandando bala pra baixo contra as falanges do mal,  
arcanjos velhos, coveiros do carnaval.  
Grampearam o menino do corpo fechado  
e barbarizaram com mais de cem tiros.  
Treze anos de vida sem misericórdia  
e a misericórdia no último tiro.*

(Aldir Blanc e João Bosco. *Tiro de Misericórdia*, 1977)

*As colônias são o local por excelência em que os controles e as garantias de ordem judicial podem ser suspensos – a zona em que a violência do estado de exceção supostamente opera a serviço da civilização.*

(Achile Mbembe, 2017)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estabelecer uma análise do processo criativo da montagem do espetáculo *Do tiro ao açoite* realizado no Jardim do Centro de Letras e Artes da UNIRIO em 29 de agosto de 2019. Trata-se de duas etapas analisadas: a primeira parte tem o foco no processo laboratorial em forma de oficinas que levaram à criação de composições, gerando uma coleção que serviu tanto para o levantamento das cenas quanto para a construção da dramaturgia, explorando a autonomia dos artistas envolvidos em uma empreitada coletiva. A segunda parte explora o levantamento da peça, a estética e poética cênicas a partir das imagens criadas, do texto literário e das canções, componentes de uma elaboração realizada por colagem. Ambas as partes são complementares na perspectiva de uma metodologia de criação para uma obra teatral que discute as mazelas de uma sociedade marcada pelo colonialismo, a fim de promover um debate público através de uma arte preocupada com os problemas históricos relacionados às questões políticas e sociais de seu tempo. A abordagem analítica está orientada para a metodologia da direção teatral, foco central da pesquisa que antecedeu o início do processo coletivo com o objetivo de preparar o diretor para a condução de uma criação coletiva do texto dramático.

**Palavras-chave:** Direção teatral; processo de criação coletiva; teatro político

## **ABSTRACT**

This work aims to establish an analysis of the creative process of the assembly of the play from Shooting to Whipping held in the Garden of the Arts and Letters Center of Unirio on August 29, 2019. It consists of two stages analyzed: the first part focuses on the laboratory process in the form of workshops that led to the creation of compositions, generating a collection that served both to survey the scenes and to construct the dramaturgy, exploring the autonomy of the artists involved in a collective endeavor. The second part explores the survey of the play, the scenic aesthetics and poetics from the images created, the literary text and the songs, components of an elaboration made by collage. Both parts are complementary in the perspective of a creative methodology for a theatrical work that discusses the ills of a society marked by colonialism, in order to promote a public debate through an art concerned with the historical problems related to the political and social issues of your time. The analytical approach is oriented towards the methodology of theatrical direction, the central focus of the research that preceded the beginning of the collective process with the objective of preparing the director for the conduct of a collective creation of the dramaturgical text.

**Key-words:** Theatre direction; collective creation process; political theater

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
------------------------	-----------

### **Parte 1**

<b>DA PREPARAÇÃO DO GRUPO À CRIAÇÃO COLETIVA: o processo laboratorial.....</b>	<b>24</b>
--------------------------------------------------------------------------------	-----------

1. Aspectos definidores da linguagem.....	25
2. A direção teatral no processo de elaboração da dramaturgia	
2.1. A preparação do diretor e as bases pedagógicas do processo de criação.....	28
2.2. Primeiro ensaio.....	32
3. Filhos exterminados, mães devastadas	
3.1. Segundo ensaio.....	35
4. A chegada do senhor das praças e a presença da ancestralidade	
4.1. Terceiro ensaio.....	43
4.2. Quarto ensaio: a dimensão poética .....	51
4.2.1. As primeiras composições.....	52
4.3. Quinto ensaio: construindo a dramaturgia a partir das composições.....	55
5. Mimetizando a rua	
5.1. Sexto ensaio: a impossibilidade que gera potência.....	57
6. A encarnação do Capitão do Mato	
6.1. Sétimo ensaio .....	63
6.2. Oitavo ensaio: o jogo como ferramenta de criação dramática.....	65
7. Fechamento da primeira etapa: a coleção como base para a construção dramática	
7.1. Nono ensaio .....	69
7.2. Definição dos temas e dos fragmentos para a montagem .....	72

## **Parte 2**

<b>DO TEXTO AO ESPETÁCULO: a direção teatral e os sentidos da cena.....</b>	<b>75</b>
1. Elementos constitutivos da encenação .....	76
1.1. Diálogos com a periferia na cena contemporânea do Rio de Janeiro.....	79
2. Prólogo .....	91
3. Cena 1: Qual é o meu lugar? .....	96
4. Cena 2: A morte de Nanã .....	107
5. Cena 3: Em situação de rua .....	110
6. Cena 4: Mulheres interdidas .....	115
7. Cena 5: A festa do morto .....	118
8. Cena 6: Final .....	123
<b>Conclusão .....</b>	<b>131</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>137</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>142</b>

## Introdução

A Natureza não é bela;  
belos são os olhos que a miram.  
2008, 2009, 2010... A noite cai  
sobre o mundo. Que fazer?  
Silenciar? Sinto sincero respeito  
por todos aqueles artistas  
que dedicam suas vidas à  
sua arte – é seu direito ou  
condição. Mas prefiro aqueles  
que dedicam sua arte à vida.  
Em defesa da arte e da estética,  
em tempos de crise e de paz.  
Arte não é adorno,  
Palavra não é absoluta,  
Som não é ruído,  
e as Imagens falam.  
(Augusto Boal, 2009)

Nesse estudo faço uma análise do processo de criação que conduzi em 2019 e que levou à realização do experimento cênico *Do tiro ao açoite*<sup>1</sup>, apresentado no dia 29 de agosto de 2019, no Jardim do Centro de Letras e Artes (CLA) da UNIRIO. O processo foi empreendido entre 23 de março e 29 de agosto, já no âmbito de uma investigação acadêmica. O projeto apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) enfatizava dois propósitos complementares: 1) a realização de um processo coletivo, como ação criativa de construção cênica e dramaturgica, a partir de temas levantados pelo grupo, pertinentes às questões sociais de nosso país; 2) a execução da obra artística fora do edifício teatral, que se configura como intervenção performativa.

Buscaremos relatar e discutir o processo de montagem que foi construído visando estabelecer um diálogo com a história do país, lançando, a hipótese de que a violência de Estado contra a população negra, das favelas e os graves problemas sociais e econômicos vividos por essa parcela da população, são frutos de uma continuidade histórica, de algo que nasce ainda no período colonial.

No texto que se segue, desenvolveremos uma escrita acerca da construção da peça e do seu processo criativo, propondo a seguinte divisão analítica:

- Na Primeira Parte o foco está no processo, na oficina de criação, no surgimento dos temas políticos levantados pelo coletivo para a construção da obra, como estes surgiram e o que ficou estabelecido enquanto temática geral para a criação artística. Também

---

<sup>1</sup> O registro do espetáculo editado em filme está disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RGQmXVcAO3Q&t=234s>

descrevo e discuto a metodologia de trabalho, a pedagogia realizada para a construção coletiva e como, a partir do “nada”, contando inicialmente com a intuição, fomos levantando a dramaturgia.

- Na Segunda Parte trato da montagem e realização do espetáculo; sua poética e a dramaturgia construída em processo, seu uso e transformação para a criação da encenação e as imagens que o texto produz. Nesta parte, a apresentação do texto propicia uma análise dramaturgical da peça, ligada aos sentidos da atuação e da escrita cênica.

No intuito de estabelecer a relação entre teatro e nossa realidade social, algumas questões básicas foram tomadas como diretrizes de reflexão para este presente relato: como fazer teatro político nos tempos atuais? Qual o formato? O que dizer? Quais discussões propor? De que forma? Uma questão surgiu a partir do próprio laboratório de criação: há ainda espaço na arte teatral para a denúncia sem que se empobreça a elaboração estética? Encenar é uma forma de ação política? Também me propus a discutir nossa realidade oriunda de um sistema colonial, sua relação com o neoliberalismo e a situação do país perante isso. O foco é no trabalho coletivo como forma de tentar responder a estas questões. Da mesma forma o levantamento de temas pertinentes à arte política. Problemas que nos afligem hoje, mas que são consequências históricas.

Do ponto de vista do projeto disparador do processo, seguimos a ideia de que as modalidades de opressão da sociedade brasileira possuem características próprias, ligadas, por exemplo, à longa duração do regime escravista.

O título *Do tiro ao açoite* propõe uma analogia entre duas figuras de contextos históricos distintos mas função semelhante: o capitão do mato e o policial militar, sendo o segundo uma espécie de perpetuação do primeiro.

O conceito de subalterno<sup>2</sup> se caracteriza como um importante elemento de provocação sobre as aproximações entre o policial militar atual e o capitão do mato colonial. Embora sendo da mesma origem de seus perseguidos, ambos têm no seu trabalho o caráter de algoz para com os seus, promovendo a manutenção da ordem estabelecida pelo Estado hegemônico (GRAMSCI, 2011, p. 291). Como a dominação é imposta não apenas pela coerção, mas também pelo consenso - através da cultura -, o agente da opressão, dentro dessa bolha inconsciente geralmente é um periférico, oriundo dos grupos subalternos: um favelado (quase sempre negro) em nosso tempo, ou um liberto (negro ex-escravizado) no período colonial ou imperial. A

---

<sup>2</sup> Conceito de Antônio Gramsci acerca de grupos dominados de determinada sociedade, que não necessariamente estão organizados em classes sociais (GALASTRI, 2014, p.36).

explicação pela via gramsciana acerca deste fenômeno gira em torno da questão da classe social e sua distinção aos chamados grupos subalternos. Para o filósofo italiano, os grupos subalternos não se configuram necessariamente enquanto classe, embora sejam formados pelo conjunto das massas dominadas. Para que isto ocorra, é necessário um arranjo, uma organização que atue politicamente, inclusive intervindo nas relações de forças da sociedade (GALASTRI, 2014, p.36-37). Para o historiador E.P. Thompson a experiência de classe leva à “consciência de classe” e esta é fundamental para a formação de determinada classe social, como consta em seu prefácio de *A formação da classe operária inglesa*. Para o autor, a “consciência de classe” é a forma como as experiências são trabalhadas na cultura, por meio de tradições, valores, ideias e instituições (THOMPSON, 1987, p. 9-10).

No caso do capitão do mato, trata-se de um ser complexo, que cumpria o papel primordial de oprimir “seus iguais”: geralmente um negro liberto que encontrava, neste serviço, a melhor forma de melhorar de vida, ou se sobressair diante do sistema escravista. Logo, um subalterno sem “consciência de classe”, não pertencente a nenhuma classe social. É no contexto da intensa formação de quilombos – e em especial após a destruição de Palmares – que essa função se reforça como uma das principais estratégias senhoriais para manter sob controle o número de escravos fugidos e deter a formação de mocambos<sup>3</sup>. Os capitães do mato formavam, portanto, “uma instituição disseminada por toda a colônia como milícia especializada na caça de escravos fugidos e destruição de quilombos” (REIS, 1995, p. 17). A partir de tal analogia, me propunha a construir um experimento teatral que promovesse uma discussão acerca do extermínio da juventude negra e moradora de favela pelo braço armado do Estado.

O debate historiográfico sobre a figura do capitão do mato e também sobre as origens e a história do sistema policial brasileiro é objeto de inúmeros historiadores e cientistas sociais. Segundo o historiador Clóvis Moura, o capitão do mato pode ser definido como:

Indivíduo encarregado de prender e restituir ao senhor o escravo fugido ou aquilombado. [...] exercida, inicialmente, por voluntários, a profissão de capitão do mato foi depois regulamentada pelas autoridades. [...] O capitão-do mato passou a exercer um posto militar, uma vez que todos esses postos tinham como finalidade perseguir e capturar escravos fugidos e destruir quilombos (MOURA, 2013, p.82-83).

Por sua vez, o historiador brasilianista Thomas Holloway dá ênfase aos aspectos de controle social e repressão exercidos pela polícia no contexto de uma cidade escravista

---

<sup>3</sup> Segundo o historiador João José Reis, as formações de grupos de escravizados fugitivos que às vezes chegavam a congregar centenas ou milhares de pessoas eram chamadas de quilombos ou mocambos. Reis reporta que, frequentemente, os capitães do mato eram acusados de práticas como roubo de escravos, aprisionamento e até mesmo assassinato de cativos com o único intuito de receber a recompensa. (REIS, 1995, p.17-18).

(HOLLOWAY, 1997; COTTA, 2012). Na mesma linha interpretativa, os historiadores Marcos Bretas e André Rosemberg destacam que: “Em um momento de não especialização da atuação policial, forças militares tinham atividade de patrulhamento no espaço urbano e exerciam também atividade de controle de estradas e o problema dos escravos fugidos” (BRETAS e ROSEMBERG, 2013, p. 162-163). Os historiadores Marcos Bretas e André Rosemberg discutem o trabalho do historiador Francis Cotta que estabelece em suas pesquisas essa origem das forças policiais no início do século XIX, a partir do período Joanino, com a chegada da família real portuguesa e seu estabelecimento no Brasil<sup>4</sup>.

O que vemos na atualidade, no Rio de Janeiro especificamente, é o extermínio em massa de uma população de jovens, negros, moradores da periferia e das favelas<sup>5</sup>. O pensamento que se tornou lugar comum, de que a solução para o estado de violência seria um maior rigor dos castigos, diminuição da maioridade penal, ou até mesmo o estabelecimento legal da pena de morte – ideologia difundida por determinados setores da sociedade – caracterizam uma ideia típica do mundo escravocrata, que, como se sabe, utilizou sistematicamente os castigos corporais como forma de controle para a massa de trabalhadores cativos.

Por outro lado, ainda olhando para os dias atuais, não é preciso procurar muito para encontrar na realidade carioca e brasileira casos marcantes pela brutalidade policial<sup>6</sup>. É justamente o material relacionado a casos como estes que serviram como fonte para a criação das composições (nosso processo de ensaios) e se transformaram em material para a criação de quadros por meio de construções poéticas. A proposta, desta forma, foi a de colaborar e ter a colaboração de artistas que quisessem trabalhar sobre as diversas modalidades de opressão que os sensibilizassem. A pesquisa, portanto, abordou algumas narrativas que foram selecionadas e discutidas, a partir das escolhas pessoais dos proponentes, para a criação artística autoral.

O trabalho teórico-prático teve como forte inspiração os processos colaborativos do Teatro da Vertigem, nos quais a direção atua com a edição das propostas performativas dos

---

<sup>4</sup> Segundo Bretas e Rosemberg: “Na história social do crime predomina uma profunda demarcação entre o período colonial e o período pós-independência (tendo talvez um espaço de contato no chamado período joanino, 1808-1822), que dificulta análises de continuidade. A historicidade da polícia no Brasil é marcada mais pelo momento 1808, a transmigração da família real portuguesa, do que por contatos com o séc. XVIII” (BRETAS e ROSEMBERG, 2013, p. 167).

<sup>5</sup> “A Anistia Internacional Brasil alerta para a gravidade dos dados divulgados pelo Instituto de Segurança Pública que revelam que as polícias foram responsáveis por 25% dos homicídios totais no Estado do Rio de Janeiro, em 2020. No total foram 1239 homicídios decorrentes de intervenção policial no Estado e esse número impressiona. Se o Rio de Janeiro fosse um país, o número de mortes por policiais em serviço seria maior que o total de homicídios cometidos por policiais nos Estados Unidos inteiro, em 2020: 1227 pessoas, segundo dados do site Mapping Police Violence”. Disponível em: <https://anistia.org.br/informe/em-2020-policiais-no-rio-de-janeiro-mataram-mais-que-a-policia-dos-estados-unidos-alerta-anistia-internacional-brasil/>

<sup>6</sup> Para uma maior elucidação, ver infográfico sobre o retrato da violência contra negras e negros no Brasil. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/11/infografico-consciencia-negra-FINAL.pdf>.

artistas envolvidos, gerando material ao longo do processo, tanto para a construção cênica quanto para uma dramaturgia original (FERNANDES, 2013, p. 62). No nosso caso, no entanto, a equipe se limitava a mim como diretor e dramaturgo, aos atores como autores e atuantes, a um diretor musical e músicos.

Para a construção de nossa montagem, tivemos como meta o teatro performativo. Termo este, cunhado pela teatróloga Josette Féral, que parte da análise dos estudos da performance nos EUA e Canadá nas últimas décadas, para a conclusão de que influenciado por eles o teatro vem se modificando de maneira radical, com modos que rompem com a hegemonia do texto e estruturas tradicionais<sup>7</sup>. Como elemento marcante desta estrutura tradicional, além do texto teatral construído antes do processo, entendemos que nossa montagem deveria acontecer fora do edifício teatral mais comum (a sala de espetáculos, a caixa preta), pois, desta forma, a relação com o espectador se torna mais calorosa, tornando-o menos passivo, mais participativo. Novas estratégias perceptivas que às vezes, por um simples deslocamento que é obrigado a fazer para conseguir assistir a um trecho de cena, outras vezes por ter de se retirar de um local para que a cena ali aconteça, ou mesmo em função de alguma itinerância necessária, faz com o que o espectador viva novos jogos e experimentações no teatro, ao invés de apenas recebê-lo. Tal “desconforto” o transforma em um ser ativo no evento, um ator, que compõe com os movimentos do espetáculo<sup>8</sup>.

Em razão disso, cada vez mais tornou-se importante para o nosso processo laboratorial a construção do espetáculo a partir da espacialidade. Entendendo que este poderia ser um considerável instrumento de reflexão da escritura cênica, acreditei na potência dos espaços não convencionais como símbolo das discussões a serem travadas junto ao público. A espacialidade se torna um elemento crucial, que, dotado de símbolos, por si só carrega consigo inúmeros sentidos. Como afirmou o estudioso da performance Richard Schechner, “o evento teatral pode acontecer tanto em um espaço totalmente transformado como em um ‘espaço encontrado’” (SCHECHNER, 1968, p. 50). O termo “teatro ambientalista”, cunhado por Schechner, serviu, portanto, como base teórica de nosso laboratório – no sentido de que, para o autor, cabe buscar no próprio evento uma definição orgânica e dinâmica do espaço, rejeitando o espaço convencional (SCHECHNER, 1968, p. 51).

Por último se faz necessário explicar o lugar de onde viemos e a importância de nossas trajetórias (a minha e a do elenco) para a criação e delimitação da temática histórico-social de

---

<sup>7</sup> A professora Sílvia Fernandes nos explica os estudos do Teatro Performativo na introdução do livro *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, de Josette Féral. Pág. XVI.

<sup>8</sup> Também a partir das análises da introdução do livro de Féral. Pág. XVII.

nosso espetáculo. Há grande identificação com os assuntos gerados no processo por sermos em maioria, oriundos da periferia, onde convivemos com a violência policial, a necropolítica<sup>9</sup> e o descaso das autoridades em relação a todo tipo de injustiça. Tais assuntos, de fato, nos atravessam e, exatamente por isso, nos interessam. Também destaco a atuação, ainda hoje, de alguns integrantes da equipe em ativismos sociais, ligados a questões identitárias e de direitos humanos, como a do movimento negro, da arte engajada e da educação, entendendo que estes se configuram como potentes elementos para a transformação da sociedade, no fomento à discussão acerca de nossa realidade social. Este é o caso do ator Daniel Vargas. Nascido no subúrbio carioca, em Oswaldo Cruz, Vargas teve sua trajetória no teatro iniciada no curso de teatro do CIDAN (Centro de Informação e Documentação do Artista Negro) - comandado pela atriz Zezé Motta - e hoje é um expoente da Confraria do Impossível, companhia de teatro do Rio de Janeiro, “cem por cento envolvida” – segundo as palavras do próprio Vargas – “com a causa preta, do teatro preto e de resistência”. Um dado importante no trabalho artístico de Daniel, e que ele trouxe para o nosso laboratório de criação, é a sua atuação também como educador social no CREAS (Centro de Referência Especializado de Assistência Social) da prefeitura do Rio de Janeiro, que faz atendimentos a adultos que cumprem penas alternativas, população de rua, violência doméstica e adolescentes incumbidos de realizar medidas sócio educativas. Ele, em parceria com outros educadores, desenvolve um projeto que acolhe os jovens, buscando a ressignificação de suas vidas através da arte. Vargas explicita como as suas vivências na vida real se misturam, desde a sua formação como estudante, ao seu trabalho no teatro:

Eu sou nascido e criado no subúrbio carioca, em Oswaldo Cruz, mais precisamente. Quando fazia o curso do CIDAN, através de uma professora, Iléa Ferraz, eu ouvia dizer sobre a Escola de Teatro Martins Penna e a partir daí o desejo de participar desta escola pública, ficou cada vez mais latente dentro de mim. Quando ingressei na escola, começou uma nova fase na minha vida enquanto artista. Eu costumo dizer que a minha vida de artista é antes e depois da Martins Penna. Lá eu não aprendi apenas a ser ator, estar em cena... eu aprendi a ser um ser humano melhor, um artista melhor, um ser humano político. Aprendi que o teatro é político, que a gente não sobe no palco à toa, que a gente tem que subir para mudar, para tocar na ferida. Enquanto isso, na minha vida pessoal eu sou educador social, trabalho no CREAS da prefeitura do Rio de Janeiro... já trabalhei em abrigo com adolescentes, crianças com vício nas drogas. Eu hoje consigo trabalhar no CREAS como educador, levando a arte para esses adolescentes que cumprem medidas socioeducativas. Montei um projeto chamado “Crer sendo” junto com outros educadores e hoje, uma vez por semana a gente ouve os adolescentes, vê o que interessa a eles e tenta de alguma forma ressignificar a vida destes adolescentes através da arte, seja teatro, música dança, por onde eles dão a entender para a gente com qual atividade eles se identificam mais. Depois de formado na Martins Penna eu fui convidado a fazer parte da Confraria do Impossível, que é uma companhia de Teatro do Rio de Janeiro, que está 100%

---

<sup>9</sup> Conceito criado pelo filósofo camaronês Achile Mbembe.

envolvida na causa do teatro de resistência, do teatro preto, uma companhia que faz questão de ter 99,9 % de todos os envolvidos no trabalho, pretos e, assim, nós montamos o espetáculo *Esperança na Revolta*, que teve três indicações ao prêmio Shell: melhor música, melhor texto e melhor direção, com o André Lemos levando melhor direção<sup>10</sup>. Fui convidado pelo Pedro a estar neste nosso processo e trouxe muito de minha vivência como educador social para dentro da cena. Fazer um personagem que vive em situação de rua, foi uma das coisas mais instigantes para mim como ator, da forma que foi feito, em uma itinerância, sem cortes, sem sair de cena, sem os elementos tradicionais do palco.

Dos atores que participaram da montagem – pois tivemos que fazer substituições ao longo do processo – a atriz Eva Costa é uma representante da classe trabalhadora, mãe, negra e nordestina. Moradora da Zona Oeste do Rio de Janeiro, contribuiu com todas essas referências na sua criação artística. A presença marcante de sua atuação traz elementos da luta da mulher na periferia, cuja vida é marcada pela resistência e potência que se converte na arte que ela produz. Também oriunda da Escola de Teatro Martins Penna, Eva Costa, além de atriz, é performer com trabalhos acerca da mulher negra em nossa sociedade. No depoimento de Eva para o processo, ela explica a importância da descoberta de sua potência, através da consciência política adquirida também em cursos de formação artística:

Eu sou do Ceará, Fortaleza. Eu comecei a fazer teatro lá, nos anos 90, adolescente, me descobrindo. Queria fazer teatro para perder a timidez. No ano 2000, eu fiz um curso de teatro no Teatro José de Alencar que é um teatro grande lá de Fortaleza. E esse curso foi um divisor de águas na minha vida. Lá que eu passei a me chamar Eva, porque meu nome é Evanízea. Ninguém acertava. De oito letras eu diminuí para três. Ainda mais que é uma personagem bíblica, não tem como não lembrar. Depois eu descobri que Eva significa mãe, aí passei a me chamar Eva Costa. O Costa é da minha mãe, a minha mãe é falecida. Ela faleceu quando eu era bebê, quando eu não tinha nem três anos. Aí Eva Costa é uma homenagem a ela. Neste curso eu descobri a potência de ser uma mulher negra, ainda mais sendo nordestina, cearense, porque no Ceará tem poucos negros. Não é como aqui no Rio. Lá a abolição da escravidão se deu quatro anos antes do restante do Brasil, então houve uma evasão dos negros de lá, que foram para outros estados. Os poucos que têm não se identificam como pretos porque a tonalidade da pele já não é retinta, é um pouco mais clara, o chamado “saráá”, e eles não se vêem como pretos. Eu não, eu sou a “retintona”, eu sou a “pretona”. E aí eu sempre fui vista como negra. Tem gente que diz: “eu me descobri negra”. Isso nunca aconteceu comigo. Sempre fui. Lá é um lugar muito racista. Este curso foi um divisor de águas. Lá eu me politizei, lá eu entendi a potência de ser uma mulher negra. Já em 2018 eu fiz o "Curso de Contação de Histórias Negra de Inspiração GRIÔ e Literatura Infante-Juvenil Negra pelo "Grupo Cultural Vozes da África" na CUFA<sup>11</sup> em Madureira, ministrado pela Sinara Rúbia, pra ter como colocar em prática a Lei 10.639/03, que versa sobre o ensino da história e cultura afro-

---

<sup>10</sup> O espetáculo *Esperança na Revolta* e as formas de produção da Confraria do Impossível serão tratados na segunda parte deste trabalho.

<sup>11</sup> Sobre a CUFA: A CUFA (Central Única das Favelas) é uma organização brasileira reconhecida nacional e internacionalmente nos âmbitos político, social, esportivo e cultural que existe há 20 anos. Foi criada a partir da união entre jovens de várias favelas, principalmente negros, que buscavam espaços para expressarem suas atitudes, questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver. Tem o rapper MV Bill como um de seus fundadores. Disponível em: <http://cufa.org.br/sobre.php>

brasileira e africana, que foi mais que um curso, foi um divisor de águas, um renascer, um ENCONTRO-REENCONTRO com as minhas raízes, com os meus ancestrais, os saberes do meu povo, que por não serem acadêmicos, nem eram considerados como saberes! nesse meu processo de autoconhecimento, passei a ler escritoras negras: "Um defeito de cor" de Ana Maria Gonçalves, por exemplo, "Água de Barrela" de Eliana Alves Cruz, "Quarto de Despejo" de Carolina Maria de Jesus, e Conceição Evaristo, "Olhos D'água"<sup>12</sup>

Diogo Rosa, trabalha como arte-educador em escolas públicas no município de Maricá. Artista negro, é integrante do Grupo Nós do Morro, com sede no Vidigal e tem no seu trabalho artístico a luta do jovem negro, utilizando seu trabalho de ator para discutir questões essenciais dos problemas de classe e violência vividos por este grupo social. Sua trajetória no teatro é forjada na periferia, desde os primeiros contatos com a arte, na escola pública, onde começara ainda criança a produzir, dirigir e escrever seus primeiros espetáculos. Nascido em uma favela de São João de Meriti, é daqueles artistas que carrega consigo a marca da juventude preta da favela e da periferia, que trabalha para se colocar no mercado de trabalho, mas também se produz, investindo em diversas linguagens da cena como a do áudio visual. Sua trajetória é marcada por andanças diversas e em vários territórios da periferia do Rio de Janeiro:

Eu nasci em São João de Meriti, na Baixada Fluminense e vim para Maricá com seis anos de idade - onde eu moro atualmente - e aqui em Maricá eu comecei a ter contato com a arte, foi na igreja. Eu frequentava uma igreja. Eu tinha uma professora, na escola, que trabalhava muito arte com a gente e nos convidava para ir para esta igreja. Ela contava muitas histórias e pedia para a gente escrever as nossas histórias. Lá ela trabalhava isso com a gente também. E aí na igreja metodista eu tive o primeiro contato com o teatro na peça de natal. Eu fui o anjo Gabriel. Depois eu mudei de escola, fui estudar no CIEP, em outro bairro e lá, tudo o que tinha na escola eu fazia: dança, teatro. Eu participava de vários concursos de literatura na cidade. Comecei a ganhar prêmios. E aí eu comecei a montar os meus espetáculos dentro da escola. Com 14 anos eu percebi que eu precisava fazer um curso de teatro. Eu já tinha contato com os animadores culturais das escolas e tinha essas peças que eu fazia, mas eu precisava entender mais. Aí comecei a fazer cursos na casa de cultura de Maricá. Ganhei bolsa da Cia Vida de Teatro e Dança, aqui de Maricá, depois eu fui para Niterói, para o SESC, comecei a fazer teatro lá. Depois, com 17 para 18 anos eu fui morar no Rio. Aí comecei a ganhar o Rio de Janeiro, fui morar em Realengo com o meu pai. Rodei por várias companhias até que parei em uma onde trabalhei por 5 anos, que se chama Teatro do Ambulante. Lá eu fazia muito projeto escola e às vezes peças nos finais de semana. Depois disso eu conheci o "Nós do Morro". Eu fazia parte desta companhia, ia para o "Nós do Morro", voltava para Campo Grande - eu já estava morando em Campo Grande -, e aí eu fui me envolvendo mais com o Nós do Morro. Eu sempre fui um ator que, mesmo trabalhando com esse pessoal de Campo Grande, eu sempre buscava cursos. E mesmo no Nós do Morro, sempre buscava outros cursos por fora. Já participei de musical, onde pude ser dirigido por Jorge Maya. Eu fui participando de todos esses processos da vida, aí no Nós do Morro eu tive contato com o áudio visual, fui indo para o mundo do cinema, quando fiz meu primeiro filme

---

<sup>12</sup> Trecho de entrevista com a atriz Eva Costa, realizada em 15 de julho de 2021.

e conheci o Babu Santana, que hoje é um parceiro de trabalho. Também participei do filme “Bandeira de Retalhos” de Sérgio Ricardo<sup>13</sup>.

Já Lai Cavalcante, jovem atriz branca de classe média baixa tem um histórico familiar de luta. Seu avô, também imigrante nordestino, lutou contra a ditadura sendo preso e torturado. Tem na sua trajetória a necessidade de trabalhar ainda muito jovem para ajudar a família. Passou inúmeros problemas familiares como alcoolismo e diversas situações de ordem de gênero e machismo. Se entende como feminista e busca trabalhos em que possa discutir a opressão sexista, já tendo participado de alguns espetáculos desta dimensão. No nosso trabalho, viu potencial para se expressar sobre tais questões a partir da criação autônoma daquilo que a comove. Assim, a atriz fala das razões para estar no processo:

Eu quis participar deste coletivo, por me encontrar muito nesses entrelugares confusos de classe, por ver minha mãe sofrer inúmeras opressões e basicamente pela luta política como um todo. Enquanto não formos todos livres, jamais estaremos livres. E justamente por me ver nessa falta de pertencimento (por ser nômade tanto no lugar instável de classe quanto por interesses múltiplos que me fazem fluir por aí). Sempre quis construir algo forte que pudesse estar ligado ao lugar da comunhão, luta e trabalho que permanecesse, continuasse e até mesmo que combinasse com registros dessas experiências por mim vividas<sup>14</sup>.

Eu, que assumi o papel da direção neste coletivo, sou nascido e criado na favela do Jacarezinho<sup>15</sup> e professor de História da rede municipal do Rio de Janeiro. Embora branco, sou descendente de imigrantes nordestinos, que como tantas histórias de migrações, repetem a saga da busca por uma vida de mais oportunidades de trabalho nos grandes centros urbanos da região Sudeste. Convivi com a violência e as tensões dos tiroteios e rajadas de metralhadora, com as bocas de fumo perto de casa e as investidas policiais, helicópteros que sobrevoavam mirando os fuzis para baixo e a expectativa constante de ser surpreendido por uma operação policial de guerra<sup>16</sup>. Essa vivência, portanto, me atravessa e me comove, faz parte de minha existência.

---

<sup>13</sup> Trecho de depoimento para o processo, do ator Diogo Rosa, realizado em uma entrevista, ocorrida no dia 3 de julho de 2021.

<sup>14</sup> Trecho de entrevista com Lai Cavalcante, realizada em 20 de outubro de 2020.

<sup>15</sup> Trecho retirado da tese de doutorado de Jocelene de Assis Ignácio sobre a favela do Jacarezinho: “Segundo relatos de moradores e informações contidas em documentos encontrados na Associação de Moradores local, a favela do Jacarezinho surge aproximadamente na década de 20, antes existiam no local alguns casebres e uma chácara (fazenda velha) que no passado cultivava lavouras de legumes, hortaliças e frutas. A história de ocupação do Jacarezinho nos remete também à conjuntura dos anos 40 e não difere do processo de formação de várias outras comunidades da cidade do Rio de Janeiro, desde o século XIX” (IGNÁCIO, 2011, p. 85).

<sup>16</sup> A favela do Jacarezinho sofreu no dia 06 de maio de 2021, a operação policial mais letal da história do Rio de Janeiro, com inúmeros e graves violações dos direitos humanos, computando ao todo 28 mortos. Disponível em: [https://oglobo.globo.com/rio/mortes-no-jacarezinho-com-28-mortos-operacao-policial-na-comunidade-da-zona-](https://oglobo.globo.com/rio/mortes-no-jacarezinho-com-28-mortos-operacao-policial-na-comunidade-da-zona)

A minha trajetória no Teatro começou em 1998. Assim como o parceiro Daniel Vargas, fui aluno do curso “A arte de representar dignidade”, um projeto social do CIDAN, com a supervisão e idealização da atriz Zezé Motta. O curso de teatro, com grande carga horária semanal, contava com um elenco de professores com importância na cena carioca e, em especial, a cena do teatro negro: Iléa Ferraz, Jorge Maya, Ivan Alves, Maurício Gonçalves, Deoclides Gouveia, além da própria Zezé Motta. O curso, apesar de ser uma iniciativa do Centro de Identificação e Documentação do Artista Negro, aceitava alunos brancos, desde que fossem oriundos de favelas.

É interessante observarmos como se constitui a força deste coletivo. A favela, a periferia, a escola pública e o corte de classe são marcantes no grupo. A maioria dos integrantes começaram a sua trajetória em projetos sociais. Somos forjados em uma espécie de contrapartida e, na ausência do Estado para aqueles que são menos abastados, tais iniciativas educativas, filantrópicas, “salvadoras”, são promovidas pela própria sociedade civil, através de ONG’s.

Em seguida, eu ganhei uma bolsa de estudos para o Tablado, onde fui aluno durante três anos de Cico Caseira. A partir daí comecei a fazer peças de teatro pelo Rio de Janeiro: “Maria Brasileira”, de Wanda Fabian, dirigido por Maria Teresa Amaral foi minha primeira experiência profissional, em 2000, sendo indicado por Jorge Maya, que fora meu professor no curso do CIDAN. Depois participei de inúmeros espetáculos e processos no teatro, com destaque para as seguintes peças: “Rei Lear”, “O Penhor desta Igualdade”, “O Ateneu”, “O Despertar da Primavera”, direção de Marco André Nunes (diretor da Aquela Cia de Teatro), “Apenas o fim do mundo”, de Jean Luc Lagarce. Tive passagem pelo Ensino do Teatro da Unirio, onde fiz parte da Companhiaômala de Teatro. Foi nesta experiência de mais de dois anos, compartilhando contracenar e discussões com os parceiros Reynaldo Dutra, Raoni Seixas, Maksin Oliveira, Cândice Abreu - entre outros que participaram dos trabalhos de *Macário*, às vezes a vida volta, sob a direção de Anna Beatriz Gaglianone e orientação do professor Walder Virgulino, que tive contato com a performance, o teatro performativo e a ideia de ambientalismo de Richard Schecner. Em outro momento, ainda como aluno do curso de licenciatura em teatro, participei de uma montagem de Woyzeck, de Georg Büchner, sob a direção de Marcela Andrade. No entanto, na sequência, optei por seguir meus estudos acadêmicos no curso de História da UFF e, lecionando há alguns anos em escola pública a disciplina História, busco tal

---

[norte-a-mais-letal-da-historia-do-rio-25006044#:~:text=RIO%20%E2%80%94%20Com%2028%20mortes%2C%20a,segundo%20levantamento%20do%20GLOBO%20FEXTRA.](http://norte-a-mais-letal-da-historia-do-rio-25006044#:~:text=RIO%20%E2%80%94%20Com%2028%20mortes%2C%20a,segundo%20levantamento%20do%20GLOBO%20FEXTRA.)

interdisciplinaridade no fazer teatral. Em 2014 eu entrei para a Escola de Teatro Martins Penna, onde me formei como ator. Nesta escola pude experienciar a artesanaria de algumas realizações com companheiros de jornada. Escrevi o texto, em parceria com a dramaturga Louise de Lemos, da peça *Primeiro de Abril*. Encenamos uma experimentação de linguagem em espaço não convencional, sob a direção de Victor Seixas em minha própria casa, um apartamento, em uma rua residencial, no bairro do Riachuelo, subúrbio carioca. Além desta peça, ajudei a produzir e atuei no espetáculo *Enfermaria nº6*, de Anton Tchekhov. O diretor foi o curitibano Edson Bueno, que fez a adaptação da novela de Tchekhov para o teatro. Por último, quero destacar a peça *Variações sob(re) a opressão*, um exercício cênico, que nasceu como prova final da Etapa IV do curso de atuação, em que eu e o parceiro de trabalho Victor Newlands, escrevemos, compilamos alguns textos, dirigimos e atuamos, nesta elaboração que tratava de várias opressões “entre iguais”, ao longo da História, como, por exemplo, a polícia judia no campo de concentração nazista, que massacrava os seus irmãos confinados e obrigados a trabalhos forçados, ou um indivíduo em situação de rua que explora, enquanto um tutor, um menor de idade, pondo-o para trabalhar vendendo balas no sinal, ou ainda, o capitão do mato que persegue o escravizado fugido. Logo, evidencia-se aqui, de onde surge o tema central de *Do tiro ao açoite*. A partir de uma construção anterior que foi tomando forma para uma perspectiva de pesquisa acadêmica.

Este tipo de investigação, eu pretendo continuar em curso, explorando a arte teatral como um meio para as discussões da História e de questões sociais. É neste sentido que idealizei o projeto de *Do Tiro ao açoite* no exercício da direção teatral. Na busca de unir as disciplinas formadoras da minha vida, em termos de aproveitar as potencialidades dos diversos saberes, na busca por uma experiência estética de grupo, de um fazer artístico antineoliberal. Neste sentido é importante destacar as imensas dificuldades sentidas por todos os seguimentos da cultura nos últimos anos, em termos de produção na área cultural e, no meu caso, a necessidade de seguir fazendo arte, mas desta vez com uma proposta mais autônoma. Autonomia esta que se converte em necessidade justamente pela importância de não seguir tal caminho sozinho, mas a de transformar esta trajetória em algo concreto, entendendo a pesquisa como um elemento de formação, buscando a união da teoria com a prática e o apoio institucional. Neste sentido, a experiência em teatro, seja como estudante, atuante ou em direções conjuntas, ao longo de vinte e três anos me fizeram acreditar na possibilidade de liderar um processo como diretor, a fim de elaborar e exercer um papel mais significativo, de ativismo e, assim, iniciar uma nova trajetória gerada por um amálgama teórico-prático sob orientação e sistematização de ideias e fazeres, na

perspectiva de criação de um coletivo artístico cultural. O pontapé foi dado e seguimos construindo este coletivo.

A ideia deste trabalho, portanto, não é a de “dar voz” a qualquer seguimento social, ou enveredar somente por questões identitárias. Também não é falar a partir de minha experiência (que não possuo) sobre a negritude ou o racismo propriamente, colocando ideias criadas pela direção nas falas dos atores. É tratar das diversas opressões sofridas pela coletividade a partir das vivências de cada participante, unindo forças para promovermos um debate - através da cena - de temas essenciais de nossa sociedade, marcada pela reprodução estrutural de máculas engendradas por nosso passado colonial e perpetuadas nos tempos atuais. Tampouco tivemos a pretensão de produzir um espetáculo para fins comerciais. Trata-se de um experimento cênico em direção teatral, início de uma produção que segue em curso, com poucos recursos, cujo intuito é experimentar um processo de criação e refletir sobre ele, analisando seus diversos aspectos e sua eficácia para construção de trabalhos artísticos coletivos.

## **PARTE 1**

### **DA PREPARAÇÃO DO GRUPO À CRIAÇÃO COLETIVA: o processo laboratorial**

## 1. Aspectos definidores da linguagem

Às vezes a luz pode estar em um detalhe que de tão pequeno nos escapa despercebido. Qualquer feixe de luz deve ser seguido, e se for falso, ilusão, voltamos ao ponto de partida. E isto deve ser feito repetidas vezes, até se encontrar algo significativo, um lume que guie.

(Luís Otávio Burnier)

Para começarmos a desenvolver a análise do processo que se constitui como a pesquisa essencial para a elaboração do presente texto é importante estabelecer para o leitor o que tínhamos em mãos. Não tínhamos uma companhia já consolidada com membros que estavam acostumados ao trabalho coletivo. A equipe foi montada para esta empreitada. A decisão foi a de trabalhar com atores que se encaixassem no perfil já mencionado para a construção de um trabalho autoral. Depois de muitos convites a partir da ideia de arregimentar artistas que pudessem contribuir não só como atuantes, mas que pudessem ajudar a construir o espetáculo também a partir de outros elementos que compõem a cena (performance, música, artes visuais), chegamos a um grupo. No entanto, inúmeros foram os percalços na criação deste coletivo. Em especial a dificuldade de poder contar integralmente com o elenco em todos os ensaios em razão de vários problemas. O mais grave e essencial deles: a ausência de verba e estrutura de produção. Assim, os artistas que primeiramente compraram a empreitada oscilavam, se revezavam conforme suas necessidades pessoais, geralmente quando aparecia um trabalho remunerado no horário do ensaio ou quando não tinham recursos para sair de casa. De um planejamento feito cautelosamente já com menos ensaios do que a direção gostaria, em função desta mesma realidade, conseguimos realizar - e ainda neste sistema de revezamento - apenas a metade. Isto gerou um caráter específico ao processo e à própria montagem, que foi construída a partir desta imprevisibilidade do elenco, tornando-se fragmentária. Não havia condições de seguir, no ensaio seguinte, com aquilo que havíamos fechado no anterior. Logo, cada ensaio se transformou em um fim em si, em um experimento em si, gerando peças de um quebra-cabeça que foi montado ao final do processo de criação, adentrando assim, ao fechamento da dramaturgia e levantamento da peça.

Todo o planejamento, que era o de duas etapas, foi sendo modificado por todas essas adversidades: produção independente e sem recursos, ausências de atores nos ensaios, substituições, problemas estruturais e demais adversidades, além da própria lógica de grupo que foi sendo criada. Com as substituições, os dias escolhidos para os ensaios também tiveram que ser mudados. Assim, fomos percebendo que o plano inicial (duas etapas de trabalho, com a

apresentação de um extrato cênico em agosto e uma temporada em novembro) se tornou inviável. Mais do que um extrato cênico, precisávamos adiantar o processo e criar já na primeira fase um espetáculo inteiro.

Ao mesmo tempo buscávamos apoio para a realização da peça e isso dizia respeito a alguma estrutura de equipamentos, divulgação, espaço físico e definir datas. Uma oportunidade então surgiu: a de apresentar a montagem no Festival Integrado de Teatro da UNIRIO, o FITU<sup>17</sup>. Esse compromisso, firmado ainda quando nos encontrávamos no laboratório de criação, gerou um caráter de urgência no processo que contribuiu para a consolidação de um compromisso. Agora faríamos parte de um festival. Desta forma, a data prevista para a apresentação de uma compilação de materiais se transformou na necessidade de apresentar uma peça de teatro completa e, assim, nossa abertura de processo aconteceu no dia 29 de agosto com o espetáculo *Do tiro ao açoite*, às 17 horas, no Jardim do CLA, na UNIRIO.

Participar do FITU foi um elemento impulsionador do processo, pois nossa proposta de trabalho se inseriu à temática desta edição do festival que tinha como mote “Teatro e política: a diversidade em movimento”, compondo com as discussões já fomentadas pelos estudantes. Desta forma, tivemos a oportunidade de contribuir para o debate acerca das opressões vividas pela juventude, dentre as quais, os problemas da favela, da periferia, da violência de Estado. Apresentar o espetáculo na efervescência do festival, ocupando o *campus* com as ideias surgidas no processo, em troca com os estudantes engajados na organização, estudantes artistas, professores e o público em geral, nos possibilitou dimensionar o caráter de nosso trabalho e perceber a aceitação deste.

Se o sonho era realizar uma temporada na rua, fizemos do ambientalismo<sup>18</sup> a nossa ferramenta para a transformação do *campus* em praças, vielas, becos, pátios e lajes de casas de favela a partir do que ele tinha a nos oferecer, com a especificidade de sua arquitetura e construções.

A importância histórica do CLA (Centro de Letras e Artes) e do *Campus* da Unirio enquanto um espaço para a atuação se dá pela sua formação. O prédio símbolo da escola de teatro outrora fez parte do complexo de um importante evento que, na esteira das reformas

---

<sup>17</sup> Sobre o FITU: “O FITU é um projeto idealizado integralmente pelos alunos da UNIRIO e coordenado por dois professores diferentes a cada ano. Tem como objetivo fomentar e dar visibilidade aos trabalhos e pesquisas feitas dentro da instituição, além de proporcionar trocas artísticas entre o corpo discente, docente, artistas e público em geral”. Disponível em: [https://www.facebook.com/fituoficial/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/fituoficial/about/?ref=page_internal)

<sup>18</sup> Conceito do estudioso da performance Richard Schechner, já desenvolvido na introdução.

do prefeito Pereira Passos<sup>19</sup>, simbolizou a riqueza de nossa terra e a inserção do Brasil na modernidade capitalista. Aqui nos referimos à Exposição Nacional de 1908<sup>20</sup>:

A realização da Exposição Nacional de 1908 e as comemorações do primeiro centenário da abertura dos portos do país ao livre comércio foi um momento forte nesse processo. O evento pode ser considerado como o *grand finale* de um primeiro tempo de interações econômicas e culturais do Brasil com um mundo cada vez mais urbano e cosmopolita, que teve nas reformas do Rio de Janeiro, entre 1903 e 1906 uma das suas maiores expressões (PEREIRA, 2010, p. 07).

O prédio mais simbólico da Escola de Teatro e que abriga as duas principais salas de espetáculos é um dos dois únicos remanescentes do célebre evento e, na época, funcionava como o Pavilhão das Máquinas.



**Figura 1:** O pavilhão das máquinas da Exposição Nacional de 1908 que hoje abriga o bloco V, com três salas destinadas a apresentações: Sala Glauce Rocha (Cinza), Sala Nelly Laport (Branca) e Sala Paschoal Carlos Magno (Palcão). Este bloco também abriga os acervos de contrarregragem e figurinos, a oficina de cenotecnica, a sala de costura e a sala de iluminação. Fotografia de Augusto Malta. Exposição Nacional de 1908. Pavilhão das Máquinas, 1908. Rio de Janeiro, RJ / Acervo Museu da República.

<sup>19</sup> Francisco Pereira Passos nasceu em São João do Príncipe, na então província do Rio de Janeiro, em 29 de agosto de 1836, filho de Antônio Pereira Passos, barão de Mangaratiba, e de Clara Oliveira Passos. Era engenheiro e foi prefeito do Distrito Federal de 1902 a 1906. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/pereira-passos>

<sup>20</sup> A Exposição Nacional de 1908 foi um evento imponente em comemoração ao centenário da abertura dos portos às nações amigas que aconteceu quando a família real portuguesa veio para o Brasil em 1808, fugindo da invasão de Portugal por Napoleão Bonaparte. Ao mesmo tempo, serviu para mostrar ao mundo os produtos agrícolas, industriais, pastoris e artísticos realizados no Brasil. Promovida pelo governo federal, apresentou a cidade do Rio de Janeiro, recém urbanizada e saneada pelo então prefeito Francisco Pereira Passos (1936 – 1913) e pelo cientista Oswaldo Cruz (1872 – 1917), respectivamente. Disponível em:

[https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_16/01\\_MSP.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/01_MSP.pdf) e <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621> .

A nossa montagem foi desenvolvida nas imediações deste prédio que funcionou como parte significativa de nosso cenário. Aqui, em função da própria historicidade desta construção, acabamos por achar um espaço propício a gerar, justamente, um debate sobre tempos distintos no qual um evento que pretendia exhibir um Rio de Janeiro remodelado às custas de um processo de higienização social que teve como foco a retirada da população negra e subalterna dos cortiços localizados no centro da cidade, acabou por gerar o processo de favelização dos morros cariocas, cujo principal expoente é o Morro da Providência, considerada a primeira favela do Rio de Janeiro, para aonde muitos moradores do Centro da cidade foram, como também para bairros mais distantes (como a Cidade Nova) e o subúrbio (SILVA, 2019, p. 414.).

Assim redimensionamos o espaço ocupando-o com os temas de opressão vividos pelo povo subalterno e sua potência para uma possível transformação social.

## **2. A direção teatral no processo de elaboração da dramaturgia**

### **2.1. A preparação do diretor e as bases pedagógicas do processo de criação**

Em dezembro de 2018 aconteceu a primeira reunião com os artistas que integrariam a montagem da peça *Do tiro ao açoite*. A ideia era apresentar o projeto e pensarmos juntos um cronograma para o ano seguinte. Neste momento, sequer sabíamos o que seria o espetáculo. Eu tinha apenas algumas projeções elaboradas como um plano de ação bastante elementar. Propositamente, não estabeleci muitas bases para o que queria enquanto construção dramaturgica e de espetáculo. O foco da pesquisa era o processo colaborativo, logo, tudo sairia do laboratório de criação e, desta forma, procurei ao máximo afastar qualquer tipo de concepção anterior ao período dos ensaios. No entanto, por querer trabalhar com um teatro performativo de caráter social, tinha em mente que - para que os temas surgissem de forma sincera pela visão dos atores, com o mínimo possível de interferências por parte da direção e que não houvesse qualquer tipo de apropriação de um possível lugar de fala – o discurso temático da peça deveria surgir através de pesquisas individuais dos atores. Os interesses críticos de cada um dos artistas seriam os pilares da construção dramaturgica com o seu caráter biográfico e individual. Apostava, no entanto, na criação coletiva como forma de construir a poética da peça e acreditava que este era o melhor caminho para gerar um experimento teatral de crítica social, a partir da própria relação de trabalho dos envolvidos. O trabalho deveria ser de todos, elaborado por todos. A autonomia para a criação do objeto artístico e a união dessas forças seriam as peças de uma grande engrenagem que movimentaria discussões acerca de aspectos conjunturais

através da arte. Também não me preocupei em contar uma história. Desde sempre imaginava quadros poéticos que pudessem encerrar-se em si mesmos e assim, ao final, com a edição de tais performances, estabelecer um roteiro que teria sentido, mas que não seria a saga de nenhum personagem ou herói, não falaria de nenhuma cidade fictícia, não haveria protagonistas e antagonistas, necessariamente. Os quadros e situações criados a partir de uma sequência específica contariam uma saga genérica, das multidões, com diversas possibilidades de leitura e entendimento. A estrutura dramática seria a de um grande tema delimitado pelas cenas construídas pelos atores durante o processo. Tudo isso estava no projeto inicial que incluía como elemento cênico a música ao vivo.

A ideia seria apresentar um extrato cênico em agosto de 2019, começando o processo em março - e assim, obter já uma experiência com o público - e em dezembro fazer uma temporada com o produto final. Após essa primeira conversa, fiquei de estabelecer um plano de trabalho para o processo laboratorial. Em fevereiro eu elaborei aquilo que se tornou o laboratório de criação que continha o cronograma e uma proposta, ainda intuitiva, de oficina prática para a criação de todo o material, que se transformaria em uma montagem de espetáculo teatral. O plano de ação estabelecia o seguinte, registrado em um *e-mail* enviado à equipe em 15 de dezembro de 2018:

1. Treinamento energético:

- Exercícios de atuação. Fisicalidade e expressão

- Discussão temática: reflexão sobre o tema central e desdobramentos a partir das demandas políticas e pessoais dos artistas.

- Reunião de material e improvisação / composição

2. Criação de performances individuais a partir de composições:

- Criação e intervenção em espaços urbanos (Primeira onda de apresentações)

3. Criação de performances coletivas:

- Criação na sala de ensaio

- Criação e intervenção em espaços urbanos (segunda onda de apresentações)

4. Processo de roteirização e criação dramática:

- Composições-resumo, partindo das performances

- Edição e criação de sentidos acerca do material levantado

5. Estruturação da encenação:

- Processo de acabamento da performance coletiva

- Montagem teatral performativa
- Apresentação

A partir desta proposta de laboratório de criação, concebida em forma de oficina, eu estabeleci um cronograma de trabalho que contemplaria todo o ano de 2019, desde os primeiros treinamentos até as apresentações finais do espetáculo teatral performativo. Em março de 2019 eu apresentei o seguinte:

- Primeira fase: somaríamos um total de vinte ensaios. Na primeira semana de agosto faríamos uma abertura do processo, apresentando um extrato cênico com uma primeira organização de todo o material gerado.
- Segunda fase: depois de quinze ensaios de encenação e montagem, faríamos uma temporada de oito apresentações aos sábados e domingos, no mês de novembro.

A parte metodológica e pedagógica do laboratório de criação será analisada nesta parte do trabalho. A oficina criativa se forja a partir de dois elementos, que foram sendo trabalhados juntos, um complementando o outro:

- a construção de uma pedagogia para realização de um trabalho coletivo a partir da compilação de algumas técnicas de composição;

- o levantamento dos temas que desenharam, com seu conteúdo, o nosso espetáculo a partir da produção dos atores: material sugerido por eles como relatos, matérias jornalísticas, poemas, canções e letras de música que se tornaram argumento para a escritura cênica.

Em termos estruturais, nos baseamos no esquema altamente detalhado apresentado pelo encenador Antônio Araújo, desenvolvido com a sua companhia, o Teatro da Vertigem. Especialmente em dois livros ele descreve minuciosamente como ocorreram os trabalhos construídos em processos colaborativos. Em ambas as obras, fruto de pesquisas acadêmicas – uma dissertação de mestrado intitulada *A gênese da Vertigem*, que trata do primeiro trabalho da companhia, *O Paraíso Perdido*, que acabou por engendrar a linguagem que posteriormente veio a caracterizar a estética do grupo e uma tese de doutorado, *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*, um estudo sobre a própria lógica do trabalho da direção a partir das outras peças da companhia, *O Livro de Jó, Apocalipse 1:11 e BR-3* - o encenador fundamenta sua metodologia para o processo de criação. Esse material teórico, a partir de pesquisas práticas, serviram como pedra fundamental para a construção de nosso espetáculo. Me servindo deste exemplo estrutural, eu precisava em um momento seguinte gerar a oficina de criação para *Do tiro ao açoite*, os exercícios diários e a

própria organização do passo a passo, começando com aquecimentos, exercícios de improvisação e criação até chegar na edificação do espetáculo. Tudo “a partir do nada”. Assim, estabeleci o seguinte:

- Trabalharíamos com os *Viewpoints*<sup>21</sup>, muito importante para a construção de cenas buscando a exploração da relação espacial e composições com a arquitetura;
- Como treinamento utilizaríamos O Estado de Ser do Ator, técnica energética do ator e professor Carlos Simioni<sup>22</sup>, integrante do Lume Teatro<sup>23</sup>;
- Também para a criação e levantamento de possibilidades de cena, propus a técnica de improvisação e composição, da diretora francesa Stéphane Lemmonier<sup>24</sup>, para a construção de cenas coletivas.

A escolha dessas técnicas se deu pelo próprio interesse pessoal a partir de estudos recentes que fiz. Tive contato com Carlos Simioni em 2018, quando participei de um curso intensivo no Lume Teatro. Já a técnica de Lemmonier me foi transmitida pela mesma em um curso da Pós-graduação ministrado também pela performer Tania Alice. Os *Viewpoints* me foram apresentados em 2017 pelo Brecha Coletivo<sup>25</sup>, juntamente com a ideia de Teatro Performativo de Josette Feral, (livro que estudamos no curso, na ocasião). Esse arcabouço teórico-prático de estudos recentes, juntamente com a perspectiva de criar algo autoral, me impulsionaram para a

---

<sup>21</sup> *Viewpoints*, segundo Anne Bogart e Tina Landau são uma filosofia traduzida em uma técnica que serve para treinar performers, construir coletivos e criar movimentos para o palco. Eles também se configuram como uma série de denominações atribuídos a alguns princípios de movimento através do tempo e do espaço e que constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco. As autoras também destacam que os *viewpoints* são pontos de atenção que o *performer* ou criador faz uso enquanto trabalha.

<sup>22</sup> Carlos Simioni é além de professor, Ator-pesquisador e diretor. Foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira. Trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Atualmente participa em oito espetáculos do LUME : Kelbilim, Cravo Lírio e Rosa, Shi-Zen - Sete Cuias, Parada de Rua, Sopra, Abre-Alas ,Os Bem Intencionados, Prisão para a Liberdade. Disponível em:

<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/carlos-simioni>

<sup>23</sup> Fundado em 1985, LUME Teatro se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O grupo já se apresentou em mais de 28 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Possui repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>

<sup>24</sup> Stéphanie Lemmonier é uma atriz, performer, diretora e dramaturga que desenvolve sua pesquisa em torno do teatro físico e da antropologia teatral. É dramaturga da Companhia de teatro de Marselha

<sup>25</sup> BRECHA é uma estrutura de criação e pesquisa multidisciplinar em artes.

Há 10 anos, desenvolvem projetos em diferentes campos da cultura - como o audiovisual, teatro, performances sonoras e intervenções urbanas - defendendo a auto-invenção constante e a interseção entre práticas artísticas. Disponível em: <https://brecha.online/>

ideia de que eu precisava, antes de tudo, criar uma proposta de trabalho, uma pedagogia para construir um processo laboratorial de criação. Esta foi a minha aposta para a edificação de uma obra de cunho político-social, a partir do teatro performativo.

Assim, seguindo o fluxo desta narrativa do processo, começo a descrever e analisar os ensaios, os trabalhos em processo e os rearranjos necessários. Este conjunto de fazeres que formou as composições para a elaboração dramatúrgica.

## 2.2. Primeiro ensaio

23 de março de 2019

Antes de fazer uma descrição detalhada do que foi o nosso primeiro ensaio, podemos esquematizá-lo em etapas, da seguinte forma:

- Roda de conversa: auto apresentações
- Leitura de texto temático
- Jogos de preparação do corpo
- Roda de conversa
- Dever de casa

Nosso primeiro encontro do laboratório ocorreu no dia 23 de março de 2019. Neste mesmo dia, para além do trabalho prático, propus uma discussão inicial levando um texto para provocar o grupo. Começamos então com uma roda de conversa. Todos se apresentaram falando de suas trajetórias enquanto artistas, seus trabalhos mais importantes, de onde vinham e suas características de atuação nas artes cênicas. O texto que sugeri para inaugurarmos as discussões neste início de trabalho foi uma matéria, mais precisamente um relato, encontrado no site *The Intercept*, sobre uma mulher que descrevia a situação de seu filho na prisão. Uma crítica ao sistema prisional pela visão feminina. O artigo se intitula: *As pessoas me rotulam como mãe de preso, mas ele só está vivo hoje por conta da minha luta* e foi publicado por Alessandra Félix, no dia 20 de março de 2019<sup>26</sup>. Começamos tudo, portanto, a partir do depoimento de uma mulher, mãe, negra, da periferia, professora e pedagoga, que conta o seu sofrimento em função da criação de um filho adotivo, hoje entregue ao sistema carcerário. De maneira intuitiva propus este começo e ainda não tinha a noção do quanto este relato se faria

---

<sup>26</sup> The Intercept, 20 de março de 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/03/20/mae-presos-filho-violencia-estado/>

presente em nossa montagem. A situação da mulher que lamenta pelo seu filho e luta por ele, por sua vida ou por sua memória.

Em seu depoimento Alessandra Félix conta ao leitor que se tornou mãe adotiva de um menino após a morte de sua própria mãe, que o tinha pegado para criar de uma mulher que não o queria por passar imensas dificuldades e por já ter outros dois filhos. No entanto, antes de o processo de adoção se concretizar, a mãe de Alessandra morre e ela o registra.

Quando Israel nasceu, a mãe dele já tinha outros dois filhos e achou uma boa ideia ficarmos com ele, porque “era um problema a menos”. Minha mãe pegou para criar, mas faleceu antes do processo de adoção sair, quando ele estava com 10 anos. Então, eu o registrei. O que eu ia fazer? Ia jogar na rua esse menino que estava comigo desde bebê, e que eu gostava desde quando ele estava na barriga? De irmã, eu me tornei mãe (FÉLIX, 2019, p.1).

Depois ela narra como o seu filho adotivo vai se envolvendo com o uso de drogas e pequenos delitos. Em função disso, passa anos entrando e saindo do sistema socioeducativo, até completar 18 anos e aí sim, após grandes dificuldades para conseguir emprego, se envolve novamente com o crime (um assalto a ônibus) e termina na penitenciária na qual hoje se encontra junto com presos condenados. A grande crítica desta mulher é justamente o fato de que o Estado erra nas medidas socioeducativas e que os abusos aos direitos humanos, assim como toda a sorte de maus-tratos vividos por adolescentes acabam transformando-os em futura massa carcerária. Não existe trabalho real de ressocialização:

Entre idas e vindas, meu filho ficou dos 14 aos 18 anos dentro do sistema. Mas o centro não ajudou em nada na sua transformação. E eu não estou justificando, mas é como mãe que eu afirmo isso. Se ele tivesse ficado mais comigo do que dentro de um centro, talvez hoje ele não estivesse no sistema prisional (FÉLIX, 2019, p. 2).

A partir deste relato, sugeri, em nossa roda de conversa no final do encontro, para balanço do que acabávamos de experimentar, que cada um levasse para o ensaio seguinte algum tipo de relato, testemunho ou depoimento nos moldes deste primeiro, apresentado por mim, para que pudesse servir de inspiração para as experimentações que faríamos no segundo encontro. Já imaginava trabalhar com relatos e depoimentos, mas nesta ocasião apenas segui o fluxo, através da intuição, pegando o gancho de minha proposição inicial.

Tinha como proposta para a oficina sempre começar com uma roda de conversa com discussão textual teórica e/ou temática e, em seguida, encaminhar um aquecimento que prepararia corpos e mentes para o experimento do dia. Foi exatamente isso que aconteceu neste primeiro encontro prático. Depois de pedir para que os atores se aquecessem de maneira individual, se alongando e ativando o corpo, foi proposto o jogo com o bambu e, na sequência,

partimos para a introdução do *Estado de Ser do Ator*. Neste trabalho energético, o fundamental é gerar movimentos de alavancas para proporcionar grande tensão corporal. Tal tensão, cria enorme energia e tónus muscular. A ideia de Carlos Simioni é que, com a repetição dos exercícios físicos, possamos gravar tal tensão no corpo e transformá-la em um campo magnético imaginário. A partir daí o ator consegue gerar e dominar sua energia (se jogando no campo magnético), expandindo o corpo em cena, sem precisar passar, nesta etapa, pelos primeiros passos (o puro treino físico). Ou seja: o ator, no domínio de sua técnica e depois de muito treinamento, consegue chegar no estado de ser de forma mais instantânea. Para o nosso trabalho, o interesse estava na potência de atuação em espaços amplos, que o treinamento é capaz de gerar; em conseguirmos atingir uma atuação dos atores na medida do espaço, que era enorme (todo o jardim do Centro de Letras e Artes, da UNIRIO). Precisávamos que os atores alcançassem certa expansão de movimento e presença, fossem maiores do que eram, chamassem atenção perante o todo e contracenassem, mesmo que à grande distância.

Também tínhamos a necessidade de experimentarmos um tipo de atuação. Como não partimos do texto pronto e buscávamos uma atuação performativa, a linha de trabalho que traçamos até o fim do processo de ensaios foi o da exploração corporal e de movimentos em composição com o espaço cênico. Neste sentido, a expectativa era que, a partir do trabalho energético de Simioni, somado à “arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, elaborado por Renato Ferracini<sup>27</sup>, - ambos discípulos diretos de Luís Otávio Burnier<sup>28</sup> -, nós conseguíssemos atingir este resultado na atuação. Ferracini, explorando os ensinamentos de Burnier, propõe uma diferença entre os conceitos de interpretação e representação. Estes são diferentes modos de pensar do ator. Ao interpretar, ele faz uma tradução de uma linguagem literária para a cênica, atua como um intermediário entre o personagem e o espectador. Está ligado às tradições dramáticas relacionadas ao texto literário e a identificação psíquica com o personagem. Já o ator que representa:

Busca sua expressão por meio de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. Ele não se coloca entre o espectador e a personagem, mas deixa que este faça a própria interpretação de suas ações vivas (FERRACINI, p. 31, 1998).

---

<sup>27</sup> Renato Ferracini é ator, pesquisador e atualmente coordenador do LUME, onde atua teórica e praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde 1993. Disponível em:

<https://www.cocen.unicamp.br/pesquisadores/id/18/renato-ferracini>.

<sup>28</sup> Luís Otávio Burnier é lembrado pela enorme contribuição à arte de ator, com a criação e o desenvolvimento de técnicas de representação. Em 1985 junto com Carlos Simioni e a musicista Denise Garcia, Burnier funda oficialmente o LUME. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/historia/luis-otavio-burnier>.

### 3. Filhos exterminados, mães devastadas

#### 3.1. Segundo ensaio

06 de abril de 2019

O plano e execução do ensaio para este dia foi o seguinte:

- Roda de conversa;
- Discussão teórica textual (apresentação de tema e matérias jornalísticas)
- Aquecimento e jogos corporais (jogo do bambu)
- Introdução aos *viewpoints*
- Balanço final do ensaio e tarefa para o próximo ensaio

Logo no ensaio seguinte tivemos muitas baixas, impossibilidade da maioria dos atores de estarem presentes no dia 30 de março. Assim, resolvi cancelar o ensaio, por acreditar que este não seria produtivo. Na data seguinte, mesmo com muitas faltas, decidi manter. Pedagogicamente o “nada” (antiprodução) poderia atrofiar o processo em sua gênese. Estiveram presentes então, no dia 06 de abril, Ara Nogueira, Lai Cavalcante e Daniela Pessoa, que acabara de entrar no processo. Apesar das ausências, este ensaio foi extremamente produtivo, pois Ara Nogueira apresentou sua proposta pessoal de tema para composição. Ela nos trouxe três importantes textos que tinham como relevância o fato de tratarem de violência policial ocasionando mortes trágicas. Os textos discutidos foram: *Auto de resistência coletivo*<sup>29</sup>, *Quem matou Eduardo, Matheus e Reginaldo*<sup>30</sup> e *Senhora das dores: as mães que a violência policial despedaçou*<sup>31</sup>. As duas primeiras matérias jornalísticas são também - tal qual o primeiro relato apresentado por mim no primeiro encontro - do site *The Intercept*. O último, do *Metrópoles*.

Nas matérias *Senhoras das Dores: as mães que a violência policial despedaçou* e *Auto de resistência coletivo* pesquisadas por Ara Nogueira, o foco das reportagens são as famílias das vítimas, em especial as mães cujos relatos são verdadeiros testemunhos da crueldade imposta pela política de extermínio como padrão do Estado para o controle da segurança pública. O que gera apenas dor e muito sofrimento à população carente, pobre e em especial

---

<sup>29</sup> Disponível em: <https://theintercept.com/2018/05/13/maes-com-filhos-assassinados-pelo-estado/>

<sup>30</sup> <https://theintercept.com/2018/03/17/essa-e-a-historia-dos-tres-crimes-que-marielle-franco-denunciou-antes-de-morrer/>

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/maes-que-perderam-seus-filhos-por-violencia-policial-lutam-por-justica>

negra. Além disso, as duas reportagens se assemelham no que se refere às vidas dessas mães que foram transformadas. Mulheres que se tornaram adoecidas, dependentes de remédios, depressivas, alcoólatras, dilaceradas pelos traumas e que ainda precisam, em suas lutas diárias, lidarem com a culpabilização e injustiças impostas pelo Estado.

Em *Auto de resistência coletivo* essas mães tomam as rédeas das investigações para “limparem” o nome dos filhos assassinados pelo Estado. A denúncia encontrada neste texto é a inversão que a polícia promove, acusando as vítimas de operações em favelas de criminosos, implantando pistas e informações falsas sobre os jovens assassinados. Nos relatos dessa reportagem encontramos a luta de mulheres que além da dor pela perda de um filho, buscavam justiça, na tentativa de provar que os mesmos foram vitimados inocentemente e não tinham o menor envolvimento com o tráfico de drogas. Coragem e luta contra o extermínio da juventude negra e menos favorecida economicamente, moradoras de favelas e bairros periféricos violentos. A reportagem trata da luta de cinco mulheres que passaram por situações parecidas. Mães de adolescentes executados pela polícia militar do Rio de Janeiro. “Desacreditadas e sem respaldo do mesmo poder que levou seus filhos, elas são sobreviventes de uma estatística cruel que costuma levar outras mulheres como elas ao óbito” (De Lara, 2018). A indignação presente nessas mulheres que não têm respaldo do Estado ou da Polícia para promover as investigações e revoltadas com a alcunha de criminosos que seus filhos receberam pela tentativa da polícia de esconder os assassinatos, as fizeram decidir investigar os crimes por conta própria e, sozinhas, foram além: “Duas fizeram vestibular e cursaram Direito para entender os caminhos das leis e provar que eles são inocentes” (Lara, 2018).

Já a primeira reportagem, do *site Metrôpoles*, foca no adoecimento de mulheres que também perderam seus filhos, vítimas de execuções feitas pela polícia, mas aqui temos um quadro mais geral do Brasil e que dá a dimensão de um fenômeno de violência com proporções nacionais, pois conta a história de sete mulheres em seis estados brasileiros. Dentre esses casos, apenas um teve condenação de policiais. Os outros, tais como na matéria anterior, se caracterizam por investigações emperradas, inexistentes, atrapalhadas, ou que sequer saíram das delegacias.

A terceira reportagem jornalística pesquisada por Ara, trata da execução de três jovens, vitimados, da mesma forma, pelo Estado, através das mãos de policiais militares. Casos que ocorreram, segundo testemunhas, sem que tivesse havido algum tipo de operação nos locais. Muito comum nestes relatos e em outros, testemunhas dizerem que os PMs, por vezes atiram para o alto, na tentativa de forjar algum tiroteio e encobrir as execuções sumárias. Em comum nesses três casos: todos foram denunciados pela vereadora Marielle Franco - também

assassinada brutalmente - dias antes de sua morte, provavelmente por ser uma lutadora e militante dos direitos humanos, defensora dessa mesma população que vem sendo exterminada. Os números só crescem, mais e mais.

Neste mesmo dia, a atriz Lai Cavalcante nos levou uma matéria do *site* Jornalistas Livres, sobre o assassinato de um menino, Marcos Vinícius, na entrada da escola municipal em que estudava. Vemos ali a dor e revolta de sua mãe e o mais emblemático: a camiseta da escola municipal manchada de sangue. Ela também nos apresentou um vídeo, em que a mãe de Marcos mostra a camiseta manchada e clama por justiça. Ainda não sabíamos, mas esta imagem seria de extrema importância para o nosso espetáculo. O uniforme escolar ensanguentado como símbolo do assassinato de adolescentes e crianças, fruto da política de segurança pública, que tem a truculência e o descaso em relação à vida da população que mora em favelas, como característica. A resolução pelo extermínio, não importando se quem perde a vida é ou não envolvido com o tráfico. Crianças, jovens e adultos. Todos pagam pela falta de táticas de inteligência nas operações da polícia militar. Como se tais vidas não importassem, valessem menos.

O título “Intervenção militar na Maré faz mais vítimas do que a TV mostra” abre uma reportagem de denúncia, no site Jornalistas Livres: “O relato da mãe do menino Marcos Vinícius, de 14 anos, é terrível. Mas há muito mais gente com medo de relatar outros episódios e os cadáveres se acumulam. A solução para a segurança NÃO é mais repressão: é investigação e punição. É JUSTIÇA!”<sup>32</sup> O desabafo da mãe de Marcos Vinícius, Bruna Silva, registrada no vídeo de uma reportagem feita pelo jornal Extra e que se encontra no corpo da matéria do site, denuncia, mais uma vez a atuação despreparada da polícia e a tristeza profunda de uma mãe, que, como nos casos anteriores, sabe que sua família foi destruída, dilacerada pelo caráter homicida das operações policiais. Nesta época, início de 2018, passados cem dias do assassinato da vereadora Marielle Franco, o Rio de Janeiro vivia uma intervenção militar estabelecida pelo Governo Federal. O local da tragédia: o complexo da Maré:

Meu filho ontem perdeu o baço, ele perdeu os rins, ele tomou pontos no estômago e os estilhaços acabaram com tudo dele. Eu não tenho o que doar do meu filho’, desabafou Bruna Silva, exibindo o uniforme ensanguentado de Marcos Vinícius, de 14 anos. Foi essa polícia homicida que dilacerou o coração de outra família<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Manchete do site Jornalistas Livres do dia 22 de junho de 2018. Disponível em:

<https://jornalistaslivres.org/intervencao-militar-na-mare-faz-mais-vitimas-do-que-a-tv-mostra/>

<sup>33</sup> Depoimento retirado do site Jornalistas Livres do dia 22 de junho de 2018. Disponível em:

<https://jornalistaslivres.org/intervencao-militar-na-mare-faz-mais-vitimas-do-que-a-tv-mostra/>

Neste sentido, mais uma vez a intuição, juntamente com as nossas conversas iniciais sobre a busca de temas para a construção de nossa montagem teatral nos trouxe, a partir de relatos terríveis, grande possibilidade de alinhamento com o tema central proposto desde a primeira reunião: entender nossas mazelas sociais e em especial a violência de Estado contra o povo, como uma ponte histórica. O capitão do mato que se atualiza como policial militar, a perseguição da juventude negra e favelada, descendência direta das pessoas escravizadas durante três séculos aparecem nesta fala de Renata - segundo a matéria jornalística *Auto de Resistência Coletivo* - e se mostra emblemática. Está tudo aos nossos olhos. Os dados comprovam e esses corajosos testemunhos também:

O corpo de Matheus, brutalmente torturado, foi abandonado em um valão do Rio de Janeiro. Arrancaram parte de sua pele, dos dentes e das unhas. (...) O estudante foi pego por policiais que exigiram arrego, e não pôde pagar por sua vida. Foi entregue a traficantes de uma facção rival à da área em que morava – por medo de retaliações, Renata pediu que não divulgássemos o local. ‘Meu filho só tinha 14 anos, não teve chance de defesa’, revolta-se a mãe. ‘Foi morto por ser pobre, preto e favelado. Porque, agora, o chicote que estala nas nossas costas vem acompanhado de balas de fuzil. ( LARA, 2018).

Depois de debatermos os textos iniciamos o aquecimento para preparação corporal do ensaio. Da mesma forma que no primeiro dia, pedi que elas se alongassem individualmente e em seguida iniciamos o jogo do bambu. Trabalhamos a total atenção, a visão periférica, a ocupação constante do espaço, variações rítmicas, sempre ao som de alguma música que ditava o andamento do exercício. Esse jogo é realizado com os atores dançando, correndo, se movimentando pelo espaço, ao mesmo tempo em que lançam o bambu uns para os outros, o recebem e lançam novamente. Por vezes, os jogadores estão perto, por vezes estão distantes, o que os briga a lançarem com mais força e velocidade, exigindo maior precisão. Uma das regras é sempre lançar e receber apenas com uma das mãos. Também é pedido que o recebimento seja leve, com pouco impacto, e que os corpos se desloquem de forma suave ao redor do bambu, na hora de recebê-los, tornando o exercício um grande bailado malabarístico. O sentido era o de preparar os atores para a sequência do trabalho, onde introduziríamos os *Viewpoints*. No entanto, antes necessitávamos trabalhar um pouco mais o Estado de Ser do Ator, para que os atores conseguissem criar o campo magnético<sup>34</sup>. O intuito aqui era treiná-los para a atuação em espaço aberto, pois a técnica de Carlos Simione tem como grande característica o aumento da potência do ator, como se irradiasse energia no palco, fazendo-o impressionantemente

---

<sup>34</sup> Para entendimento do Estado de Ser, técnica de Carlos Simioni, consultar a página 14.

“crescer”, se “agigantar” no espaço de atuação. Sem intervalo para descanso entre um exercício e outro, e com a energia pulsante, trabalhada fortemente pela criação do campo magnético, foi feita a transição para a introdução aos *Viewpoints*. Seguindo a proposta do livro de Anne Bogart e Tina Landau foram propostos os seguintes exercícios introdutórios:

- Pulos altos
- Cinco imagens
- *Soft focus* (visão periférica)
- Correndo para dentro
- Doze/seis/quatro: mudar a direção; pulo (aterrissar, se manter agachado, mudar de direção).

Porém, do que se trata cada pequeno exercício, o seu sentido dentro do treinamento, a razão de se trabalhar esses pontos? Cabe agora, portanto, explicar cada tópico destes acima, segundo a criação de Anne Bogart e Tina Landau:

Pulos altos:

Este exercício consiste em todos pularem ao mesmo tempo o mais alto possível, no lugar onde estão. O objetivo é fazer com que todos consigam executar o pulo no mesmo instante sem que nenhum dos participantes tome a iniciativa. A ação deve acontecer por um consenso. Cabe ao grupo, portanto, descobrir junto como realizar a tarefa, repetindo o exercício inúmeras vezes até conseguir.

- Cinco imagens:

Esse é um exercício de imaginação. Primeiro pede-se para que os participantes corram no mesmo lugar e introduz-se uma série de cinco imagens, uma de cada vez. A tarefa é os atores tentarem visualizar cada imagem em seu corpo. Em um segundo momento, todas as imagens devem ser experimentadas ao mesmo tempo. As imagens são as seguintes: uma linda faixa dourada em volta da cabeça que puxa o participante para cima suavemente; o *soft focus* (foco suave); braços e ombros relaxados; as pernas dos participantes são fortes e musculosas e seus pés descalços estão acostumados a trabalhar no solo. Os atores devem vivenciar a sensação de estar enraizado; por último é pedido que os participantes levem suas mãos ao coração e encontrem o batimento cardíaco. Depois eles devem estender seus braços para fora e se imaginarem estar trabalhando com o coração aberto.

A orientação de Tina Landau e Anne Bogart é que as instruções devem ser repetidas até que todas as cinco imagens estejam presentes ao mesmo tempo. Inclusive a quinta imagem pode começar a existir sem o auxílio do gestual. Segundo as autoras este exercício serve para que os atores se lembrem que um corpo forma uma linha entre o céu e a terra, que os une. Deve se incentivar os participantes a retornarem às imagens todas as vezes que se sentirem cansados ou mesmo confusos durante o treinamento ou ensaios (BOGART e LANDAU, 2017, p. 44-45).

- *Soft focus* e visão periférica:

Este exercício consiste no seguinte: os participantes devem caminhar livremente “em uma experimentação com presença”. Isto significa que deve haver um interesse pessoal pelo momento presente sem poder demonstrar ou ludibriar-se em uma tentativa de fingir estar presente. Enquanto caminham é sugerido que o condutor do exercício peça para que os participantes tenham como referência o senso imagético acima descrito, da grande faixa dourada que puxa as cabeças, pernas e pés firmes, coração aberto e por fim o *soft focus*. Assim o condutor do exercício pede para que os participantes, enquanto caminham no estado de presença observem um companheiro. Suas roupas, suas cores, a forma como caminha sempre utilizando a visão periférica e com a utilização deste foco suave. Da mesma forma faz parte do exercício o outro participante que está sendo observado não perceber quem o observa. Depois passa-se a observar e acompanhar através desta mesma visão periférica outro participante e em seguida, complexificando o exercício, mais outro. Segundo Bogart e Landau:

*Soft focus* é o estado em que permitimos aos olhos suavizar e relaxar de forma que, em vez de olharmos para uma ou duas coisas em um foco afiado, eles possam agora abarcar muitas coisas. Ao retirar a pressão que recai sobre os olhos por serem eles os coletores dominantes e primários de informação, o corpo inteiro começa a ouvir e a coletar informação de novas e mais sensíveis formas (BOGART e LANDAU, 2017, p. 50).

A importância de se trabalhar o *Soft focus* está no exercício de retirar da mente aquilo que é objeto de desejos pré-concebidos. Desta forma, limpamos certas ideias viciadas que tem a ver com o mirar e focar já estabelecidos em cada forma de atuar relacionado à própria experiência de vida de cada um. Neste sentido, a ideia é abrir-se para o jogo, sem tensões, aproveitando o que a atmosfera criada tem a dar, deixando de lado pensamentos anteriores e ansiedades relacionados à própria cultura e vida cotidiana, com suas pressões, que impossibilitam a presença no jogo.

Correndo para dentro:

Este exercício tem o mesmo propósito do primeiro, o dos pulos altos. Consiste em que as pessoas formem um círculo amplo, voltadas para o seu centro. Todos se mantêm correndo no mesmo lugar. A qualquer instante um participante pode se dirigir em direção ao centro e, imediatamente todos devem correr juntos. Não é para seguir o primeiro, mas se projetar no mesmo milésimo de segundo. Não se pode perceber quem iniciou o movimento. Em seguida retornam para a posição inicial. Este exercício é muito importante para fazer com que os atores experimentem a sensação de que tudo pode acontecer a qualquer momento, sendo necessária uma extrema atenção e estado de presença. Tal exercício deve ser repetido até que o grupo consiga o máximo de êxito em sua comunicação.

- Doze/seis/quatro: mudar a direção; pulo; aterrissar, se manter agachado, mudar de direção:

Este exercício também se relaciona com esta necessidade de os integrantes do jogo estarem completamente presente e “cultiva ouvir e responder de pronto, tanto individualmente quanto em grupo” (BORGART e LANDAU, 2017, p. 45). Todos começam correndo em círculo na mesma velocidade e direção com equidistância. É necessário mais uma vez a utilização do recurso do *soft focus* estando atento ao companheiro que está à frente e ao que está atrás. Alguns comandos, portanto, são dados: o grupo inteiro tem que mudar de direção, sem que ninguém inicie a mudança, no mesmo momento. Todos viram para o mesmo lado, no caso, para o centro do círculo na mudança de direção, não podem desacelerar e o movimento tem que ser preciso. O grupo tem que encontrar um consenso para agir exatamente no mesmo tempo. Um outro movimento é inserido que é a junção do primeiro exercício. Todos devem pular o mais alto possível e depois se manter agachados, seguindo sempre a mesma lógica de conexão. Depois devem retomar a corrida no sentido inverso. O terceiro comando é uma parada súbita. Após o momento seguinte que é o grupo paralisado, deve-se iniciar por consenso uma nova corrida, mais uma vez para o sentido oposto.

Assim que esses três comandos forem introduzidos, a tarefa passa a ser de o grupo realizar doze mudanças de direção, seis pulos e quatro paradas em qualquer ordem. O sentido deste exercício, que se torna mais complexo com a contagem é justamente a necessidade de o corpo inteiro estar atento o tempo inteiro. “Normalmente assumimos que estamos ouvindo, mas o exercício Doze/seis/quatro revela o quanto essa atividade realmente demanda e o quão normalmente estamos desligados uns dos outros no palco” (BOGART e LANDAU, 2017, p. 47).

Estes exercícios introdutórios são cruciais para a introdução, de fato, dos *Viewpoints*. Em especial um que é denominado de Resposta Cinestésica, que será explicado em breve, quando eu mencionar a todos os nove *Viewpoints* neste trabalho. O que mais importou para este momento dos ensaios foi conquistar alguns elementos cruciais enfatizados nestes exercícios prévios. O próprio *soft focus* e o que as autoras denominam de “escuta extraordinária”:

Para trabalhar efetivamente no teatro, um campo que demanda intensa colaboração, a habilidade de escutar é um ingrediente definidor. E, ainda assim, é muito difícil escutar – realmente escutar(...).

No treinamento em *Viewpoints*, assim como no ensaio, se alguém está sempre procurando um resultado particular premeditado, muitas coisas que estão acontecendo do lado de fora desses parâmetros não são reconhecidas. Escuta extraordinária significa escutar com o corpo inteiro sem a ideia de um resultado. Quando algo acontece na sala, todos os presentes podem responder instantaneamente, atravessando o lóbulo frontal do cérebro de forma a agir por instinto e intuição (BOGART e LANDAU, 2017, p. 51-52).

Dois aspectos importantes neste treinamento inicial em *Viewpoints* é a “contínua atenção aos outros no tempo e no espaço” e o “*feedforward* e *feedback*”. O primeiro é a ideia de manter todos juntos nesse espaço-tempo. Quando se trabalha com equidistância em uma corrida ou quando faz-se um movimento como um pulo e uma aterrissagem no mesmo momento, por exemplo. Trata-se de passar aos participantes a necessidade de uma intensa atenção àquilo que os outros estão realizando. Esses primeiros exercícios são realizados, muitas vezes em uníssono. Busca-se o máximo disso. Para as autoras:

Esse trabalho em uníssono representa o ABC do treinamento em *Viewpoints*. Uma vez que você estiver habilitado a se mover verdadeiramente em uníssono com os outros, pode começar a trabalhar com conceitos mais avançados de contraponto, justaposição e contraste (BOGART e LANDAU, 2017, p. 52)

Já o segundo elemento (*feedforward* e *feedback*) tem a ver com uma aguçada experiência acerca das ações que já aconteceram como às que ainda acontecerão. Logo, trabalha-se com um possível domínio das informações que advêm do resultado de uma ação, como a tranquilidade de apenas deixar acontecer um provável movimento que ainda está para acontecer, não premeditando, mas sim estando apto a executar caso a real necessidade nos leve a isso.

Para o ensaio seguinte, foi pedido às atrizes que apresentassem uma pequena composição a partir da seguinte questão: “o que eu desejo falar enquanto artista”? Os atores deveriam se utilizar de alguma potencialidade ou talento, a partir dos textos discutidos e necessidades pessoais. Tratava-se de um trabalho de livre expressão e crítica social. Era permitido a utilização de algum objeto, texto, música, proposta de figurino. A ideia era que, naturalmente,

inaugurássemos o processo de composições individuais que integrariam o espetáculo. Estabelecemos o máximo de cinco minutos para as apresentações.

#### **4. A chegada do senhor das praças e a presença da ancestralidade**

##### **4.1. Terceiro ensaio**

13 de abril de 2019

O mais importante neste dia de trabalho foi a experimentação com o realismo e a abstração. Para isto foi realizado o seguinte plano de ensaio:

##### Aquecimento

- Aquecimento/improvisação com o bambu;
- Estado de Ser do ator;

##### Trabalho com Viewpoints:

- Repetir alguns exercícios introdutórios para os que não foram no último encontro;
- Trabalhar andamento, duração, relação espacial;
- Trabalhar forma, gesto, arquitetura;
- Estado de Ser do ator;
- Aquecimento/improvisação com o bambu;
- Raia;
- Apresentação das primeiras composições;

##### Discussões:

- Uma roda de conversa no início e outra no fim:
  - Discussão dos relatos, matérias, testemunhos pesquisados;
  - Discussão sobre as composições

##### Trabalho com o gesto:

- Gesto comportamental;
- Gesto expressivo (Pode ser importante para a criação de composições realistas com abstrações ou composições abstratas com realismo)
- Pesquisar abstrações e realismo no Teatro como tarefa de casa

Esse roteiro de ensaio não seguia uma ordem propriamente. Mas continha nesta anotação aquilo que eu pretendia trabalhar com o grupo neste dia. Naturalmente, nessa altura eu começava a aprender que o que era planejado se modificava facilmente por causa de uma parte que não fluiu muito bem e aí tornava-se necessário insistir um pouco mais, o que fazia perder tempo, ou outras propostas que sentíamos que não valiam a pena ser trabalhadas em função do próprio fluxo do ensaio, ou por acreditar, em vários momentos, que a direção sobrecarregaria

os atores com uma quantidade muito grande de demandas de criação ou até mesmo pela ausência dos atores, o que impossibilitava a realização de certos jogos. Porém, o importante era que cada ensaio tivesse o seu valor para o processo, que fizesse sentido, que aproveitássemos ao máximo algo que se tornaria crucial para a montagem da peça, lá na frente no momento do levantamento do espetáculo. Com este ensaio não foi diferente. Acabamos por trabalhar a relação entre o realismo e a abstração. Isso foi devidamente tratado outras vezes, em outros ensaios, mas foi neste dia, especificamente, que chegamos à conclusão que este poderia ser um bom caminho para a construção de um realismo “estranho”, com diversas imagens abstratas nos quadros. Estranheza essa que se encarregaria por vezes de dar o tom das discussões.

Estiveram presentes para este dia de trabalho o ator Daniel Vargas e a atriz Lai Cavalcante. No início, em nossa roda de conversa e discussão, Daniel Vargas apresentou espesso material de pesquisa para a sua composição. Foram três documentos: duas matérias jornalísticas e um conto sobre a condição de vida de moradores de rua. Tema importante de nosso tempo, pois com a crise econômica cada vez maior em função do combate do atual governo aos programas de assistência e uma espécie de recessão econômica característica das políticas neoliberais, torna-se perceptível o aumento de uma população vivendo em situação de rua. Neste sentido, a pesquisa de Daniel vai ao encontro de sua própria vivência. Além de ator, ele trabalha como educador social do CREAS (Centro de Referência Especializado de Assistência Social) e vive o dia a dia lidando com este público. Trabalha em várias frentes, desde a abordagem nas ruas ao auxílio para tirada de documentos essenciais a qualquer cidadão como, por exemplo, a carteira de identidade e o Cadastro de Pessoa Física. Lida diariamente com o descaso do Estado perante essa população e percebe a falta de interesse do mesmo de que muitas pessoas saiam dessa situação a partir de uma documentação necessária, pois “para quê morador de rua precisa de documento”? Falas como essas são comuns nos postos de atendimento destinado a esse fim, segundo Vargas.

Sobre o material coletado por Daniel Vargas e levado para a nossa discussão em sala de ensaio: um artigo acadêmico de Pedro de Andrade Calil Jabur, acerca de um estudo sobre pessoas em condição de rua em Brasília (No corpo do texto está presente uma entrevista que funciona como um estudo de caso. Trata-se de um trabalho específico com uma moradora de rua e sua análise discursiva, visando entender suas construções simbólicas pela fala e visão de mundo)<sup>35</sup>; um outro artigo, jornalístico, do site G1 analisa diversas situações de moradores de rua no Espírito Santo, suas relações com os abrigos e suas diferentes histórias de vida, sofridas,

---

<sup>35</sup> Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062015000100008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062015000100008).

que ao perderem tudo em termos materiais, sobrevivem nesta situação<sup>36</sup>; por último, um conto de terror. Uma ficção que narra a luta de um morador de rua para conseguir algo para comer em uma fria madrugada e vive nas imediações do Campo de Santana, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Ao tentar se alimentar com os típicos animais que habitam o histórico parque, acaba sendo surpreendido por outros habitantes do local, as travestis, que o assassinam para proteger os bichos<sup>37</sup>.

A história surpreendente deste último texto, fictício, junto com os dois materiais anteriores - uma reportagem e um artigo acadêmico sobre o discurso de uma moradora de rua chamada Lucimara - serviram como importante construção de um imaginário, que, desde esse início de processo individual, se caracterizou como a espinha dorsal do trabalho performático de Daniel. Junto com a sua própria vivência como sócio educador do CREAS e relatos pessoais, o ator edificou essa figura que englobava dentro de si a fome, a solidão de quem já teve família e que agora se encontra em situação de rua e um discurso, uma criação de falas que mais remete a um pensador das ruas, um senhor das praças, cheio de sabedoria, sobrevivente e mestre, ensinando - com a sua própria vivência e história “biográfica” – lições ao público que o assiste. Os espectadores, por sua vez, também vivenciam sua dor e sobrevivência, estando lado a lado do ator-performer-personagem e do caráter radical e performativo de sua atuação.

Tornou-se notável, posteriormente, a influência deste relato acerca da moradora de rua Lucimara no trabalho de composição de Daniel (o corpo, a estética, as palavras utilizadas e histórias contadas). Destaco o caráter verborrágico da figura criada, junto com os extratos de histórias relacionados ao segundo artigo de sua compilação - sobre os moradores de rua no Espírito Santo - e o aspecto do mundo real presente no conto ficcional de terror: uma ironia! A ficção tinha como cenário um lugar real, a Praça da República (ou Campo de Santana) e assim o artista se imbuíu desses fragmentos de realidade que se convergem ao seu próprio trabalho de educador social no Centro de Referência Especializado de Assistência Social e às histórias, vivenciadas em seu emprego diário. O esboço do *Morador de rua*, criação de Vargas, estava se transformando em mais um tema do nosso espetáculo em processo.

Eu percebia que diante de tão poucos ensaios – seriam vinte ao todo – contando os inúmeros percalços que já se mostravam, nós, enquanto grupo, não conseguiríamos pesquisar muitas histórias ou relatos. Não teríamos tempo hábil para nos permitirmos fazer outros diversos experimentos e muito menos jogar fora material de ensaio com o intuito de coletar

---

<sup>36</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/08/moradores-contam-historias-de-vida-e-motivos-para-estarem-nas-ruas.html>.

<sup>37</sup> <http://www.assombrado.com.br/2014/04/conto-assombrado-o-mendigo-do-campo-de.html>

outros que julgássemos mais pertinentes. Desta forma, o trabalho da direção neste primeiro momento, com o foco no levantamento dos temas para a criação da dramaturgia, foi a de tentar perceber o que já ficaria do processo e buscar desdobramentos em cima daquilo que já havia sido conquistado. Isso foi marcante no trabalho de Daniel. Também em função das ausências deste artista que, apesar de levar material robusto como pesquisa, precisou se afastar durante longo período dos ensaios em função de outros trabalhos, tivemos a necessidade de aproveitar ao máximo sua investigação. Da mesma forma, o próprio artista, entendendo sua situação, procurou seguir rapidamente um caminho para sua criação, se agarrando nessa diretriz assertiva e bastante sólida devido à própria falta de tempo para amadurecer a dramaturgia e o trabalho de composição pessoal.

Os primeiros ensaios serviram muito mais para introduzir os primeiros movimentos de treinamento, além de discussões temáticas. A partir de agora, começaríamos efetivamente a construir possibilidades para o levantamento das cenas seguindo as primeiras composições. Os primeiros encontros foram gerando ferramentas para elaboração de propostas de ensaios que se encadeavam com os ensaios anteriores, depois de introduzidas as primeiras técnicas, discussões e tarefas de casa.

Trabalhamos alguns *Viewpoints* físicos<sup>38</sup>. Como não pretendia dar uma oficina completa de *Viewpoints*, devido ao tempo que teríamos de processo e porque a utilização deste trabalho servia a um propósito, combinada com outras técnicas que formavam a metodologia de trabalho, eu me propus a elencar alguns elementos que julguei serem úteis, neste primeiro momento, à criação das primeiras composições individuais dos atores. Desta forma, não foi seguida exatamente a ordem indicada no livro de Bogart e Landau, mas fomos utilizando conforme às necessidades. Assim, neste dia, conseguimos trabalhar o Andamento, a Duração, a Relação Espacial, a Forma e o Gesto. Este último foi muito importante para o trabalho neste dia e foi onde aproveitamos a maior parte do tempo de ensaio.

Depois de nosso aquecimento com o jogo de bambu, ainda sobre o efeito da energia gerada, partimos imediatamente para o exercício de Andamento. Foi pedido aos atores que caminhassem pelo espaço em um andamento médio, confortável. Depois de algum tempo, a orientação foi para que eles não se esquecessem da Relação Espacial e através do código das palmas foram inseridos comandos que se tratavam, primeiramente, de os participantes migrarem do andamento médio para o lento e depois para o muito lento, até quase estarem

---

<sup>38</sup> Nove são os *Viewpoints* físicos definidos por Anne Bogart e Tina Landau, subdivididos em *Viewpoints* de Tempo e Espaço. Os de Tempo são: Andamento, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição. Já os de Espaço são estes: Forma, Gesto (subdividido em Gesto Comportamental e Expressivo), Arquitetura, Relação Espacial e Topografia.

parados. Assim, começávamos a aumentar gradativamente os terminais de espectro. Na sequência foi inserida uma velocidade mais rápida, até chegar ao limite de uma hipervelocidade. Em seguida, ainda sobe o comando de palmas, foram inseridos no jogo a parada e a caída. A cada palma, portanto, os atores estavam livres para, sem deixar o pensamento dominar as suas vontades, se movimentarem pelo espaço, em total relação espacial com a sala de ensaio e entre si, executarem cada camada destas que foram sendo colocadas ao longo do exercício: cair, parar, andamento médio, lento, muito lento, rápido, muito rápido e hipervelocidade. De certa forma este exercício anterior contribuiu para o seguinte, pois o próprio ato de realizar todas essas movimentações através do andamento e da duração foram gerando certos desenhos nos corpos dos atores em função dos deslocamentos e variações rítmicas. A partir daí fomos para o exercício da Forma que se deu da seguinte maneira em 4 movimentos:

- Primeiro movimento: Inércia e movimentos angulares ou retilíneos

Foi pedido que eles ficassem parados, em pé, utilizando-se do *soft focus*. Em algum lugar do espaço, deveriam permanecer em uma posição neutra. Tal posição já se caracteriza como uma forma e, a partir desta forma inicial, a orientação foi que eles comessem a explorar novas formas, porém, apenas fariam movimentações retilíneas e angulares, utilizando também as articulações e demais partes do corpo.

- Segundo movimento: formas curvas

Desta vez deveriam explorar a sinuosidade, ainda sob a ideia de linhas, mas estas agora são arredondadas, circulares.

- Terceiro movimento: Linhas retas e curvas

Um terceiro momento incluía a combinação entre linhas retas e curvas, como um primeiro esboço de desenho. A ideia aqui é conseguir, inclusive, separar partes do corpo, criando formas curvas com uma parte e linhas retas com outra. Isto, sempre em movimento, podendo parar em observação, mas sem caracterizar, propriamente, a pausa como elemento do exercício, neste primeiro momento.

- Quarto movimento: Pausa e Duração.

Depois executa-se a pausa como estudo de Duração. Assim trabalhamos também a fluidez e espontaneidade, no sentido de que uma forma leva a outra. Ao invés de racionalizar a condução dos movimentos, nesse estágio do trabalho era necessário que as formas em si conduzissem o trabalho, sem que os atores pensassem para onde ir ou o que fazer. Foi pedido

que eles utilizassem diferentes variações de andamento de uma forma para a outra e diversificassem a Duração.

Utilizamos, portanto, no exercício das formas, as camadas anteriores exercitadas na primeira parte do ensaio. Em seguida, os atores começaram a desenhar percursos se movimentando pelo espaço, sempre respeitando o fato de que uma forma leva a outra, mesmo em deslocamento.

Depois do trabalho sobre a Forma, partimos para o Estudo do Gesto. Este se subdivide, segundo o *Livro dos Viewpoints*, em Gesto Expressivo e Gesto Comportamental. O exercício com o Gesto foi o ponto fundamental neste dia de ensaio, pois o trabalho como um todo em termos estéticos, na montagem, teve essa marca. Baseando-nos no Teatro da Vertigem, imaginávamos uma peça que contivesse cenas dotadas de hibridismos, que passeasse do abstrato para o mais radical realismo. Imaginávamos que este trabalho gestual pudesse levar os atores a esses estados e, especialmente, que eles conseguiriam fazer, à contento, a transição desses dois tipos de ações gestuais. Este se configurou como a meta do ensaio deste dia. No caso específico do Teatro da Vertigem, tal hibridismo foi trabalhado na famosa *Trilogia Bíblica* a partir da dialética do sagrado x real. A teatróloga Silvia Fernandes explica:

Numa combinação inusitada, o grupo associa preocupações espirituais, evidentes na prospecção contínua dos textos bíblicos, a um tratamento que talvez se pudesse chamar de hiper-realismo alegórico, na falta de termo melhor para designar a sobreposição de literal e figurado que define, desde o princípio, em doses distintas, essa mistura de testemunho e abstração (FERNANDES, 2013, p. 61)

A orientação a partir deste momento se deu da seguinte forma: os atores trabalharam com o Gesto Expressivo. Para isso, não mais exploraram a Forma, mas o Gesto. Por trás da ação, não há somente o desenho corporal expresso por linhas retas e curvas, mas um sentimento, uma ideia, um pensamento. Nesta etapa estabelecemos um começo, um meio e um fim para a ação, o que caracteriza o Gesto e não mais a exploração livre da Forma. Algumas ideias foram inseridas a fim de que eles se expressassem gestualmente, como por exemplo: “grande alegria”, “raiva”, “tristeza”, “liberdade”, “guerra”. A característica do Gesto Expressivo é ser abstrato.

Expressando ideias:

Agora trabalhe com gestos que expressam uma ideia. Por exemplo, expresse a ideia de liberdade em um movimento. Expresse o conceito de justiça. Agora faça o mesmo com a ideia de guerra, equilíbrio, caos e cosmos (BORGAT e LANDAU, 2017, p. 71).

O trabalho com a forma foi muito proveitoso, pois os atores conseguiram realizar boas imagens. É como se ali, naquele momento, antes da proposta de expressar ideias, os atores conseguissem - baseados apenas em linhas curvas e retas e depois a mistura das duas modalidades utilizando diversas partes do corpo, mas sem a introdução de um conceito – realizar ações sem um pensamento anterior ou ideias pré-concebidas. Muitas vezes houve certa dificuldade de realizar início, meio e fim, não caracterizando um gesto, mas apenas um estado, uma ação contínua. Por vezes os atores entravam no estado da ideia (raiva, por exemplo), sentia aquilo, mas não realizavam qualquer gesto. Por vezes o gesto acontecia, era forte, preciso, mas era tão fiel ao que estava sendo pedido (tristeza ou medo, por exemplo) que parecia cair no campo de uma interpretação que se convencionou entender por realista, logo, estavam muito mais próximos do tipo de Gesto Comportamental, que deveria ocorrer na etapa seguinte do trabalho. Da mesma forma por vezes a precisão do gesto não acontecia, não ocorrendo uma ação gestual abstrata, que era o objetivo do trabalho neste momento. Transcrevo essa análise deste dia de trabalho, tal como registrado no caderno de direção:

Quando experimentei trabalhar com gestos que expressavam ideias, o exercício se perdeu: os atores se fixavam nessas ideias e esqueciam o gesto. Não expressavam qualquer gesto, porém buscavam “interpretar” a ideia, assim como o “medo”, a “raiva”, a “felicidade”.

No entanto, o exercício retomou seu rumo quando fizemos a transição: o Gesto Comportamental como um desdobramento natural do Gesto Expressivo. Ainda sob a ideia de “Guerra” o exercício se desenvolvendo até chegarmos nesta imagem: Lai Cavalcante se utilizando de *Soft Focus* comendo algo, jantando lentamente, praticamente sem vontade. Parecia absorta com algo à sua frente. Talvez uma televisão, algo que parecia hipnotizá-la. Enquanto isso, Daniel Vargas a circunda. Ela está sentada no chão, pernas em borboleta. Ele em pé. Ao andar ao redor de Lai, faz uma ação repetitiva de arrancar tufo do chão. Podemos imaginar um pai castrador, uma figura repressora, enquanto ela se mantém quase que anestesiada. Pois bem, o que pretendemos demonstrar aqui é que mesmo, com a dificuldade imposta pela racionalização dos atores neste exercício, conseguimos no final uma improvisação com Gestos Comportamentais (realistas) que trazem dentro de si também a noção abstrata. O Gesto era cotidiano, mas deslocado do seu sentido linear e, mais ainda, combinado os dois padrões gestuais, dos atores, em uma composição, por mais que não comunicasse algo preciso, exprimia possibilidades de ideias e múltiplas interpretações de quem assistia. Aqui finalizávamos o dia de trabalho com a conquista de uma composição realista e ao mesmo tempo abstrata. Logo, performativa.



**Figura 2:** Daniel Vargas e Lai Cavalcante experimentando o Gesto, no Teatro Armando Costa (Escola de Teatro Martins Pena, Rio de Janeiro)

## 4.2. Quarto ensaio: a dimensão poética

25 de abril de 2019

Para este dia seguimos a seguinte estrutura:

- Roda de conversa
- Aquecimento corporal
- Primeiro experimento de improvisação na área externa com os recursos dos Viewpoints:
  - . Grade
  - . *Openviewpoints*
- Primeiras composições curtas
- Roda de conversa final para balanço das criações do dia

Este encontro não teve a participação de Daniel Vargas, justamente no momento em que começaríamos o processo das primeiras composições. Também não esteve presente a atriz Lai Cavalcante. Assim, fizemos o ensaio apenas com Ara Nogueira, Daniela Pessoa e Maria Clara Coelho. Mais uma vez seguindo a intuição - depois da inicial roda de conversa e dos exercícios trabalhados como aquecimento e pesquisa estética e de linguagem - partimos, sem pensar muito ou racionalizar demais, para as composições corporais, explorando as diversas possibilidades arquitetônicas do espaço, atravessados por aquilo que havíamos discutido no mesmo dia e nos ensaios anteriores. Neste dia de trabalho, pela primeira vez, realizamos o ensaio na área externa da Universidade, rompendo o ambiente da sala de ensaio.

Daniela apresentou o seu material: um poema de Patativa do Assaré, sobre um homem do campo que perde a sua filha querida ainda criança. Uma denúncia dos maus tratos vividos pelo trabalhador explorado, semi-escravizado. Um texto poético e cruel, cheio de imagens, que será melhor trabalhado na segunda parte desta análise do processo de montagem. Diferentemente das outras ideias até então apresentadas, Daniela Pessoa nos levou um texto literário sem uma proposta exata a ser discutida. No entanto, o texto abria canais para diversas possibilidades de interpretação e, na ocasião, serviu muito bem para gerarmos um outro sentido na criação dramaturgica. Dessa vez não foi um relato, testemunho ou matérias jornalísticas, que até então tinham sido a tônica das pesquisas individuais apresentadas (talvez seguindo a linha do primeiro texto levado por mim, ainda no primeiro encontro). Porém, ele se relacionava com os relatos das mulheres que perderam seus filhos assassinados pelo Estado e trazia uma outra dimensão, mais onírica, para os testemunhos reais, que tratam dos tempos atuais. Acabou sendo crucial para o fechamento da ideia.

Foi estabelecido um tempo para que as atrizes pudessem construir suas apresentações. Composições curtas, de no máximo cinco minutos, para que servissem de ponto de partida para um material prático que posteriormente seria editado, se transformando nas cenas do espetáculo, organizados em uma dramaturgia. Neste momento algo se inaugurava: não mais partiríamos de discussões para a criação dos temas. Agora o próprio fazer se juntaria à novas camadas que nos fariam descobrir novas possibilidades de tema ou dariam um desenho mais definido do tema antes levantado e discutido teoricamente.

#### **4.2.1. As primeiras composições**

Começamos por Daniela Pessoa, que apresentou o texto de Patativa do Assaré explorando diversos espaços do Campus da UNIRIO, que era o nosso local de pesquisa, e ali pudemos constatar uma atmosfera de ancestralidade em sua composição. Isto se deu pelo próprio caráter do poema que remete a um tempo antigo, com uma prosódia específica de um nordestino de algum lugar do sertão, a figura de mulher negra de Daniela e a finalização do poema que evoca a orixá Nanã. Coincidentemente a composição de Maria Clara Coelho, que foi construída a partir do canto e da expressão corporal, nos trouxe a música *Béradêro* de autoria de Chico César, que trata das angústias do nordestino migrante nas grandes cidades. Cantada à capela, ela se unia a uma proposta recém colocada por Maria Clara - durante a semana em uma conversa nossa anterior ao ensaio - que pretendia discutir, em seu trabalho pessoal, a situação do encarceramento feminino no Brasil. Toda uma população carcerária de mulheres e suas dores e abandono, sendo por vezes vítimas de seus companheiros, apartadas de seus filhos ainda bebês. Embora não tenha ido aos ensaios desde o primeiro encontro, Maria Clara apresentou material acerca do tema e tinha uma proposta de pesquisa sobre o que pretendia criar. Ara Nogueira, por sua vez, fez uma pequena composição explorando a arquitetura, se utilizando de um espaço cujo terreno formado de entulhos e pedras quebradas, gerava uma atmosfera de destruição. Destruição do entorno, de um lugar... ou seja, criava-se ali, enquanto cenário, um local marcado pela aniquilação. Aquela ruína também representava em sua composição, a sua própria derrota. Quebrando incessantemente pedras ao seu redor, com raiva e indignação, já imbuída de sua temática (que era a das mulheres que perderam seus filhos pela execução de policiais) improvisou as falas: “Cadê o meu filho”? “Você viu o meu filho”? “Onde está o meu filho”?! Todo esse material inicial tornou-se, posteriormente, cenas do espetáculo.

Agora descrevo ao leitor a condução do trabalho neste dia - a partir das técnicas que vinha desenvolvendo com o grupo - e como chegamos à essas primeiras composições.

Primeiro começamos com um aquecimento corporal explorando Andamento, Duração e Repetição. Em seguida, trabalhamos com a exploração do Gesto, que tinha se configurado como uma importante investigação para o trabalho do ator no ensaio anterior. Partimos primeiramente da exploração da Forma, nas suas modalidades retas e circulares, linhas angulares e curvas. Posteriormente migramos para a pesquisa do Gesto. Iniciamos com o Gesto Expressivo até chegar no comportamental. Para isso foi repetido o processo do último ensaio, em que as atrizes primeiro realizavam suas pesquisas paradas em um local e depois começavam a definir suas partituras corporais explorando o espaço que agora era rico em arquitetura, textura, cores e com uma topografia mais complexa, real, não imaginada. Desta forma, o movimento subsequente foi a exploração do espaço, ainda sob a pesquisa gestual. Foi pedido que as atrizes implodissem o espaço e, assim, elas começaram a estudar a dimensão espacial interagindo com a arquitetura (árvores, canteiros, batentes, portas, degraus, grades, etc.).

Com o grande material que vinha sendo experimentado pelas artistas, sugeri que fizéssemos um *Open Viewpoints*. Este exercício foi inaugurado também neste dia e só é possível utilizá-lo depois de alguns treinamentos, após a introdução aos *Viewpoints*, tal como descrevi no corpo deste relato dos ensaios em momento anterior.

Antes de entrarmos, de fato, na improvisação com *Open viewpoints* fizemos um exercício na Grade. Trata-se da utilização de todos os *Viewpoints* individuais, fazendo-os funcionarem juntos, simultaneamente, mas ainda tendo como regra um padrão de chão que é o desenho de uma grade. Não pode haver, portanto, movimentos diagonais nem curvos.

No intuito de que o próprio trabalho desse ferramentas para as atrizes construírem suas primeiras composições e necessitando otimizar o trabalho com o curto espaço de tempo que dispúnhamos, propus logo o exercício do *Open Viewpoints*. A partir daí valia a utilização de todos os recursos aprendidos, sem padrão topográfico, em livre pesquisa espacial, gestual e arquitetônica. No entanto, para um rendimento significativo do trabalho é importante ter em vista algumas considerações. Primeiramente, deve-se atentar à Relação Espacial, na qual os participantes andam pelo espaço fazendo escolhas articuladas de onde começar a partir do posicionamento dos outros ao seu redor. Também há o cuidado de a abertura não ter muitas formas excedentes, mas sim formas simples, “uma composição espacial visível em que qualquer imagem do palco esteja clara para todos” (BOGART e LANDAU, 2017, p. 94). Importante lembrar que o nosso palco era a própria área externa com todas as suas nuances e complexidades. Um fator crucial é que o exercício vá se desenrolando aos poucos, com paciência, a partir de uma pausa. Neste sentido:

A partir da pausa os participantes escutam uns aos outros e a sala. Eles escutam com todo o corpo. Não deve haver pressa para fazer algo acontecer (quando começa uma sessão de open viewpoints, a paciência é uma aliada). A qualidade da escuta cria as condições nas quais algo pode ocorrer: os participantes ficam atentos à escuta e uns aos outros. Então eles agem a partir dessa escuta com o vocabulário dos *Viewpoints* (BOGART e LANDAU, 2017, p. 94)

Após mencionarmos a Relação Espacial e a Pausa como fatores importantes a serem trabalhados no exercício de *Open viewpoints*, por último cabe ressaltar a necessidade da criação de um vocabulário específico para um maior usufruto do material que vai surgindo nos ensaios baseados neste trabalho. Num dia de exercício, logo os primeiros minutos são cruciais para o surgimento do vocabulário de movimentos. Desta forma os participantes devem se atentar a esses primeiros instantes da pesquisa de improvisação. Ao invés de uma busca incessante por novas ideias de movimento, é muito mais interessante o foco nesse vocabulário finito e o seu desenvolvimento com base em todos os recursos treinados nos *Viewpoints* individuais. É muito importante que o grupo permaneça nas mesmas referências trabalhando de forma coletiva em um único evento, mesmo que haja variações. Caso contrário, se o coletivo não estiver na mesma referência, a tendência é que surja um caos, ausência de foco e buscas difusas. A descoberta coletiva de um determinado evento dentro da improvisação e o trabalho de todos em prol dele, tende, segundo Bogart e Landau, a gerar resultados “de tirar o fôlego”, bastante satisfatórios e artisticamente mais ricos e interessantes.

Como conclusão deste dia de trabalho, seguindo a receita que se formava intuitivamente, que era o fato de cada ensaio representar um ganho significativo para o processo, já que as formações do elenco em cada dia de ensaio eram flutuantes (quase impossível saber com quem eu poderia contar no dia específico e isso, gerava uma impossibilidade de repetir o treinamento), neste dia o que se consolidou foi uma primeira dimensão poética do espetáculo. Até então os relatos e testemunhos reais nos alimentavam. Neste momento o texto literário e a música (letra e melodia) serviram como instrumentos de criação para as composições. Essa, portanto, foi mais uma nova camada do processo que se instaurava. Tanto que tais composições se tornaram peças fundamentais na criação da dramaturgia, com suas belas e fortes imagens, transformando-se em momentos marcantes do espetáculo.



**Figura 3:** Daniela Pessoa explorando a arquitetura, no *Open viewpoints*, trabalhando o Gesto Expressivo e a Relação Espacial. Tudo o que está em volta é possibilidade de experimentação de cenário para a composição.

#### **4.3. Quinto ensaio: começando a construir a dramaturgia a partir das composições:**

27 de abril de 2019

A estrutura do nosso quinto ensaio, foi a seguinte:

- Roda de conversa inicial
- Aquecimento livre com alongamentos

- Trabalho com o movimento: Forma e Gesto
- Composições
- Fluidez: cada etapa do ensaio vai se transformando em outra.
- Pesquisa contínua durante todo o ensaio
- O ensaio inteiro como uma grande improvisação, do início ao fim
- Balanço final para reflexão do dia de trabalho

O nosso quinto ensaio ocorreu no dia 27 de abril, um sábado, nosso horário principal. A nossa pretensão era, justamente, repor o segundo dia de ensaio perdido, no meio da semana, e emplacar uma sequência de encontros com um menor espaço de tempo a fim de dar sequência aos exercícios do treinamento que vinha sendo proposto no laboratório de criação. Estiveram presentes Daniel Vargas e Daniela Pessoa, mantendo, assim, o padrão de revezamento dos atores. Seguimos com a proposta das composições.

Depois do treinamento inicial, com uma livre movimentação pelo espaço de atuação ao som de diversas músicas (desta vez, no Jardim do CLA, na UNIRIO, local que se consolidou como a área do nosso espetáculo) os atores apresentaram, na sequência do aquecimento, suas composições individuais.

A proposta de condução dos trabalhos nesse dia foi: começar com o aquecimento livre, alongamentos e depois foi pedido que os movimentos fossem sendo melhor desenhados, utilizando a Forma e o Gesto. Desta vez o trabalho não se desenvolveu em etapas separadas, mas sim em um exercício de fluidez que começou no aquecimento, se transformou em uma espécie de livre dança, sempre raciocinando na lógica e a partir do vocabulário dos *Viewpoints* que vínhamos treinando nos ensaios anteriores. Tudo para chegarmos, natural e consequentemente, na apresentação das composições. Estabelecemos uma ordem: primeiro Daniela Pessoa se dirigiu para o local, eleito por ela, do início de sua composição. Ela teve total liberdade para se movimentar dentro de uma área específica, conforme a sua escolha e deveria apenas finalizar em um ponto acordado. Tudo isso foi sendo definido enquanto os atores se movimentavam e eu ia conduzindo de dentro, chegando perto e dando algumas informações. Quando Daniela estivesse quase terminando a sua composição, Daniel Vargas deveria “aparecer em cena”, em nosso campo de visão, porém, este deveria estar no seu estado de atuação durante todo o percurso de Daniela, se mantendo em pesquisa e criando possibilidades junto a arquitetura, em Relação Espacial tanto de Daniela, quanto dos transeuntes que por ali passavam e com os próprios elementos do espaço. Assim, ele “adentrou” a cena da atriz, formando uma sequência. Ainda que um esboço, mas a partir dos próprios exercícios e composições, acabamos por criar a primeira célula cênica do espetáculo. Esta sequência não saiu mais do trabalho e, depois, mais amadurecida, permaneceu como uma importante

passagem da peça, inclusive com contracena, onde buscamos um sentido dramático aos “personagens”, mas tudo partindo de composições individuais.

Começamos com Daniela que propôs uma nova espacialidade para a sua composição que ia tomando uma forma mais delineada também nos gestos e movimentos. Daniel apresentou pela primeira vez sua criação a partir de todo o material discutido acerca dos moradores de rua. Foi a primeira vez também que a intervenção da direção ocorreu em meio a apresentação do ator. Enquanto Daniel fazia sua improvisação, estímulos foram gerados, seja pedindo certas movimentações, seja intervindo com recursos sonoros (de tiros, por exemplo, barulho ensurdecido de helicópteros, burburinhos e diversas outras sonoplastias). O resultado foi mais uma vez a delimitação temática da proposta do ator, desta vez a partir do seu próprio corpo e voz. Vargas, ao explorar suas potencialidades físicas, foi dando novas camadas ao próprio tema.

Ao estabelecer que um entraria na sequência do outro como se formássemos uma pequena célula ou extrato cênico, criando um pequeno final (um arremate), a fim de explorar uma possibilidade de trecho de peça e buscando a relação entre os solos, estreamos neste dia de ensaio uma modalidade nova e mais objetiva de construção do espetáculo. A partir daqui, não mais precisaríamos de um longo treinamento pela busca de uma linguagem, mas começaríamos a “ensaiar” de fato, nos valendo das propostas de composições. Iniciamos neste ponto do processo, o levantamento do espetáculo.

## **5. Mimetizando a rua**

### **5.1. Sexto ensaio: a impossibilidade que gera potência**

26 de maio de 2019

Para este ensaio, os trabalhos ocorreram da seguinte forma:

- Roda de conversa inicial
- Aquecimento individual
- Pesquisa de arquitetura
- Investigação gestual e criação de imagens
- Elaboração de uma sequência de imagens
- Improvisação com o material gerado e estímulos externos promovido pela direção (composição)

O nosso sexto ensaio, ocorrido no dia 26 de maio foi mais uma vez produtivo e importante para o processo, mesmo com um tempo de parada inesperado e participando apenas duas atrizes: Ara Nogueira e Lai Cavalcante. Daniela Pessoa acompanhou de fora, por estar com

problemas de saúde na ocasião. Neste dia, após algum tempo sem podermos ensaiar no espaço da Universidade por causa de uma interdição, fomos surpreendidos por não podermos adentrar o *campus*. Era um domingo e não tínhamos autorização para a sua utilização. Porém, a adversidade se configurou em grande potência. Ora, a essência de nosso trabalho é qualquer área externa do edifício construído para a realização de espetáculos teatrais. Então, por que não a rua, já que nesta altura ainda estávamos experimentando os espaços? Assim, realizamos o ensaio do lado de fora do *campus*, com um jogo de improvisação entre as atrizes que propunha, justamente, trabalhar com a Arquitetura e Relação Espacial. Neste dia, Ara Nogueira nos trouxe o texto *Da Paz* de Marcelino Freire, que trata da angústia e indignação de uma mãe que perde o seu filho, fazendo uma severa crítica às marchas pela paz propostas pela classe média. Uma mulher, favelada, que entende que a paz não chega em sua morada e, por isso, não cabe a ela engrossar as fileiras que, de branco, verde e amarelo fazem caminhadas características em bairros como a Lagoa ou Copacabana, zonas nobres da cidade do Rio de Janeiro. A dimensão poética desse texto, que acabou entrando na dramaturgia da peça, será melhor trabalhada na segunda parte deste trabalho. Ao mesmo tempo em que Ara Nogueira fechava sua composição, costurando as matérias e relatos jornalísticos (sobre mulheres lutadoras que perderam seus filhos executados pela polícia militar do Rio de Janeiro) ao texto poético de Marcelino Freire, Lai Cavalcante, menina branca, de classe média, intuitivamente, no jogo de improvisação, começava a compor sua figura antagonista, que depois batizamos como a “Sinhazinha dos tempos atuais”. Um desenho temático começava a se formar em traços mais fortes e precisos.

A partir deste momento, uma outra dimensão surge também fortemente. A experiência da rua, a interação com a praça em frente ao *campus* universitário, a interferência dos transeuntes e a falta de uma logística mais confortável de trabalho, foram muito importantes para que o ensaio rendesse além do esperado, mesmo tendo sido pegos de surpresa com a impossibilidade de trabalharmos na área interna. Isso nos levou a experimentos que não estavam por nós mapeados e fez nascer, simplesmente, a cena inicial da peça. O diretor André Carreira se refere a uma espécie de “Teatro de Invasão” quando este atua no ambiente, intervindo não apenas na paisagem, mais também na própria lógica cotidiana e suas respectivas construções simbólicas. Segundo Carreira:

Os núcleos urbanos estão definidos pelas falas e práticas cotidianas de seus habitantes e emergem como construções simbólicas criando campos relacionais. Os campos relacionais da cidade se dão dentro de um ambiente complexo, multifacético e fragmentado. Seus limites e seus valores resultam de práticas discursivas e de interações de usos e apropriações, bem como de sobreposições de repertórios de usos.

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramaturgicamente próprio. Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramaturgicamente que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. Essa relação não é necessariamente amistosa por isso é pertinente trabalhar com a noção de um teatro de invasão, dado que estes espetáculos teatrais que tomam as ruas sempre repercutem como acontecimento que se insere no âmbito público sem ser convidado. Toda performance teatral na rua é uma possibilidade de prática invasora. A partir dessas noções podemos pensar como se dá a ação reflexiva e crítica daqueles que habitam a cidade, e também particularizar nossa abordagem daquele teatro que toma as ruas, praças e edifícios como dispositivo cênico (CARREIRA, 2009, p. 2-3).

Embora o nosso espetáculo não tenha ocorrido na rua propriamente, mas sim, em ambiente externo, fora do edifício teatral convencional, nossa pesquisa englobava elementos do teatro de rua<sup>39</sup>, na interação, por exemplo com transeuntes desinteressados no evento que ali ocorria, e de atravessamentos diversos, como um carro de obras que passava atrás de uma das cenas. Assim, a partir deste ensaio e, podendo experimentar essa “invasão” do entorno do campus universitário, decidimos a importância de começarmos nossa peça do lado de fora, em interação com a praça que fica em frente, seus moradores (em situação de rua, que habitam esta praça) os trabalhadores e estudantes que passavam para exercer suas funções, “atrapalhando” a vida cotidiana, gerando novo sentido à realidade. Assim ao atravessarmos o cotidiano éramos também atravessados pelo que acontecia, respeitando e interagindo com todas as influências externas ao que estabelecemos na cena. Embora tenha sido apenas a cena inicial que aconteceu do lado de fora, conquistamos ali, em processo e, por hora, a nossa experiência tão desejada que era a de invadir o espaço urbano. Como ainda estamos analisando a construção do espetáculo em processo e a metodologia que foi levando à criação da dramaturgia e espetáculo, deixamos para a segunda parte a análise do resultado de nosso prólogo que teve seu surgimento neste sexto ensaio. Por hora, há a necessidade de descrever os recursos utilizados para este ensaio e como se deu a condução do trabalho neste dia.

A ação neste dia se deu em três movimentos:

1º movimento:

---

<sup>39</sup> Na encenação utilizamos recursos como cortejo, itinerância e exploração do espaço: luz natural, arquitetura e diversas texturas do espaço escolhido para a montagem. O público também se encontrava junto aos atores, podendo circular livremente em busca de uma melhor visualização estando por vezes “desconfortável”, participando da cena. Segundo o teatrólogo Jhon Weiner de Castro, “nessa linguagem cênica (Teatro de Rua) são inúmeros e efêmeros os elementos característicos que se colocam capazes de influenciar a apresentação de acordo com cada espaço: arquitetura do local, condições climáticas, sons próprios do ambiente, iluminação natural, etc. E cada um desses elementos podem requerer compreensão e atenção especial para o estudo e avaliação do desenvolvimento do trabalho artístico” (CASTRO, 2017, p. 581). Muito comum o recurso desses elementos em trabalhos de companhias como o Grupo XIX de Teatro e o Teatro da Vertigem de São Paulo; e a Companhia Volante do Rio de Janeiro, que mesclam a utilização de espaços não convencionais, da rua e do ambientalismo em suas performances.

Após nossa roda de conversa inicial, onde discutimos as novidades trazidas pelas atrizes no sentido de ganhar novas camadas - de conteúdo temático e imagens poéticas - para a suas composições individuais e começarmos a pensar em possíveis interseções nos quadros, interações entre os participantes, com o intuito de direcionarmos a construção da peça para uma dramaturgia que não fosse apenas constituídas por solos (apesar de termos essas composições como ponto de partida), foi pedido que Ara Nogueira e Lai Cavalvante pesquisassem a arquitetura. O espaço, que era novo para nós naquela altura do trabalho, nos possibilitava rica pesquisa de exploração da Relação Espacial, Topografia e interação com o espaço arquitetônico. Esta foi, na verdade a nossa preparação para o restante do dia de trabalho. Tal pesquisa ocorreu com as atrizes caminhando pelo espaço e explorando livremente os degraus, platôs, portas, batentes, corrimãos, meio-fio, grades, texturas, cores, grafites nas paredes, ou seja, aquilo que o ambiente nos proporcionava e que poderíamos aproveitar para o trabalho subsequente. Nunca esquecendo da Duração, do Ritmo, Repetição, Pausa e Resposta Cinestésica. Após este nosso início, partimos para a investigação de Forma, Gesto e criação de imagens.

#### 2º movimento:

Foi pedido que as atrizes, em interação com a arquitetura, pesquisassem, através da investigação gestual, imagens estáticas e que permanecessem 10 segundos sustentando cada imagem pesquisada. Esta criação a princípio era livre em termos de quantidade imagética. Depois de certo tempo explorando diversas possibilidades, foi pedido que elas selecionassem apenas cinco imagens e escolhessem para elas uma sequência. Foi orientado também que elas paralisassem na última imagem de suas sequências pessoais. Um dado importante é que agora elas poderiam buscar uma relação.

#### 3º movimento:

Nesta fase do ensaio, as atrizes refizeram a sequência escolhida, em relação uma com a outra. Desta vez a direção interferiu no trabalho, dando elementos externos ao evento. Foi inserido sons de tiros e proposto que Ara lesse o texto de Marcelino Freire. Após esse jogo de imagens em relação uma com a outra (o que gerou uma espécie de embate entre as duas) Ara finalizou sua partitura corporal em frente a um grafite que representava uma mulher negra com o punho cerrado, braço esticado acima da cabeça, lembrando o célebre movimento dos Panteras Negras estadunidenses. Ela imita o gesto, e ali, começa a falar o seu monólogo. Um pouco antes de ela começar, foi orientado que ela esperasse um instante para que soasse, como uma pequena

introdução, uma música do cantor e compositor angolano Bonga. Enquanto o som saía em *fade out*, foi sugerido que ela iniciasse sua leitura, a fim de experimentar um clima a partir de uma sonorização. Lai senta no meio fio e ela olha com uma expressão desafiadora e debochada.



**Figura 4:** Ara Nogueira se equilibra na mureta, criando um desenho corporal com a grade.



**Figura 5:** Ara e Lai improvisam aproveitando os painéis situados no corredor de entrada da Universidade



**Figura 6:** Ara Nogueira diz seu monólogo compondo com o painel que faz menção ao célebre movimento dos Panteras Negras.

Aqui acabávamos de criar o prólogo da peça. Esse jogo das cinco imagens se transformou em uma cena que através da interação combativa entre as duas atrizes representava um embate entre uma mulher negra, trabalhadora e uma jovem da classe média, dotada de privilégios. Jogo cênico expressando corporalidade e exploração arquitetônica, dando um sentido dramático de pontos de vista diferentes, caracterizando uma autêntica luta de classes. Novos elementos foram incorporados ao processo desta cena no levantamento do espetáculo, como os figurinos. Enquanto a mulher trabalhadora tinha como vestes algo parecido com uma lavadeira ou mucama do século XIX (perspectiva híbrida, para justamente jogar com tempos históricos diferentes), a jovem tinha como vestimenta uma camisa da seleção brasileira remetendo a um padrão ufanista de parte dos eleitores brasileiros da atualidade, que elegeram um governo de extrema direita. A disputa aqui, também caracteriza, portanto, uma continuidade histórica das

condições de vida do povo subalterno, herdeiro do processo de escravização brasileiro e a manutenção do poder por parte dos privilégios de setores abastados de nossa sociedade atual, no tempo presente.

## **6. A encarnação do Capitão do Mato**

### **6.1. Sétimo ensaio**

02 de junho de 2019

O nosso sétimo ensaio se desenhou da seguinte forma:

- Roda de conversa inicial
- Aquecimento livre e individual
- Trabalho com a Raia
- Improvisação coletiva (geração de imagens e criação de eventos - técnica de Stéphanie Lemmonier somada aos *Viewpoints*)
- Resposta dos atores à estímulos e comandos proporcionados pela direção em contribuição com o jogo)
- Balanço final para análise do dia de trabalho

Mesmo com o andamento dos ensaios e apesar dos percalços e dificuldades que o processo ia enfrentando, sentíamos que precisávamos de mais um elemento no grupo. Até pelo desenho temático em formação, ficava mais evidente a necessidade de um outro ator que fosse negro, justamente para dar sentido à proposta inicial, batizada no início dos trabalhos de “tema central”: a perspectiva colonial da figura do capitão do mato e sua atualização no tempo presente. Após algum tempo buscando mais um parceiro para compor o nosso coletivo, surgiu um músico: Daniel Pereira. Cantor e percussionista, Daniel apareceu para preencher uma lacuna muito importante e ainda somava o fato de sua habilidade com o canto e o toque de tambores. Esta foi a novidade do nosso sétimo encontro no dia 02 de junho. Daniel Pereira se apresentou com uma proposta de texto autoral que, rasgadamente biográfico, tratava da questão de sua identidade enquanto um jovem negro, que foi adotado por uma família de pessoas brancas e as contradições, racismo e dificuldade de aceitação que ele sofrera desde a sua tenra infância.

Fizemos um aquecimento, utilizando um dos exercícios mais conhecidos do uso da técnica dos *Viewpoints*: a Raia. Os participantes ficam no fundo do palco ou área de atuação. Equidistantes eles ficam distribuídos e podem apenas se locomover para frente e para trás, respeitando suas respectivas raias, como em uma piscina olímpica. Diferentemente do trabalho na Grade, onde os *Viewpoints* são utilizados de forma livre, neste exercício deve-se respeitar

apenas os seguintes comandos de movimento: andar, correr, pular, cair e pausar. Todos os participantes devem manter a atenção ao espaço e estar sintonizados em todo o tempo do exercício. As escolhas ocorridas na improvisação são feitas a partir de especial atenção aos seguintes *Viewpoints*: Resposta Cinestésica, Relação Espacial, Repetição, Duração e Andamento. A Topografia, neste caso, já está pré-estabelecida pela Raia e toda execução de movimento deve ocorrer sem que os participantes pensem nos *Viewpoints* individuais, sem pré-concepção, sempre em resposta ao que está acontecendo, usando tudo o que foi aprendido de forma intuitiva. O exercício começa com todos parados, mantendo a calma necessária para, enfim, um primeiro integrante do grupo iniciar. O movimento de um participante começa sempre em resposta a de outro. Isto demanda um alto nível de escuta e atenção. Aqui a utilização do *soft focus* dispensa o contato visual direto, que por hora é desnecessário. Importante também a organicidade no início do trabalho, em que não pareça existir uma liderança, nem seguidores. Tudo o que acontece deve chegar até os jogadores e nunca forçar qualquer tipo de movimento. “O objetivo deste exercício é mais praticar a escuta do que criar eventos no palco. Assim, é normal que por vezes se demore vários minutos até o exercício de fato começar. Isto não é ruim e, pelo contrário ajuda à concentração e o respeito pela espontaneidade e fluxo do trabalho (BOGART e LANDAU, 2017, p. 90-91).

Depois propus uma primeira improvisação coletiva me valendo do método da artista francesa Stéphanie Lemmonier, que consiste no seguinte: com uma fita eu demarquei um grande retângulo, que se caracterizou como a área de atuação. Lembrando bastante o exercício da Grade dos *Viewpoints*, os atores têm total liberdade para improvisar, gerando imagens e criando eventos. Foi importante o respeito a tudo que havia sido exercitado com os *Viewpoints* e assim, realizamos um exercício híbrido. A diferença é que foram adicionados alguns comandos de fora para estabelecer algo no meio do exercício e para o seu fim. Por exemplo: ao colocar uma sonoplastia de barulho de helicópteros sobrevoando, uma mudança brusca de ritmo deveria acontecer, ou ao colocar uma determinada música, isto significa que a improvisação deveria acabar. Este exercício para gerar a tal composição coletiva foi feito também no ensaio seguinte, de maneira mais sistemática.

Junto aos sons externos para gerar clima e estímulos aos atores, foi pedido para Daniel Pereira falar fragmentos de seu texto autoral. Sons de helicópteros e de tiros contribuíram para algumas imagens fortes que foram criadas, além disso surgiu um primeiro esboço de uma “festa na comunidade”. A improvisação levou os atores para essa atmosfera: um churrasco na favela, uma festa coletiva que é atravessada por um tiroteio. A violência urbana, que acaba com a paz de um local em festa. Fato muito comum em nossa sociedade, na periferia, nos subúrbios, nas

comunidades carentes. Não sabíamos ainda, mas começava a se desenhar uma cena importante, que gerou a curva dramática para o arremate, o fim da peça: a “Festa do Morto”.



**Figura 7:** Daniel Pereira, Daniela Pessoa e Lai Cavalcante improvisam, gerando imagens a partir de estímulos externos, explorando a Duração, o Andamento e a Resposta Cinestésica.

## 6.2. Oitavo ensaio: O jogo como ferramenta de criação dramatúrgica

05 de junho de 2019

O ensaio seguinte, o oitavo, teve muitos experimentos e foi realizado da seguinte forma:

- Roda de conversa inicial
- Aquecimento livre e individual
- Caminhada pelo espaço (variações rítmicas)
- Trabalho com imagens (Forma e Gesto) e exploração da arquitetura com Relação Espacial
- Escolha de cinco imagens estáticas
- Improvisação coletiva utilizando a pesquisa anterior (técnica de Stéphanie Lemmonier) e estímulos/ferramentas para a condução poético-dramatúrgica
- Balanço final para análise e reflexão sobre a criação do dia de trabalho

Neste dia de trabalho, no dia 05 de junho, uma quarta-feira nós não ensaiamos no *campus* da UNIRIO, mas sim na Escola de Teatro Martins Penna. Por mais que já estivéssemos galgando, cada vez mais, a atuação em área externa, onde se desenhou o nosso espetáculo, sentimos a necessidade de seguirmos com o treinamento ainda em sala de ensaio, tal como fizemos no ensaio anterior.

Neste dia tivemos a maioria dos atores. Apenas uma baixa foi algo novo nesse processo. Estávamos quase completos, logo, havia grande ansiedade para, finalmente, ensaiarmos nossa cena coletiva. Curiosamente, não foi um dos melhores ensaios em termos de condução do exercício principal do ensaio, que era a sequência do método de improvisação de Stéphanie

Lemonnier. Talvez a direção tenha, no processo, se acostumado a conduzir trabalhos com menos participantes. No entanto, muito do que foi produzido neste ensaio, o mais povoado, foi crucial para a consolidação imagética da peça como um todo.

Depois da roda de conversa coletiva onde discutimos alguns temas já levantados, foi proposto um aquecimento: os atores andaram pelo espaço com o objetivo de se relacionarem com a arquitetura, pesquisando também o gesto para criação de imagens relacionando o corpo e o espaço. Em seguida, eles escolheram cinco imagens e as registraram em uma partitura corporal. Esse trabalho de seleção é muito importante para a construção natural de uma composição, mas em relação com o grupo e com o lugar. Quando todos estavam seguros de suas partituras após um tempo de pesquisa, a orientação foi que todos saíssem da área de atuação e esperassem novo comando. Foi repetida delimitação do retângulo com fitas para área de jogo. O código, portanto, era o de que somente dentro do retângulo a improvisação acontecesse. Os atores poderiam sair e entrar conforme suas necessidades, não precisando estarem todos atuando ao mesmo tempo. Foram estipuladas algumas ferramentas para condução do jogo, a fim de criar estruturas dramáticas para a composição e, assim, a ideia é que uma grande cena pudesse ir se formando intuitiva e espontaneamente. Segue a lista das “regras” para o jogo:

- \* Sons de helicóptero: os atores entram no Estado de Ser (uma espécie de transe, baseado na técnica de Carlos Simioni);
- \* Música: os atores fazem a sequência das cinco imagens como uma coreografia;
- \* Outra música: os participantes podem adicionar algum texto na improvisação, mas o texto também estava livre para entrar a qualquer momento. Só que, com este comando, obrigatoriamente alguém deveria experimentar a fala, que poderia ser improvisada ou lida ou mesmo decorada;
- \* Podem entrar com algum canto a qualquer momento;
- \* Os jogadores estão livres para utilizar algum instrumento musical quando achar necessário;
- \* Som de sino: este recurso de sonoplastia anuncia que a improvisação está para terminar. Cabe aos que estão em cena buscar uma solução para a improvisação e realizar um final;
- \* Som de rajadas e tiro: seu uso é de forma aleatória, no intuito de gerar dramaticidade repentina.

Novamente, mesmo sem termos projetado, as situações geradas neste dia encaminharam a improvisação para uma “festa”. Coincidência ou não, o fato de estarmos falando sobre violência policial em periferias, os estímulos gerados por mim, repetindo os sons de helicóptero e tiro mais tudo aquilo que vinha sendo estudado tematicamente e, que foram trabalhados na área de jogo da improvisação, levaram os atores para este lugar. O lugar da celebração. Uma celebração seguida de morte. Desta forma, na roda final para balanço do ensaio, recordamos o

que o artista Carlos Vella - que não podendo participar como ator, acabou por nos ajudar bastante na dramaturgia – nos contou ao longo da semana: a “Festa do Morto”. Vella fez um belo relato de uma história real, que acontece todos os anos em seu local de trabalho. Assim como Daniel Vargas, Carlos Vella trabalha no CREAS, dando atendimento social, mas diferente de Vargas que é educador, Vella trabalha como motorista e percorre inúmeras comunidades, colecionando diversas histórias. O seu relato foi tão impressionante para nós, que entrou praticamente na íntegra no texto dramaturgico e gerou uma cena inteira, a penúltima do espetáculo. Segue abaixo o relato de Carlos Vella:

As pessoas têm o costume de chamar de ‘Festa do Morto’. É uma senhora que perdeu o filho assassinado pela polícia e todo ano desde que ele morreu, no dia do aniversário dele, ela faz uma festa na quadra com pula-pula, com brinquedos e... uma festa... uma festa mesmo... com churrasco, pagode... com bolo, cantam parabéns... convidam as crianças da comunidade e rola o dia inteiro. Esse menino morreu bem jovem. Uns dizem que foi bala perdida, outros dizem que foi execução. De lá para cá, sua mãe faz essa festa como se ele estivesse presente. Muitos brinquedos e fartura de comidas. Tudo começa bem, mas acaba com a mãe desmaiada de tanto beber.<sup>40</sup>.

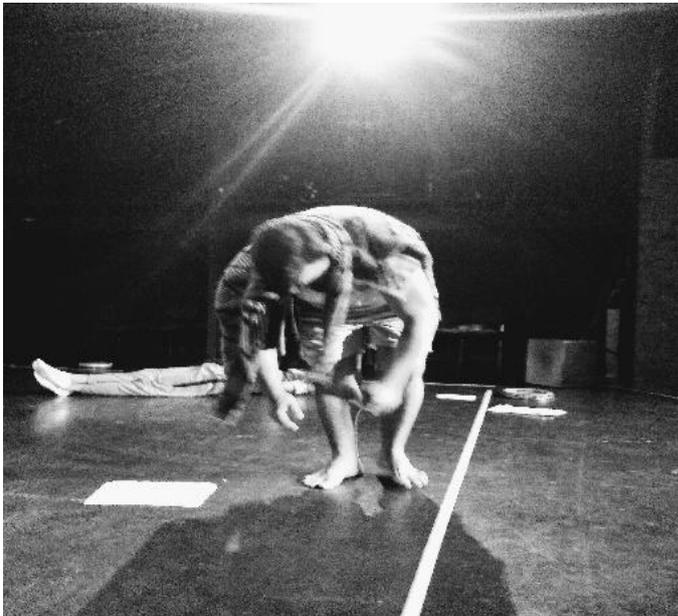
Uma crítica ao trabalho da direção, neste dia é importante: houve problemas na condução do trabalho, pois este exercício precisa de certa preparação. A introdução de muitos elementos de uma só vez, gerou certa confusão entre os atores. A improvisação ficou um pouco caótica e eles acabaram por não respeitar muito os comandos, por não lembrarem exatamente o código de cada inserção sonoplástica, devido à quantidade de estímulos. Porém algumas imagens e situações importantes aconteceram neste dia e foram cruciais para o decorrer da montagem, tais como:

- Daniel Vargas em certo momento se colocou no centro do espaço e começou a “defecar”;
- Ara cantou uma música no alto de uma escada e Maria tocou um pandeiro, formando um dueto;
- Em determinado momento surgiu um batuque espontâneo coletivo, com objetos que estavam à mão ou no próprio chão e no próprio corpo;
- Lai colocou uma camisa de escola pública no “varal”
- Daniel Vargas começou a chamar com som característico e também gestual um cachorro imaginário;

---

<sup>40</sup> Este é o relato do artista Carlos Vella, que entrou quase na íntegra na dramaturgia do espetáculo.

- Daniel Pereira “morre” no meio da improvisação e permanece por um bom tempo estirado no chão, mas ninguém “percebe” aquele corpo estendido;
- Lai veste Daniel Vargas com um manto (um trapo), o mendigo com o seu manto, ganha um ar de sacerdote;
- Ara, no alto da escada, fala um trecho de “Da Paz” de Marcelino Freire;
- Em determinado momento há uma briga, uma confusão, pela condição de dono do cachorro imaginário;
- Imagem de Ara e Daniel Vargas sendo “revistados”. Eles se colocaram de frente para a parede com as mãos levantadas apoiadas no “muro” (esta imagem das mãos levantadas, apoiadas na parede, foi resgatada por Ara do ensaio anterior que ela participou. Ensaio em que surgiu uma célula importantíssima para o espetáculo, o prólogo da peça).



**Figura 8:** Daniel Vargas experimenta a corporeidade de seu “Morador de Rua”, enquanto Daniel Pereira morre ao fundo, após levar um tiro.



**Figura 9:** participantes entram e saem da área de jogo, contribuindo para o evento do momento. Exploram Gestos, Arquitetura e diversos planos na livre improvisação. Destaque para Ara Nogueira, Lai Cavalcante, Daniel Vargas e Daniel Pereira.

Neste ensaio, estiveram presentes Ara Nogueira, Daniel Pereira, Daniel Vargas, Maria Clara Coelho e Lai Cavalcante. Já começávamos a desenhar uma perspectiva de dramaturgia, pois apesar de todos os percalços que o processo vinha sofrendo, havíamos construído, coletivamente, uma boa compilação de textos literários, matérias jornalísticas, músicas autorais e de compositores renomados, composições imagéticas e o principal: temas para a construção da cena, que surgiram dentro do processo coletivo, tal como havíamos planejado. Tudo a partir das visões críticas e pessoais de cada artista.

## **7. Fechamento da primeira etapa do processo: a coleção como base para a construção dramática**

### **7.1. Nono ensaio**

12 de junho de 2019

Este foi o ensaio que fechou o primeiro ciclo de ensaios do processo e teve o seguinte plano:

- Discussão e análise de material textual levantado. A compilação de registros e documentos feita por Daniel Vargas
- Aquecimento livre
- Repetição da trajetória no espaço de encenação criada em outro ensaio
- Criação de momentos específicos do trajeto para a inserção de textos da compilação (ainda de maneira improvisada)
- Fechamento da composição com início, meio e fim
- Balanço final para análise da cena

O nosso nono ensaio sacramentou o fechamento dos temas. A partir daqui sofreríamos uma sequência de desistências, com grande parte do elenco deixando o processo, justamente no seu ápice, após fecharmos o primeiro roteiro dramaturgicamente do espetáculo.

Sobre o ensaio em si, mesmo trabalhando, neste dia, com apenas um ator, o desenho do espetáculo começava a se formar. Assim, além de sacramentar o solo de Daniel Vargas, a partir dele a direção se norteava pelos retalhos que se encaixavam tanto na sequência, quanto no momento anterior à sua cena.

A construção, neste dia, se deu da seguinte forma: primeiro conversamos e analisamos o material que Daniel Vargas havia compilado. Havia muitos textos (um conto e matérias jornalísticas). Material este que foi sendo concentrado desde o início do processo. Ele chegou a recortar certos trechos desse material e organizou numa sequência, gerando um texto teatral mesmo, meio caótico, escrito à mão, mas foi perfeitamente possível sua utilização no dia. Foi proposto ao ator que refizesse sua trajetória espacial, criada em outro ensaio - quando surgiu o primeiro esboço da cena – e assim escolher três momentos para inserção dos textos. Esses momentos funcionaram então como pontos específicos cruciais da trajetória, mudando o ritmo e a situação vivida. Narro aqui o trecho criado e que se transformou em mais uma célula da peça:

Daniel Vargas vem de fora, já na sua performance de mendigo, interage em outros pontos do campus fora da área de atuação, mas completamente preenchido do personagem e entra em cena enquanto Daniel Pereira canta a música “Capitão do mato”. Na sequência, tem a cena de Daniela Pessoa, que conta uma história ao público, falando o poema de Patativa do Assaré. Ao fim de sua cena Vargas se posiciona no nicho de Daniela e aproveita a luz do poste. Aproveitando um recurso arquitetônico do ambiente. Daniel começa o seu solo que foi dividido em quatro movimentos:

- Texto sobre sua companheira que morreu. Depois começa a declamar textos e entregar ao público poemas de Fernando Pessoa. Na sequência vai a uma árvore e a balança fortemente buscando se “reenergizar”;
- Vai em direção a uma área que chamamos de “bosque”, por ter muitas plantas. Arreia as calças, se agacha e começa a defecar. Puxa um livro que já se encontra em um arbusto, o lê em voz alta. Título do livro: “Mentempsicose”.
- Depois vai em direção a um grande poste de luz que há no jardim e começa a construir um abrigo com sucata encontrada em um canto do cenário. Aqui a inserção de texto é a respeito de uma casa que tinha com seu irmão e o seu abandono por este.
- Depois vai em direção à frente de uma área que chamamos de “quadrado”, onde depois ficou a banda da peça. Finalização da performance com o texto, *Os ninguéns* de Eduardo Galeano.

Neste momento, Maria Clara Coelho já se encontraria dentro da “cadeia” formada por faixas de interdição e começaria o seu canto, a música *Béradero* de Chico César, iniciando sua cena.



**Figura 10:** Daniel Vargas explora a luz do poste como recurso de iluminação, investigando as possibilidades do espaço.

## 7.2. Definição dos temas e dos fragmentos para a montagem:

Ao final de nove ensaios, havíamos construído coletivamente os temas que gerariam nossa dramaturgia. Eram eles:

- A mulher favelada que perde seu filho por violência policial e a sociedade que fecha os olhos para isso;
- A situação dos moradores de rua, suas dificuldades, miséria e virtudes sob esse modo de vida;
- A questão identitária do jovem negro que sofre todo o tipo de racismo e busca se afirmar no entendimento dos privilégios que não têm e se politiza perante sua causa;
- A ancestralidade, ligação direta entre o povo negro das favelas e seus antepassados que vieram em navios negreiros e foram escravizados, formando posteriormente “Pequenas Áfricas” na cidade do Rio de Janeiro;
- A questão da mulher e do encarceramento feminino, encarceramento este que se estende à vida privada, ao feminicídio e a condição e luta da mulher por direitos em nossa sociedade;
- A vida em comunidade e suas celebrações no meio de toda a barbárie;
- A condição de inúmeros nordestinos e imigrantes que vão para as megalópoles em busca de trabalho e novas oportunidades, mas se deparam com a solidão, o preconceito e o caos proporcionado pela grande urbe;
- Por último o que chamei de “ponte histórica” entre um passado opressor, escravagista e colonial e a opressão por nós vivida nos tempos atuais, uma analogia entre a figura do capitão do mato e o agente de Estado que mata e morre em perseguição aos moradores de favela, negros em sua maioria, estabelecendo um racismo oficializado pela conduta da segurança pública em nosso país.

O trabalho em cima da criação dos temas estava associado à criação de quadros a partir das composições. Logo, ao fim desta jornada tínhamos material suficiente para que a direção promovesse uma edição que se transformou no espetáculo. Este processo deixou para a montagem cenas e situações “quase” prontas, cabendo à direção organizar os fragmentos, inclusive de textos que surgiram a partir dos atores. De forma coletiva os atuantes construíram junto à direção a dramaturgia da peça.

Este modo de construção dramaturgical tem relação direta com o desafio de criar um experimento cênico que trate de questões socioeconômicas, antineoliberal, de identidade

histórica, com posicionamento bem delineado, mas sem apelar para o panfleto. A ideia de estarmos vivendo em um Estado democrático em teoria, mas dotado de elementos que caracterizam um Estado de exceção, poderia nos levar a afirmações muito rígidas sobre os acontecimentos, que por si só já se autoexplicariam. Desta forma, no máximo o que conseguiríamos seria uma propaganda de alguma pauta ou programa e não uma problematização. A obra, nestes termos, não se caracteriza nem por política, nem por artística, principalmente se entendermos que estas são indissociáveis. O problema aqui não é a de ser ou não política, mas se tem posicionamento ideológico. E, caso tenha, como fazê-la artística, sem cair em uma armadilha que nos afunda para um terreno movediço do dogma ou do sectarismo.

O encenador João das Neves, que se notabilizou pela sua atuação no Grupo Opinião, reflete sobre essa condição de fazer um teatro político, engajado, preocupado em problematizar o seu tempo diferenciando a obra de arte de uma obra panfletária. Diferente do panfleto, que embora tenha sua contribuição momentânea, com comunicação direta, a obra de arte ultrapassa o seu momento específico, mesmo que se refira ao momento histórico no qual ela está inserida e, assim, ela tem uma eficácia que ultrapassa os tempos. Para o encenador esta é uma característica do teatro: “ele nasceu como obra da comunidade, para a comunidade, discutindo os problemas da comunidade, as relações da comunidade, as crenças da comunidade. Está ligado estritamente ao seu momento” (NEVES, 2015). No sentido da forma ela está ligada ao instante em que é produzida, com suas tecnologias específicas, com suas resultantes estéticas, porém ela é política no sentido mais amplo do termo, pois vai tratar em uma abrangência maior, das questões do ser humano e não de uma luta mapeada em uma causa momentânea, com uma função muito objetiva, destinada a encerrar-se nela mesma.

Trata-se de uma missão um tanto difícil esta, quando a pretensão é desenvolver um experimento com uma temática de ataque, que expõe por exemplo a necropolítica de nossa sociedade atual, como foi para João das Neves, criar obras que lutavam contra a ditadura militar. Para não cair em uma emboscada, em nosso caso, foi muito importante partir de uma ação coletiva, com uma ideia central de tema, mas que estava aberta a sofrer alterações e ir se transformando. Uma polifonia gerada pelas necessidades dos participantes. É como se fosse destinada uma pequena missão a cada contribuinte da produção, para que, coletivamente pudéssemos realizar uma espécie de colagem das pautas de cada um, que se somaram à provocação inicial. Estabelecer sozinho o espectro temático acarretaria no risco de aprisionamento da ideia central em pré-conceitos, a uma visão limitada. Logo, compor de forma coletiva foi essencial pela união dos esforços em prol das diversas leituras de mundo e de ser humano dos participantes, gerando potência também coletiva, comunitária.

Se analisarmos a estrutura dramática da peça, é possível identificarmos como ela se fundamenta de acordo com a proposta inicial. A direção, lá no início dos trabalhos, ainda na primeira reunião, propõe uma ideia temática para ser desmembrada. A partir dali devem surgir afluentes, desdobramentos deste tema central. Neste sentido, o caráter pedagógico caracteriza o nosso trabalho, que só foi possível ser realizado em função destes desdobramentos.

O ponto inicial: a ponte histórica que existe entre o Capitão do Mato e o Policial militar e uma continuidade mantenedora de relações de poder que datam do período colonial. Essa coluna necessitava de ramificações. Coube a direção, portanto, a condução do processo, no sentido de fazer as ideias brotarem, através de recursos didáticos que não necessariamente são da ordem do fazer artístico. Mas o fato é que um objeto, pela associação é capaz de puxar outro, e outro, e mais outro. Como blocos de madeira que vão sendo sobrepostos. E assim, um depoimento em uma matéria jornalística, levada no primeiro ensaio, ao longo de todo o processo, se transformou em uma peça de teatro, através do recurso da composição.

A própria linguagem neste percurso laboratorial precisava ser engendrada. Não sabíamos o que seria o espetáculo e, na verdade, havia essa necessidade de troca e experimentação conjunta, para que a linguagem pudesse surgir. Ela só pôde ser desenhada, só começou a emergir das profundezas do desconhecido, com a montagem do quebra-cabeça, já com as composições criadas, ou seja, com as contribuições autorais depositadas, formando nossa coleção.

O que se segue na segunda parte deste trabalho é uma análise estética, literária e poética desta coleção organizada transformada em encenação.

## **Parte 2**

### **DO TEXTO AO ESPETÁCULO: a direção teatral e os sentidos da cena**

## 1. Elementos constitutivos da encenação

Negro drama, entre o sucesso e a lama  
Dinheiro, problemas, invejas, luxo, fama  
Negro drama, cabelo crespo e a pele escura  
A ferida, a chaga, à procura da cura

Negro drama, tenta ver e não vê nada  
A não ser uma estrela, longe, meio ofuscada  
Sente o drama, o preço, a cobrança  
No amor, no ódio, a insana vingança

Negro drama, eu sei quem trama e quem tá comigo  
O trauma que eu carrego pra não ser mais um preto fudido  
O drama da cadeia e favela

Túmulo, sangue, sirene, choros e velas

Passageiro do Brasil, São Paulo, agonia  
Que sobrevivem em meio às honras e covardias  
Periferias, vielas, cortiços  
Você deve tá pensando: O que você tem a ver com isso?

Desde o início por ouro e prata  
Olha quem morre, então veja você quem mata  
Recebe o mérito, a farda que pratica o mal  
Me ver pobre, preso ou morto já é cultural  
(...)  
Pesadelo é um elogio  
Pra quem vive na guerra, a paz nunca existiu  
Num clima quente, a minha gente sua frio  
Vi um pretinho, seu caderno era um fuzil  
Um fuzil.

(Mano Brow, 1992)

O nosso processo, como um todo, viveu duas fases. Neste período, sofreu alterações significativas no elenco, como já explicitado na Parte 1 deste trabalho. Os atores Ara Nogueira, Daniel Pereira, Daniela Pessoa e Maria Clara Coelho deixaram o processo, dando lugar a Eva Costa e Diogo Rosa. Daniel Vargas e Lai Cavalcante continuaram e compuseram este novo time. Assim, tínhamos dois atores que chegaram para substituir e continuar a construção a partir do que já existia e que virou base da dramaturgia. Também foi preciso juntar performances e composições, encaixando-as no elenco que ficou para a atuação, pois este se tornou mais enxuto do que o anterior. Assim, Eva Costa aglutinou a produção de Daniela Pessoa e Ara Nogueira, enquanto Lai Cavalcante trouxe para si e juntou à sua pesquisa, a produção de Maria Clara Coelho.

Como o espetáculo ocorre no Jardim do CLA, foi necessário mapearmos o lugar e escolher, conforme as necessidades das cenas e o que surgia nas composições, os locais

específicos para o acontecimento das performances. Logo, cada pequeno recorte - um muro pixado, uma grade, um poste de luz, a fachada de um prédio histórico, o local onde há pontos de luz para utilizarmos a eletricidade, entulhos jogados em um canto, espaço com pedras quebradas, ambiente com árvores, a enorme pedra que configura parte do morro da Babilônia e tudo o mais que estava ao nosso redor - poderia se configurar como cenário, objetos cênicos e adereços.

Depois do mapeamento necessário, nomeamos cada palco que compunha o nosso espaço de encenação. São eles:

1. O Corredor de Entrada;
2. O Caminho;
3. O Quadrado;
4. O Platô;
5. O Largo das Pedras;
6. O Bosque;
7. O Pavilhão das Máquinas.

Daqui por diante, cada espaço será apresentado com estes nomes nas descrições e análises das cenas.

Além do já citado Teatro da Vertigem como um impulsionador estético, pelo caráter político de suas peças, tanto em termos discursivos, mas também nas imagens, composições com o espaço, ambientalismo e performatividade, outros referenciais da pesquisa foram surgindo neste momento chave da criação, compondo este quadro de influências para a construção do trabalho, com destaque para o célebre Show Opinião.

O Show Opinião foi criado por um grupo de artistas ligados ao CPC da UNE que se reuniu com o intuito de protestar e fazer resistência à ditadura militar recém instaurada em 1964. Esta produção contou com a participação de João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão, que depois foi substituída por Maria Betânia. Coube a Augusto Boal a direção deste espetáculo inaugural do coletivo que se consolidou, a partir de então, como o Grupo Opinião, que produziria inúmeros trabalhos importantes para a história do Teatro brasileiro como *Liberdade Liberdade* e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira, Pichin Plá e o já citado diretor João das Neves compunham o núcleo permanente do grupo (PARANHOS, 2012, p. 142-143).

Conforme fomos levantando a peça, ficou cada vez mais evidente o caráter musical do espetáculo e a estética de show com tessituras políticas e de manifesto, características do Show Opinião. A partir daí, foi impossível nos dissociarmos deste movimento e, em especial do Grupo Opinião e de seu diretor, João das Neves, que, inclusive, fazia o uso de espaços não convencionais como uma ferramenta estética de discussão social e política em seus trabalhos.

Um fator determinante, em termos estéticos, para a montagem, portanto, foi a chegada da equipe musical nesse momento de construção do espetáculo. Desde o prólogo da peça, a música se faz presente, se tornando um valioso elemento de costura, transições e até mesmo de discurso. A música funciona como resolução das cenas por vezes, por outras estabelece o ritmo, cria atmosferas e tem ainda a função de sonoplastia, sempre executada ao vivo pela banda do espetáculo. A banda, que tem como característica a sonoridade da música pop (o *rock and roll* e a MPB, por exemplo, com mistura de ritmos e texturas, com batiques e *overdrives*<sup>41</sup>) tem a seguinte formação: contrabaixo e guitarra elétricos, bateria e percussões. Ela se apresenta, inclusive, no centro do espaço cênico, exercendo certo protagonismo, com as cenas em alguns momentos invadindo o seu espaço, em outros (na maioria das vezes), acontecendo ao seu redor. Em momentos chave da peça, o ator Diogo Rosa assume o microfone se transformando no vocalista da banda.

Por uma questão de logística, precisávamos antes, passar por todas as oficinas e elaborar os quadros em uma dramaturgia organizada para que a música pudesse compor com o coletivo na hora certa do ataque. O que aconteceu foi que a equipe musical somou de maneira crucial para a definição da linguagem da encenação, gerando o caráter de uma “peça show”.

É neste ponto que se consolida a dimensão de manifesto, em que o recado é dado de frente para o público, de forma direta e que nos remete a estética do *Show Opinião*. Segundo a teatróloga Kátia Paranhos em estudo sobre o *Show*, a união de dramaturgos e músicos com diferentes estilos propiciou um roteiro inédito. O *Show Opinião* foi um espetáculo musical feito com testemunhos, referências históricas, dados, música popular e participação do público. “Um mosaico de ‘canções funcionais’ e tradições culturais” (PARANHOS, 2012, p. 75). Interpretações e discussões sobre a realidade da favela e do sertão, por exemplo, fluíam no espetáculo por meio das músicas alternadas por depoimentos dos artistas, que viviam no mundo real, fora do palco, algumas das questões que eles cantavam e representavam no teatro. Caso específico de Zé Ketti e João do Vale. Sobre a estrutura geral do espetáculo: este não dispunha

---

<sup>41</sup> O *overdrive* é um efeito de distorção, muito utilizado por guitarristas, que pode ser acionado por pedais específicos, interferindo no timbre, deixando-o mais agressivo ou “quente”. É muito comum o uso desse recurso nos estilos rock e blues.

de cenário e os figurinos eram roupas do cotidiano (camiseta e jeans). O palco era em forma de arena e os atores “falavam de si, de sua vida, de suas lembranças e cantavam e encenavam situações daquele período (PARANHOS, 2012, p. 76). A autora ainda afirma, a respeito do elemento diferencial do Show, que é a dimensão da representação da realidade proposta:

Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o show pela aproximação que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. Como decorrência de toda a sua concepção, o show Opinião se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade (PARANHOS, 2012, p. 77-78).

Agora não mais trabalhávamos em termos de criação pedagógica com elaboração de ensaios para a confecção e coleção de materiais. Neste momento, o nosso processo caminhava para uma ação mais objetiva, de levantamento da peça, marcações das cenas e estabelecimento de certos conceitos e, embora ainda fosse necessária a participação do coletivo, as ações ficaram mais voltadas para as decisões da direção geral junto à direção musical.

### **1.1. Diálogos com a periferia na cena contemporânea do Rio de Janeiro**

Depois de expor as referências que são de grande importância para a estruturação do trabalho desde a sua gênese, torna-se necessário estabelecer o diálogo com aqueles que, de forma mais contundente, influenciam o processo, em função dos saberes disseminados por suas pesquisas cênicas e estudos estéticos teatrais, da originalidade e força de suas criações processuais coletivas e a forma com que realizam as suas produções.

Inúmeros são os coletivos artístico-culturais da Baixada Fluminense e da Zona Norte da capital (como, por exemplo, o Grupo Código de Japeri e a companhia Os Ciclomáticos de Irajá) que têm, no modo de produção alternativo ao promovido pelos expoentes da cena teatral do Centro e da Zona Sul da cidade, sua principal ferramenta de exercício de uma arte politicamente engajada e preocupada com uma resistência cultural, que deva transcender as velhas formas oriundas de uma tradição conservadora, elitista e privilegiada, que exclui os artistas e - principalmente - o público periféricos.

Um coletivo precursor desta cena, que hoje se coloca, tornando-se inclusive, objeto de estudos, talvez seja a Cia Marginal. Um dos grupos mais importantes em termos de atuação na cena artística carioca, com diversas produções. Um coletivo que sai da favela, no complexo da Maré, para ocupar espaços antes destinados ao teatro da classe média, sendo “possivelmente o grupo mais profícuo da periferia carioca” (PENONI e TROTTA, 2015, p. 73).

A Cia Marginal nasce no ano de 2005, no complexo da Maré, uma localidade que abrange dezesseis favelas, situada entre importantes vias da cidade como a avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela, às margens da Bahia de Guanabara<sup>42</sup>. Em meados deste mesmo ano, a diretora Isabel Penoni, que trabalhava como educadora da oficina de teatro do curso Viver com Arte, uma parceria do Instituto Ayrton Senna com a Redes de Desenvolvimento da Maré, monta com seus alunos a intervenção cênica *Você faz parte de uma guerra?* (PENONI e TROTTA). Porém, a conclusão do processo de formação do grupo só acontece em 2007, a partir do primeiro espetáculo da companhia, *Qual é a nossa cara?*, que teve recursos do prêmio Miriam Muniz (Idem, p. 73-74).

Para surpresa de todos, porque ainda não era muito comum uma companhia de comunidade ser selecionada num concurso como aquele (panorama que mudou consideravelmente com o desenvolvimento das políticas de cultura do Governo Lula), o projeto foi aprovado. A seleção foi um divisor de águas na história da Cia Marginal, que a partir daí, começou a transitar do contexto de financiamento social para o do financiamento cultural (p. 74).

Assim, o coletivo se profissionaliza, ganhando outros editais e montando espetáculos no Centro e Zona Sul da cidade, completando o repertório com peças que obtiveram êxito como *Ô Lili e In\_Trânsito* de 2013, e *Eles não usam tênis naique* de 2015, inclusive fazendo parte de uma ocupação artística no Centro Cultural Sérgio Porto, nos anos de 2013 e 2014, respondendo pela programação e curadoria do espaço junto com a Cia Monte de Gente. Um furo no sistema de um grupo oriundo de favela, em função de sua qualidade artística e pesquisa bem consolidada. Criação e gestão coletivas são marcas desta companhia, cuja atuação estabelece uma quebra de modelos pré-existentes, associados a uma lógica menos crítica da hegemonia, ou mesmo neoliberal.

A ação criativa do grupo, tal como nos elucida a diretora Isabel Penoni e a professora, dramaturga, diretora e colaboradora da companhia Rosyane Trotta, passa pela própria visão de

---

<sup>42</sup> Informações retiradas do site da Multirio: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/3086-mare-uma-cidade-dentro-do-rio-de-janeiro>

mundo dos integrantes, moradores da Maré, jovens negros, que trazem consigo a historicidade, a linguagem e a marca de um lugar forjado pela barbárie colonial. Neste sentido, os atuantes, mas do que indivíduos oriundos de uma localidade, são seres engajados, ativos, e que usam o teatro como uma forma de expressão, um canal para a atuação política, através do debate e da reflexão. “É possível dizer que o teatro potencializou a visão crítica que cada um deles já experimentava” (PENONI e TROTTA, 2015, p. 85). Neste sentido, no primeiro espetáculo, o recurso da entrevista, comum nas metodologias etnográfica e da História Oral, é a ferramenta principal para a elaboração dramatúrgica, fazendo em *Qual é a nossa cara?* Uma espécie de reconstituição da história da Nova Holanda, na figura do lendário traficante Jorge Negão, chefe do tráfico nos anos 80. A geração de fontes, neste contexto, atravessa a trajetória dos jovens atores, a partir de seus antepassados e antigos moradores do bairro.

A constituição do grupo e seus processos de criação, parecem proceder de um modo em que os atuantes se colocam de forma quase integral no trabalho, no sentido que as construções dramatúrgica e de escrita cênica são fruto, também, das próprias biografias e vivências dos participantes, que doam seus corpos e mentes para a elaboração coletiva da cena, recheada de memórias. Isto, por vezes, aparece nas próprias concepções dos espetáculos, inserido em determinadas cenas.

Um procedimento de criação constantemente empregado é a inserção de cenas em que se interrompe a ficção, o que costuma se dar de dois modos: 1) o ator narra uma experiência pessoal; 2) os autores imprimem seu olhar sobre uma realidade que conhecem de perto (Idem, 2015, p. 86).

Não apenas a partir de suas próprias vidas (a referência aqui também é a localidade e ancestralidade) são construídas as poéticas dos espetáculos da Cia Marginal. Por vezes, tais biografias compõem com uma pesquisa mais sistematizada, característica dos métodos etnográficos, como a investigação de campo e a observação participante. Tais procedimentos, elaborados em forma de entrevistas e de vivências deixam nos espetáculos uma marca da Antropologia, formação da diretora Isabel Penoni, que construiu sua carreira acadêmica nesta disciplina científica. O terceiro espetáculo do coletivo, *Ô Lili*, que trata do sistema prisional, tem na sua criação a exploração desta metodologia etnográfica, com incursões em presídios e entrevistas com os detentos, além de uma apresentação de um extrato cênico do espetáculo ainda em processo.

O marco do início da nova pesquisa foi a apresentação, no presídio Lemos Brito, em Bangu, de cinco cenas do espetáculo *Qual é a nossa cara?* para o grupo de

presos atendidos pelo Teatro na Prisão, Projeto de Extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), coordenado por Natália Fiche. Após a apresentação seguiu-se um curto debate e, duas semanas depois, os atores voltaram ao presídio para fazer entrevistas individuais. O mesmo sistema se repetiu no presídio feminino Oscar Stevenson, em Benfica. Ainda segundo o projeto, as entrevistas tinham como foco “explorar uma dimensão mais subjetiva da vida em regime fechado: a maneira como se constrói a intimidade em um ambiente cuja premissa é a subtração da privacidade dos indivíduos.

Após as entrevistas, veio o período da sistematização e da análise do material (p. 93).

O trabalho de campo de caráter poético etnográfico é uma força motriz de outro grupo nascido na periferia da cidade do Rio de Janeiro, com jovens oriundos de favelas, que nasce a partir de um projeto pedagógico, uma residência artística que promove um curso, no contexto da ocupação da favela Vila Cruzeiro pela política de segurança pública, através da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) implementada após o fatídico evento transmitido em rede nacional de uma operação brutal, em que, na ocasião, um helicóptero persegue e atira para baixo em jovens que corriam pela mata, sendo suas execuções transmitidas ao vivo no noticiário, no ano de 2010. Trata-se do Grupo Bonobando. Se a Cia Marginal, é nativa do Complexo da Maré, o Bonobando, dirigido por Adriana Schneider Alcure, tem suas atividades iniciadas na Arena Dicro, na Penha Circular, tendo como integrantes jovens moradores da Vila Cruzeiro, dois anos depois da barbárie ocorrida pela inauguração da ocupação policial da favela e já com a UPP estabelecida na comunidade.

Algumas semelhanças ocorrem entre os dois grupos. A relação com a academia das duas diretoras (brancas e moradoras de áreas nobres da cidade), que são professoras universitárias e pesquisadoras, a presença da metodologia do trabalho de campo e o caráter coletivo das criações com a utilização das biografias, vivências e ancestralidade, além das relações dos atores com o território de que fazem parte, a violência local e os diversos atravessamentos perante a política de segurança pública, o terror e o medo promovido pelas operações policiais, o racismo estrutural e a condição de favelado na cidade do Rio de Janeiro. Tal como a precursora Cia Marginal, o coletivo Bonobando também acaba por ocupar salas de espetáculo do Centro e da Zona Sul, adentrando com o belo *Cidade Correria*, um trabalho crítico, político e importante, espaços outrora destinados à elite do Teatro carioca.

Em termos de criação, para a construção dramaturgica, a ênfase da proposta coletiva de trabalho do Grupo Bonobando encontra-se na ideia de território. Como afirmam Alcure e Thiago Florêncio:

As motivações iniciais do projeto consistiam em criar relações afetivas, estéticas, culturais e políticas com os territórios ao redor da Arena Carioca Dicro. O

espaço da Arena, em toda sua materialidade, também se tornou fonte de criação. Cenas nos banheiros, no porão da arena, nas rampas, escadas, na cantina, atrás das grades laterais, no pátio, foram desenvolvidas pelos atores, que criaram as dramaturgias relacionando o espaço com questões pessoais contundentes. Os funcionários da arena, os garis e policiais que trabalham non entorno e que almoçam na cantina, e eventualmente o público de algum evento matinal do espaço assistiam às improvisações, ampliando as relações durante o processo (ALCURE e FLORENCIO, 2017, p. 92).

A proposta inicial de investigação foi a partir de um texto clássico da dramaturgia ocidental, *As bacantes*, de Eurípedes, associado à célebre e tradicional Festa da Penha. A diretora encontra relações entre o mito Dioniso e as festividades mundanas que ocorrem em paralelo à celebração sagrada. O trabalho de pesquisa histórica é realizado pelos atuantes que coletam informações entre seus próprios familiares e os vizinhos acerca da festa, recolhendo inúmeros relatos, de diversas épocas. No entanto, apesar das reflexões e criações, inclusive, de personagens, a temática, na visão da direção, parecia não contemplar e motivar os atores, que não conseguiam estabelecer uma relação de proximidade, nem com o texto clássico, nem com a tradicional festa, em função da distância com suas demandas do agora, do real.

Os atores elaboraram criações de personagens a partir das pessoas que lhes forneceram os relatos. Diversos exercícios se originaram destes materiais, que friccionavam realidade e ficção. Entretanto, a festa da Penha não capturava por inteiro os desejos e questões dos jovens atores. Havia ali uma distância temporal, geracional, que impedia uma aproximação mais vigorosa com pulsões e movências contemporâneas destes jovens. Era preciso desvendar a presença individual destes atores para dilatar as conexões com os múltiplos territórios da cidade.

Então a própria experiência de vida dos atores, seus corpos e trajetórias se constituíram como territórios sensíveis a serem cartografados e percorridos (Idem, 2017, p. 93).

Para tal, foi elaborada uma oficina que trabalhava diretamente com as subjetividades dos jovens atores explorando as seguintes ações fundamentais: a cartografia, a deriva, o achamento de objetos e o despacho. Todas essas ações pautadas pelo princípio de acaso. Os autores trabalham com uma perspectiva epistemológica decolonial e entendem que os corpos dos participantes são específicos naquele território, assim haveria a necessidade de um exercício que ativasse a fisicalidade “na emergência local do presente imediato” (p. 96). Dentro desse espectro e dessa conceituação, houve a realização de um exercício de deriva etnográfica, que utilizava a própria região e arredores das casas dos participantes. O jogo consistia em gerar primeiramente um mapa digital através de um aplicativo. Depois geraram-se pontos aleatórios e assim,

a ideia de oficina, fundamentada na prática do aleatório como exercício de potencialização dos espaços afetivos, era fazer com que eles encontrassem (ou fossem encontrados, esse é o jogo) por algum objeto nesses pontos casuais marcados nos mapas (ALCURE e FLORÊNCIO, 2017, p. 98).

No entanto o jogo proposto foi “atrapalhado”, ou, dependendo do ponto de vista, potencializado, quando o coletivo percebeu que nem todos os pontos nos arredores das casas dos atores apareciam no aplicativo, que gera mapas através de satélites. Ao esconder, ou ignorar determinadas localidades, ignora-se também um território, sua cultura, suas subjetividades, seus habitantes, “diante da hegemonia representativa de certos espaços” (Idem, 2017, p.98).

A teatróloga Andréa Stelzer faz uma reflexão sobre um tipo de cena marginal, analisando os dois grupos e seus respectivos espetáculos pela perspectiva de uma etnografia moderna: o próprio *Cidade Correria* do coletivo Bonobando e o emblemático *Eles não usam tenis naique*, da Cia Marginal, escrito pela dramaturga Marcia Zanellato. A autora, nos apresenta uma ideia de uma espécie de subjetividade das margens, que está relacionada com um tipo de criação mista, que explora o real e o ficcional na contemporaneidade da cena teatral carioca, com a contribuição biográfica dos atuantes, ainda que o texto dramaturgico seja criação de um profissional/artista da área e não propriamente dos atores. Este é o caso do espetáculo da Cia Marginal. O próprio título, que faz menção a uma obra muito importante da dramaturgia nacional (*Eles não usam black -tie*, de Gianfranco Guarnieri e encenada pelo Teatro de Arena em 1958), tem no seu argumento o conflito geracional, mas em outro contexto. Se o texto de Guarnieri trata de uma família de operários, moradores de um barraco em uma favela carioca e a recusa do filho de participar de uma greve, na qual o pai, trabalhador da mesma fábrica, é uma das principais lideranças, o texto de Zanellato trata do retorno de um ex-traficante à favela em que sua filha, abandonada por este, é agora uma traficante. Expõe-se um acerto de contas e o embate entre as duas mentes. O pai transformado pela religião evangélica e a filha, cuja condição de vida é o crime. Segundo a autora:

Faz parte da cena contemporânea o reconhecimento de novas subjetividades, seja por meio da criação de uma companhia, seja de coletivos, que se engajam em uma determinada pesquisa com o propósito de realizar uma produção teatral. Essa produção normalmente parte de um processo coletivo que engloba um olhar ético, estético e político das vozes dessas subjetividades no seu território, ampliando a noção de teatro documentário na cena contemporânea, na qual se apresentam as próprias histórias de vida dos atores e sua relação com a comunidade em que vivem. Este teatro realiza um trabalho dramaturgico de criação embasado em textos ficcionais e nas próprias vivências dos atores, apresentando um cruzamento entre real e ficção, além de um estudo etnográfico ao relatar a experiência de vida e a violência nas comunidades (STELZER, 2021, p. 1-2).

No entanto Stelzer nos fala de uma necessidade, nos atores oriundos de comunidades, que parece não condizer exatamente com a realidade da luta diária empregada por alguns jovens expoentes da arte, associados à militância de pautas identitárias que estão cada vez mais na ordem do dia, com as diversas frentes desenhadas por coletivos ou agentes de esquerda (sejam associados a partidos ou não). Necessidade esta que estaria no campo dos afetos. Para a autora, esta tal cena marginal, em termos de subjetividade, proporciona uma inserção de “vozes” oriundas da favela no cenário da dramaturgia e da cena teatral nacionais, revelando um desejo de aceitação e reconhecimento (STELZER, 2021, p. 2), já que pessoas negras e faveladas, de fato, são vítimas “colonizadas” do racismo estrutural. No entanto, tal argumento parece não levar em conta o caráter ativo e de ativismo de agentes culturais e militantes da arte oriundos da periferia carioca que desejam mais do que reconhecimento e aceitação, muito menos uma revolução através dos afetos, mas sim se impor, com enfrentamentos ao sistema e buscando uma real transformação da lógica estrutural e da hegemonia, buscando novas epistemologias para a criação e estudos acadêmicos, preocupando-se em promover uma luta ideológica através da cultura. Este é o caso, justamente, a título de comprovação, de dois jovens artistas expoentes da Cia Marginal, que ao adentrarem o mundo acadêmico, enquanto professores de teatro, resolveram fazer a crítica do elitismo universitário, criando coletivos, estudando os locais de onde são oriundos e a própria sorte que lhes confere um sem número de problemas de ordem social, os preconceitos sofridos, o racismo e as diversas violências em suas mentes e corpos.

Wallace Lino, ator, professor e diretor, pertencente ao grupo fundador da Cia Marginal começa desta forma o seu texto do Trabalho de Conclusão de Curso, da faculdade de Licenciatura em Teatro da UNIRIO:

Meu nome é Wallace Gonçalves Lino, sou BIXA, PRETA e FAVELADA. Preciso começar meu primeiro trabalho acadêmico dessa forma, porque estas características sociais falam sobre identidade, sobre abismos e crueldades cotidianas. Desde muito novo eu me vi tendo que me relacionar com essas crueldades, com suas representações, seus silenciamentos e violências, enquanto um corpo que performa no mundo com elas e sobre elas (LINO, 2018, p.2).

Lino faz uma análise do processo criativo do projeto *Agora sei o chão que piso* (que engloba quatro espetáculos independentes sob os temas sexualidade, família, trabalho e sonho), do Grupo Atiro, cujo é o fundador. Trata-se de um novo grupo, que nasce a partir da Cia Marginal, pois o ator se torna uma espécie de repetidor, durante sete anos, dos cursos de extensão que a companhia promoveu, também na Maré. Sua monografia escrita em primeira pessoa, tem o valor de um relato pessoal, um verdadeiro documento, uma fonte primária de um

jovem artista indignado e com muita vontade de “pôr para fora” aquilo que o move com a força de um transformador do mundo. O artista, ao explicar a fala de um dos atores, seu companheiro de criação, expõe, o sentido do engajamento de sua arte:

Esta resposta me atravessou, colocando-me perguntas que redimensionam o sentido do trabalho formador (do ator e do diretor) e da arte produzida pelo Grupo, a partir de um teatro engajado e das particularidades que dilaceram a perspectiva do senso comum (LINO, 2018, p.51).

Dilacerar o senso comum. Esta parece ser a missão a ser realizada por jovens artistas negros, periféricos, em especial quando adentram o espaço acadêmico e, mais, quando resolvem analisar suas próprias construções ou suas próprias trajetórias. A busca por uma outra linguagem, por outros referenciais, que não os cânones e os clássicos, que por vezes são apresentados e colocados como a verdade, não levando em consideração os referenciais artísticos e culturais não privilegiados de estudantes/artistas da periferia, da favela, do subúrbio. Se as pautas identitárias, relacionadas aos estudos pós coloniais estão, hoje, no centro do debate político, isto se reflete também na educação e na cultura.

Outro artista (ator e diretor), que faz parte da Cia Marginal, também realizou em seu TCC um trabalho com esse viés de crítica epistemológica, buscando certa iconoclastia na própria escrita e deixando evidente a acidez de uma linguagem experimental, também de caráter bastante pessoal. Criador do espetáculo *Arame Farpado*, Phellipe Azevedo, conta sua trajetória na universidade, e o quão se sentiu fora de lugar e não representado. A crítica ao elitismo na universidade e a condição periférica do grupo que realiza a peça configuram a ação do espetáculo. Rosyane Trotta analisa o trabalho do jovem diretor e do coletivo:

No espetáculo “Arame Farpado”, apresentado em 2017, na mesma Escola de Teatro, alunos periféricos testemunham a experiência de exclusão na universidade. Na dramaturgia, criada coletivamente, atores e diretor tratam da falta de espaço para a cultura popular, negra e brasileira, ancestral e contemporânea, e evidenciam o processo pelo qual uma determinada racionalidade se sobrepõe a outras formas de percepção, de pensamento, de formulação, de narrativa, de linguagem, como se sobrepõe ao corpo e demais formas de conhecimento (TROTТА, 2018, p. 121,122).

A própria estrutura textual do trabalho de Azevedo, é bastante emblemática, no que tange a uma espécie de subversão no trato com as palavras, escancarando uma poética de caráter biográfico, ferindo padrões canônicos de escrita acadêmica:

Rua C. Almoço. Desenho. Pique lata. Polícia e ladrão. Descalço. Corrida de tampinha. Circuito. Mapeamento de todas as ruas. Esconderijo. Festa na cozinha da vó. Garrafão. Carniça. Salada mista. Pique-Esconde. Jogo de tabuleiro. Nintendinho.

Bicicleta. Patins. Inventar brincadeira. Criar. Sujar. Juntar. Corpo. Coletivo. 19h. Jantar. Calçar chinelo. Dormir. Acordar. Escola. Odiar.

Phellipe Azevedo de Alvarenga-Souza. Cria da favela do Caju, especificamente da Manilha. Hoje moro no morro da Providência. 29 anos. Chegar à faculdade pública era uma determinação. Em algum momento eu tinha certeza que pertenceria àquele espaço. Só não sabia que demoraria. E que o processo para chegar naquele lugar me dominaria com o sentimento de ‘emburrecimento’, de que não era capaz, apesar de toda sagacidade que acreditava ter (AZEVEDO, 2017, p. 9).

Estes dois exemplos caracterizados por uma luta de afirmação relacionada à um silenciamento cultural e epistemológico são ecos de uma sociedade marcada por sua ferida colonial, na qual os jovens da periferia, em especial os negros, enfrentam também no espaço do saber. O racismo estrutural desta forma, está em todos os campos. Se trucidam jovens com tiros de fuzil, nas favelas, estes, por sua vez, também são fulminados nas universidades, por encontrarem dificuldades de representação em seus estudos, não sendo nunca contemplados por vozes por eles compartilhadas no âmbito da historiografia, das artes e da literatura. É neste sentido que a escritora e artista multidisciplinar portuguesa Grada Kilomba torna-se uma importante referência, entre outros pensadores que tratam do racismo e das feridas do colonialismo:

(...) o centro ao qual me refiro aqui, isto é, o centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os brancas/os têm desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “Outras/os” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao sujeito branco. Nesse espaço temos sido descritas/os, classificadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. Dentro dessas salas fomos feitas/os objetos ‘de discursos estéticos e culturais predominantemente brancos’ (Hall, 1992, p. 252), mas raras vezes fomos os sujeitos. Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar da ‘Outridade’ não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou iteresse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se ‘especialistas’ em nossa cultura, e mesmo nós.

De ambos os modos, somos capturadas/os em uma ordem violenta colonial. Nesse sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a (KILOMBA, 2019, p. 50-51).

É a partir deste referencial que, em um momento específico, começam a surgir na escola de teatro da UNIRIO diversos grupos e coletivos negros de luta antirracista e de combate ao silenciamento desta parcela do povo, promovendo debates militantes, divulgando o conhecimento produzido por pensadores e artistas negros. Tal movimento parece eclodir a partir

de uma onda abominável ocorrida dentro da universidade, mais precisamente nesta escola, tão identificada historicamente com as lutas democráticas. Trata-se de casos de racismo escancarado manifestado, em 20 de junho de 2017, nas paredes da faculdade, evidenciando a onda fascista na qual o país vinha mergulhando, desde as manifestações de junho de 2013<sup>43</sup>, passando pelo golpe promovido contra a presidenta Dilma Rousseff e culminando na eleição e subida ao poder de um candidato de extrema direita, identificado com o nazifascismo e com momentos sombrios de nossa história - como a ditadura militar - em 2018. Em uma matéria do site G1 em 24 de junho, foi publicada a nota de repúdio do movimento estudantil, que através do Diretório Central dos Estudantes da universidade, se pronunciam indignados:

Ao lado do mural "Negro Vive. Libertem Rafael Braga" foi encontrado escrito "KKK" (iniciais do grupo norte-americano de extermínio de negros, Ku Klux Klan). No portal de uma das janelas também encontrou-se a frase "Pretos fedem". Nós, do DCE UniRio, repudiamos veemente quaisquer atos racistas e discriminatórios", diz a postagem em uma rede social.

Discursos de ódio, apologias a movimentos racistas, machistas, lgbtfóbicos quaisquer outros elementos que caracterizem discriminação racial, social, de gênero ou de orientação sexual serão fortemente combatidos e não terão espaço dentro da universidade.

O povo negro hoje resiste e merece a dignidade que lhes foi tirada há muitos anos. O negro não vai voltar para a senzala. É o momento para avançar na luta pelos direitos do povo negro e não permitir que tais ondas de intolerância (como ocorrido na UFRJ da Praia Vermelha, com apologia ao nazismo) voltem a acontecer. Pedimos a todos os estudantes que, ao se deparar com atos, pichações, ou situações de discriminação que não se calem, procurem o DCE e a instituição. Juntos faremos a diferença necessária para tornar a universidade um local igualitário. RACISTAS NÃO PASSARÃO!!!<sup>44</sup>

Dentro deste contexto, parece evidente o trabalho pedagógico e reflexivo do Coletivo Assalta, criado e gerido por alunos negros do Centro de Letras e Artes, que promoveram, de forma ritualística uma lavagem das escadas do prédio do CLA e, durante seu curto espaço de duração realizaram performances, mesas de debates, entrevistas e encontros com intelectuais, servindo como divulgadores do pensamento da negritude e do pós-colonialismo, dando ênfase às discussões de importantes autores como o célebre Franz Fanon e as contemporâneas Grada Kilomba e Léonora Miano. Ao fim das atividades, em 2018, deixaram ainda um *blogger* aberto

---

<sup>43</sup> Um resumo cronológico dos eventos que configuraram as manifestações de junho de 2013 está disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/manifestacoes-de-junho-de-2013-relembre-os-fatos-importantes/>

<sup>44</sup> Trecho editado na nota de repúdio oficial do Diretório Central dos Estudantes da UNIRIO.

à comunidade com todo o material produzido organizados em arquivos, para que servisse de estudos aos interessados, estabelecendo assim, um grande serviço à sociedade<sup>45</sup>.

Outro coletivo negro da escola de teatro e que teve destaque na cena carioca é o coletivo Panela Teatral, com o espetáculo *Ipa Onã*<sup>46</sup> de 2018, com direção da conceituada atriz Vilma Melo, vencedora do Prêmio Shell de 2017, por sua atuação em *Chica da Silva*. A primeira atriz negra a ser laureada, com 32 anos de carreira e uma vasta atuação em diversos trabalhos no teatro, cinema e televisão, é uma expoente da luta para que a cena preta possa estar mais presente, com maiores produções. A peça, com dramaturgia elaborada pelo coletivo, costura situações cotidianas marcadas pelo racismo sofrido pelos próprios integrantes - dentro e fora da Universidade - e ancestralidade africana, relacionando uma personagem histórica (Kimpa Vita) à algumas importantes mulheres negras de nosso tempo, como por exemplo, a escritora Conceição Evaristo. As narrativas dão conta de histórias como a violência racial e de gênero, o constrangimento policial e diversas formas de extremismos comuns ao cotidiano do povo negro.

Vilma Melo ainda atuou junto a outra importante companhia do cenário teatral carioca contemporâneo, que trabalha de forma militante questões da negritude: a Confraria do Impossível. Desta vez, como orientadora, viu o grupo receber três indicações ao mesmo Prêmio Shell<sup>47</sup>, vencido por ela dois anos antes e, neste ano de 2019, ser conquistado pelo diretor André Lemos, com o espetáculo *Esperança na revolta*. Tal qual Vilma Melo (a primeira atriz negra a ser laureada com o prêmio), esta foi a primeira vitória de um diretor negro, depois de 31 anos de existência do prêmio.

A Confraria do Impossível que tem como principais lideranças os artistas André Lemos e Reinaldo Júnior nasce, segundo Lemos, no ano de 2009, ainda quando ele era um estudante da Escola de Teatro Martins Penna. A proposta inicial era a de um laboratório de multi-linguagens, que englobava teatro, áudio visual, performances, intervenção urbana, escrita de textos poéticos, entre outras modalidades de manifestações artísticas. Depois de algumas produções e uma breve parada em função da conjuntura da época, nos anos de 2013 e 2014, os trabalhos do coletivo deram uma pausa. Porém, em 2015, a partir do encontro de André e

---

<sup>45</sup> A documentação das realizações deste coletivo pode ser apreciada através do site *facebook*. Disponível em: [https://www.facebook.com/coletivoassalta/photos/1595313263879385?\\_rdc=1&\\_rdr](https://www.facebook.com/coletivoassalta/photos/1595313263879385?_rdc=1&_rdr)

<sup>46</sup> Sinopse do espetáculo: Voltamos ao século XVII na África, onde viveu Kimpa Vita, conhecida como “A profetisa do reino do Kongo”, que lutou contra a doutrina de seus colonizadores. Kimpa Vita foi morta aos 22 anos, como feiticeira na fogueira da inquisição. A peça “Ipa Onã”, faz uma analogia de Kimpa Vita com as mulheres negras da contemporaneidade, tais como Conceição Evaristo e as mulheres envolvidas no atual movimento Slam das Minas. Disponível em: <http://arenacariocadicro.org.br/events/ipa-ona/?l=L2>

<sup>47</sup> Além da direção, o espetáculo *Esperança na Revolta* recebeu as seguintes indicações, no ano de 2018: melhor música e melhor texto.

Reinaldo, quando participavam do espetáculo Salina, da Amok Teatro, os artistas começaram a desenhar o retorno dos trabalhos da Confraria, refletindo, a princípio, sobre a linguagem da intervenção urbana. Performances que denunciavam a violência sofrida pelo povo preto, mas em lugares e situações diferentes. Uma ação do coletivo foi, justamente, a intervenção *III*, realizada na Zona Sul da cidade, relacionada aos garotos exterminados em Costa Barros, com 111 tiros<sup>48</sup>. Os artistas pararam um carro e o alvejaram com tinta. Outra ação, foi no metrô: Com o título *A voz da senzala*, os integrantes davam pequenas aulas de história com o auxílio da música, do teatro e da poesia, desmitificando a História oficial eurocêntrica.

*Esperança na Revolta* foi a primeira direção individual de André Lemos. Depois de um tempo de pesquisa com intervenção urbana e performances na cidade, inclusive, “sobrevivendo disso”, o coletivo entendeu que também queriam explorar a caixa cênica. Refletindo, então, nas possibilidades temáticas, de ordem universal, acabaram chegando à conclusão de que um tema que atravessa a todos no planeta é a guerra. Como explica Lemos:

Eu acho que o planeta está sempre em estado de guerra, nos seus diversos lugares. Aí a gente resolveu entrar um pouco nessa pesquisa. De pensar, de começar a estudar histórias sobre periferias de guerra, de lugares... e aí nós chegamos em algumas histórias e alguns períodos históricos. Uma das histórias é a história da menina Malala, que ganhou o prêmio Nobel da Paz e foi alvejada, no rosto, pelo Talibã, e sobreviveu, no Paquistão... é uma história de resistência de uma menina que queria estudar... essa é uma das histórias... a gente vai percorrendo alguns períodos históricos, a gente vai até Ruanda, no genocídio dos tutsis e hutus, em 1994. A gente tem um fragmento da “pacificação” no Rio de Janeiro em 2010, no complexo da Maré... A gente vai trabalhando alguns fragmentos históricos e eles meio que se ligam. Foi uma pesquisa de três anos em que a gente foi trabalhando diversas linguagens, em que recebemos uma galera de diversas partes do mundo, que foram passando<sup>49</sup>.

O diretor ainda fala da complexidade de montar um espetáculo sem patrocínio, e o quão difícil é trabalhar de maneira constante, sem recursos, dentro de um recorte temporal específico na conjuntura do Rio de Janeiro e do país, com o retrocesso das políticas culturais, a partir do avanço da onda conservadora e o não pagamento do Fomento às artes pelo prefeito que assumia, ainda em 2016. Mesmo com todas essas adversidades, a Confraria do Impossível, um coletivo de produção de artes, voltados para a causa preta, vence o Prêmio Shell.

---

<sup>48</sup> A reportagem acerca deste terrível crime pode ser vista no site G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/12/mais-de-100-tiros-foram-disparados-por-pms-envolvidos-em-mortes-no-rio.html>

<sup>49</sup> Entrevista concedida ao canal Cartas Para Uma Jovem Atriz do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f3vPrzUIqqw>. As informações sobre o diretor André Lemos e o processo de criação da confraria do Impossível também foram coletadas no canal do Youtube da Companhia Os Ciclomáticos: <https://www.youtube.com/watch?v=G54p4MAjeAs&t=9s>

É neste sentido, que cabe uma reflexão sobre o fazer teatral independente. Todos os movimentos aqui apresentados, sejam eles mais consolidados, outros ainda em processo de formação, construindo sua trajetória, ou mesmo, desdobrando-se em outros movimentos, partem de uma ação coletiva, que promove formas alternativas de produção, que passam por uma autogestão, desde a produção à criação coletiva no sentido artístico. Desta forma, o fazer de uma arte política está para além dos temas, ele se coloca na própria forma não submetida das relações de produção, geridas pelos coletivos que detêm os meios de produção.

André Lemos entende a Confraria do Impossível não apenas como uma companhia de teatro, mas como uma empresa de arte gerida por agentes negros e identificados com a questão da negritude, promovendo um tipo de produção artística voltada para a cultura popular e que busca explorar diversas linguagens. Ele afirma a necessidade de se auto fomentar, pagar-se, se sustentar com o trabalho profissional, mas sem perder o caráter de arte popular, propiciando a circulação de trabalhos acessíveis. Já que os responsáveis pela pasta da cultura do governo não atuam em prol das políticas culturais inclusivas (processo que vem cada vez mais se deteriorando nos últimos tempos com a escalada da extrema direita ao poder), a própria sociedade civil, com seus agentes culturais da periferia e intelectuais orgânicos, de forma alternativa, estabelecesse os meios para sua sustentação<sup>50</sup>.

## **2. Prólogo**

O início do espetáculo ocorre do lado de fora da Escola de Teatro da UNIRIO situada na Urca. O espaço: o corredor de entrada relativamente largo, que de um lado tem a biblioteca com o muro grafitado, uma arte urbana, muito bem-vinda ao nosso trabalho. Do outro lado, a lateral do Museu de Ciências da Terra. Esse corredor, liga a entrada da Escola de Teatro a uma praça

---

<sup>50</sup> Neste sentido os conceitos de Marx de modos de produção, forças produtivas e relações de produção nos servem para entender a lógica dos grupos acima citados, que buscam a detenção dos meios de produção. Embora Marx, no Prefácio da Contribuição à Crítica da Economia Política (MARX, 2008) estabeleça as bases do materialismo histórico para uma análise mais abrangente da sociedade e sua produção material, Antônio Araújo, ao explicar a forma de produção utilizada pelo Teatro da Vertigem, parece convergir, em ideias, com a busca dos novos coletivos da periferia do Rio de Janeiro, em especial a Confraria do Impossível. O encenador, desta forma, estabelece o seguinte: “Obviamente, esses conceitos podem parecer deslocados na análise das relações de trabalho de um grupo teatral, haja vista que a análise marxista focava preponderantemente a produção concreta de mercadorias e não, de bem simbólicos. No entanto, poderíamos pensar que as forças produtivas do fazer teatral envolvem toda a gama de elementos de que os artistas dispõem para a feitura da criação, tais como os próprios recursos humanos – por exemplo, a voz e o corpo do ator -, bem como os aspectos materiais envolvidos – cenários, figurinos, iluminação, etc. Incluiria, também, também, os conhecimentos e as metodologias do fazer artístico. As relações de produção, por sua vez, envolveriam o modo como o processo e o produto do trabalho se encontram concentrados (relações de exploração) ou coletivizados (relações igualitárias). Essa última forma permite que a expressão de cada um seja valorizada de forma equânime no conjunto, e que todos se sintam igualmente “proprietários” do resultado do trabalho coletivo” (ARAÚJO, 2008, p.65).

que, nos últimos tempos, vem sendo ocupada por moradores sem teto. Percebe-se que o assentamento é organizado. Há barracas de *camping*, os moradores da praça por vezes cozinham utilizando lenha, o que faz exalar um cheiro bom e característico de comida sendo preparada. Não tivemos dúvida: Daniel Vargas ocuparia o nicho perto do assentamento e sua performance seria a de não deixar transparecer que se tratava de um ator do espetáculo. Neste sentido, sua missão era a de atuação radical de certo realismo, que durante o processo convenciamos chamar de “hiper-realismo”. Segundo o diretor teatral André Carreira acerca do trabalho do ator em seu “Teatro de Invasão”:

A interpretação nas condições de um teatro de invasão é uma interpretação que solicita muito do ator o jogo em um lugar duplo onde se atua e se ‘escreve’ a situação cênica. Além do sentido tradicional da improvisação estamos frente a uma demanda por uma classe de jogo no qual o ator não apenas aproveita aquilo que emerge do ambiente, mas sobre tudo lê o ambiente e busca reverberar nas ações da cena essa dramaturgia modificando as condições de recepção e sua própria condição de representação (CARREIRA, 2009, p.8).

Abaixo segue o trecho que compreende o prólogo da peça tal como ficou estabelecido em nosso roteiro:

Prólogo:

Ainda do lado de fora o público aguarda o início da encenação. Daniel Vargas está caracterizado como mendigo e perambula pelo espaço não deixando o público perceber que é um ator da peça. Pede dinheiro, cigarros, puxa assunto, se afasta e retorna. De repente, sem nenhum aviso prévio, começa a encenação. As mulheres fazem o jogo das cinco imagens. Há uma tensão entre Eva e Lai. Eva se posiciona em frente ao grafite que representa uma mulher negra fazendo o movimento dos Panteras Negras com o braço. Ela imita o desenho e começa a falar. Lai se posiciona em frente à Eva e claramente exerce a função de antagonista na cena.

Enquanto Daniel performa, atuando como um morador da praça, as atrizes Eva Costa e Lai Cavalcante começam um jogo baseado no exercício dos *Viewpoints* que consiste em caminhar e parar em Relação Espacial, compondo com a arquitetura, e formando imagens estáticas. Isso ocorre ciclicamente até que Eva se posiciona em frente a um grafite, que estampa uma mulher negra fazendo o gesto característico dos Panteras Negras com o braço direito levantado, colado à cabeça e o punho cerrado. Eva mimetiza este gesto e começa a dizer o texto *Da Paz* de Marcelino Freire. Ao mesmo tempo, Lai finaliza sua partitura sentada, olhando para Eva. Enquanto Eva defende o seu monólogo, o público a observa, ao seu redor, sem um lugar exato para se posicionar. Isto ocorre em outros momentos do espetáculo, esse não lugar

específico da plateia, que por vezes tem de disputar uma melhor localidade para observar a cena. O público, portanto, exerce um papel importante no espetáculo, que é o da população. Daniel Vargas vem da praça, adentra aos poucos o terreno de encenação das atrizes e começa a intervir aleatoriamente no meio do texto de Eva: “Sua maluca”! “Para de falar besteira, sua doida”. O intuito é o de criar mais desconforto ao público e certo constrangimento, tentando fazê-los acreditar, que, de fato, se trata de um transeunte, um catador ou morador de rua que “atrapalha” o espetáculo teatral que apenas acaba de iniciar.

Aqui, percebemos um embate entre a mulher negra, trabalhadora, cujas vestes remetem a um tempo passado, que lembra uma lavadeira, possível escravizada ou ex-escravizada, moradora de favela, seja uma favela atual ou a mais antiga do Brasil<sup>51</sup>, o Morro da Providência, e a “sinhazinha dos tempos atuais”, vestida com uma camisa da seleção brasileira, moradora de algum bairro rico da cidade. Neste sentido, no prólogo do espetáculo podemos observar, pela primeira vez, o contraste entre diferentes tempos históricos a serviço do mesmo tema, através das vestes das atrizes. Os elementos que compõem esse quadro são díspares historicamente, mas juntos representam o embate de classes e a luta da mulher favelada negra, que enfrenta o sistema aqui representado pela menina vestida de “brasileira” em marcha pela paz. Uma paz branca, da alta sociedade. Assim, no mesmo quadro temos inúmeros signos: os Panteras Negras, a camisa da seleção, as vestes de lavadeira de Eva e o texto crítico de Marcelino Freire sobre a hipocrisia de uma sociedade elitizada que prega uma paz controladora e midiática em detrimento das dores reais de filhos exterminados pelo poder do Estado. Essa “paz” é completamente rechaçada pela protagonista do texto, que a renega: “Essa paz é uma desgraça”! É, portanto, pela contradição que a personagem expõe sua revolta, negando aquilo que aparentemente seria a solução para as suas mazelas, mas que, na verdade, reitera a dominação hegemônica através da opressão do povo pobre, periférico, subalterno.

#### DA PAZ

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

---

<sup>51</sup>O Morro da Providência, que começou a ser ocupado em 1897, é considerado a primeira favela do Brasil. Os primeiros moradores eram soldados que participaram da Guerra de Canudos, com a promessa de que na volta ganhariam residências em caso de vitória. Como a promessa não foi cumprida, eles tomaram uma providência e ocuparam o Morro da Favela, batizado com esse nome como homenagem a uma planta muito comum de Canudos, conhecida como Favela. Situado entre os bairros do Santo Cristo e Gamboa, o Morro da Providência tem atualmente cerca de 5 mil moradores. Disponível em: <https://www.favelagrafia.com.br/2016/providencia>

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe?

A paz é que não deixa.

(Marcelino Freire)

Ao término do texto, Eva ergue do chão uma bacia de alumínio com pedras e a coloca na cabeça. Soa o agogô no meio do público e a atriz começa a cantar *Canto das três raças*<sup>52</sup>. Lai Cavalcante se junta ao público, que mais uma vez se desloca, entendendo que Eva iniciaria algum movimento, provavelmente de caminhada e, neste momento, inicia-se a transição para a cena 1 do espetáculo, a partir de um cortejo.

---

<sup>52</sup> Música composta por Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, interpretada por Clara Nunes. Gravação do disco *Clara* de 1974. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/canto-das-tres-racas-1974/>



**Figura 11:** Lai Cavalcante como a “Sinhazinha dos Tempos Atuais” desfila em afronta à “Mulher Preta” vivida por Eva Costa. Foto de Atilon Lima.



**Figura 12:** Eva Costa, a “Mulher Preta” mostra sua indignação com a falsa paz burguesa e denuncia a morte de seu filho. Foto de Atilon Lima.



**Figura 13:** Daniel Vargas como o “Senhor das Praças”, vem da rua e “invade” a cena. Foto de Atilon Lima.

### 3. Cena 1: Qual é o meu lugar?

O público segue Eva Costa em direção ao Jardim da Escola de Teatro, formando um cortejo<sup>53</sup>. O canto continua e se mistura ao som da banda que nesse momento já está tocando a introdução da música *Capitão do Mato*<sup>54</sup>. Diogo Rosa se encontra posicionado como vocalista, sério e estático junto à banda, no “Quadrado”, encarando o público que se espalha pelo espaço buscando um lugar de onde ver (*theatron*). Ele se acomoda no “Platô”, que com alguns níveis, funciona como uma espécie de arquibancada. Eva e Lai se encaminham para os seus nichos, no “Largo das Pedras”. Eva despeja o conteúdo que havia em sua grande bacia de alumínio e, nesta altura, Lai troca o seu figurino. Tira a sua roupa de “Sinhazinha dos Tempos Atuais” e veste um uniforme de trabalhadora de obras. Diogo começa o seu texto<sup>55</sup> junto com a música, enquanto Eva e Lai constroem a ação de quebrar pedras, marcada por esforço e energia. As duas, desta vez transformadas em parceiras de trabalho, mais uma vez remetem a tempos históricos distintos. Uma, mulher negra, continua com suas vestes características de um passado escravista. Lai, agora de cabelo preso, postura recolhida, busca a imagem da mulher retirante

<sup>53</sup> Na apresentação realizada dentro da programação do FITU, havia cerca de cem pessoas, o que nos trouxe a imagem de uma multidão em migração, em êxodo.

<sup>54</sup> A música *Capitão do Mato* é uma composição original feita para o espetáculo. Sua autoria é de Pedro Nunes (diretor do espetáculo) e do guitarrista e historiador Thiago Reis Marques Ribeiro.

<sup>55</sup> Esse monólogo, assim como o texto da peça, na íntegra, pode ser consultado nos anexos.

que chega à cidade para vender sua força de trabalho e conseguir o sustento básico para a manutenção da vida. Elas compartilham a mesma condição de exploração do trabalho.

No terço final do texto de Diogo o arranjo tocado pela banda vai crescendo em dinâmica e no fim explode com a introdução. O som da guitarra está “pesado”, alto, a bateria faz grandes viradas e a percussão emite um batuque potente. Diogo canta a música. Daniel Vargas, que mantém a performance de “morador de rua” invade o espaço cênico da banda e começa a dançar, em uma espécie de transe. Mais uma vez, o intuito é o de gerar certo constrangimento, como se um elemento externo, no caso, alguém do entorno invadisse o espetáculo, causando desconforto nos que estão assistindo. Neste sentido, trabalhamos durante toda a peça para que o público não fique confortável. Seja no teor das cenas (violência e barbárie), seja na falta de acomodação específica, ou mesmo obviedade de disposição do público. Ele é livre para escolher de onde ver as cenas. Tem total liberdade para mudar de lugar, necessitando se aproximar muito dos atores, ou estes, por vezes, é quem se aproximam do público. Seu suor, cheiro e respiração são sentidos. Por vezes, é necessário ao público batalhar a visão. Em certos momentos não se consegue ver e há a necessidade de se contentar apenas com a escuta. Da mesma forma, “a invasão” de Daniel Vargas, que se mistura às outras invasões que acontecem em volta, contribui para este clima desconfortável. É como se o público representasse a própria população, fazendo parte diretamente do jogo.

O filósofo francês Jacques Rancière tece afirmações sobre a ideia de emancipação e seu significado, na relação entre atores e espectadores. Ele abre uma discussão sobre o “embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Assim, segundo o autor, “os espectadores vêem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Nos valemos deste pensamento quando entendemos que não cabe aos artistas promover a transformação de ignorantes em intelectuais, ou em nosso campo específico, espectadores em atores. Ao contrário, o nosso interesse é o de “reconhecer o saber da ação no ignorante e a atividade própria do espectador”, pois “todo espectador já é ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Por sua vez, para o pensador Walter Benjamin, é necessário, para que possamos atingir formas de expressão adequadas às energias literárias de nosso tempo, repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual. Embora aqui o

filósofo se refira ao caso específico da literatura, para o nosso trabalho nos é caro este mesmo pensamento para a prática artística. Assim,

o caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve poder orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores (BENJAMIN, 2012, p. 141-142).

Um aspecto importante que pudemos observar em nosso experimento cênico, que mais nos chamou atenção nos balanços que fizemos, foi a participação do público, a sua inquietude e a importância de, em alguns momentos, colocá-lo no centro da cena. A busca de uma não passividade completa deste, em razão do desconforto pelo local atípico, pela itinerância, pela necessidade de ter que mudar de posição para assistir, já o transforma em um agente. Ele mesmo atrapalha um pouco as marcações de cena quando se aproxima demais de um ator, pois não determinamos até onde ele pode ir. Neste sentido, não há mais para onde fugir. Ele já se torna parte integrante da cena. Este exemplo máximo ocorre na cena em que Eva Costa acusa o “Capitão do Mato” de ter matado seu filho e todos vão para cima deste, para cobrá-lo por isso. O público vai junto e assim, a configuração da plateia se refaz, estando muito perto dos atores, no centro da cena. Assim não há mais cena e plateia. Tudo se transforma em cena e o público atua, de fato, como a população neste momento.

Para um entendimento do conteúdo discursivo, unido às performances e composições colocadas pela descrição da cena, analisemos a poética textual do monólogo e da letra da música que, no quadro, entram em sequência se sobrepondo: a introdução da música é tocada, depois entra o texto, ao fim do monólogo o instrumental cresce e aí entra a letra da música. Trata-se de um único número. Sigamos, portanto, a sequência.

O poema de Daniel Pereira é dividido em sete fragmentos que dão conta de sua biografia desde o seu nascimento até uma tentativa de suicídio. Ele empresta a sua própria trajetória para falar desse não lugar do jovem negro em busca de autoconhecimento e afirmação, além do entendimento de sua condição de alvo, seja do racismo estrutural de nossa sociedade, nos momentos específicos e chave de sua vida (sua trajetória até a fase adulta), seja das ações policiais. Foi criado com um estilo de poesia falada, tendo influências diretas do *Slam*<sup>56</sup>, segundo o próprio autor. O primeiro fragmento é uma reflexão crítica de seu nascimento:

---

<sup>56</sup> O educador Igor Gomes Xavier escreve sobre o *Slam*: “A palavra é uma onomatopeia utilizada no inglês pra representar algo como um bater de palmas, e é o nome dado às batalhas de poesia que se espalham no Brasil (e

Contratação, deglutição, erupção, constrição, contração, parto.

Esquema mandado onde um órgão sagrado traz aqui uma parada inegavelmente de outro mundo. Alma de criança.

Quem quer que tenha iniciado essa contradança, esse absurdo, essa lambança, essa matança... essa andança toda tem cansado meus ancestrais, cansados de virem aqui pra dizer que não dá mais.

Tem me cansado também, demais. Porque é no meu ouvido que zune o tiro do capataz que matou esses mesmos ancestrais.

Neste trecho inicial o autor associa o seu nascimento à um acontecimento absurdo, a uma “lambança” do destino, como se não houvesse saída para o personagem, que tem de viver com a perspectiva da violência. “É no meu ouvido que zune o tiro do capataz”. Estaria cansado, então, ele e todos os que ele representa pela sorte que lhe é conferida.

Como se trata de um rapaz negro, adotado por uma família branca, o autor imagina essa sua ancestralidade. Não conhece aqueles de quem herdou o fenótipo e, fatalmente, atribui isso a uma ausência de História. Trata-se de um não reconhecimento no seio de sua família:

A ausência de História é cruel e se repete ao longo dos anos.

Eu tenho família: mãe, pai, avó, avô, dentes, ossos, tutano. Mas olho na cara de todo mundo e não me reconheço há anos. Prazer.

O seio da família, nesta dimensão, pode ser interpretado pela nação em que vive, sua pátria, sua terra. No entanto, seus antepassados foram aqui inseridos de forma compulsória e, assim, o jovem negro, na condição de colonizado, reivindica a sua ancestralidade. Ou seja, sua subjetividade é formada por uma síntese, que não o vincula a lugar nenhum. Neste sentido, ele continua explorando o que sabe ou imagina sobre a sua constituição:

Sista, Varsóvia, Cagliari, Kinshasa, Porto, Luanda, Caxambu, Brazzaville, Praça VIII. Todos juntos assistindo do camarote da História uma mãe preta receber a glória cristã de parir mais um filho sem pai.

Espera!

“Mas como você sabe que sua mãe era preta”?

---

mundo) adentro. Adentro e abaixo, já que é nas periferias do hemisfério sul do mundo que essa ferramenta-comunidade-ação mais tem ganhado espaço”. Disponível em:

[https://www.profseducacao.com.br/2019/11/12/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/#:~:text=Slam!,Brasil%20\(e%20mundo\)%20adentro.&text=Slam%20\(ou%20Poetry%20Slams\)%20s%C3%A3o,anos%201980%20nos%20Estados%20Unidos.](https://www.profseducacao.com.br/2019/11/12/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/#:~:text=Slam!,Brasil%20(e%20mundo)%20adentro.&text=Slam%20(ou%20Poetry%20Slams)%20s%C3%A3o,anos%201980%20nos%20Estados%20Unidos.)

Neste próximo bloco o autor-personagem faz menção à sua mãe biológica. Como ele já evidencia - com a pergunta de um terceiro, de como ele pode saber se sua mãe é preta -, fatalmente ele não a conheceu, mas sabe bem a possível história de uma mãe, que não tem condições de criar o filho, e as possíveis razões que o levaram para a adoção. Ele, inclusive admite, que não tem certeza de nada, nunca soube, apenas chegou a uma conclusão:

Ok. Quer chegar a mesma conclusão que eu? Papel e caneta na mão para anotar a equação.

Primeiro: entregue! Abdique sua infância e inocência, troque-as por trabalho doméstico e gravidez na adolescência. Em essência, uma autêntica mãe de favela.

Segundo: entregue! Entregue a única coisa que lhe permitiram possuir, pra vir aqui trabalhar pra sinhô e sinhá, e chorar toda noite sem saber onde está, com saudades dos filhos, obrigada a chegar, mas sem saber por onde ir.

Terceiro: entregue! Entregue-se ao que ELE disse ser uma paixão, entregue-se ao que ELE diz ser tesão, ao que ELE diz ser atração, ao que ELE, ELE, sempre ELE...

Eis aqui o resultado da confusão.

O autor nos fala de uma equação. Ou seja, uma situação que segue sempre a mesma receita: “a autêntica mulher de favela”, que passa pela perda da infância, trabalho doméstico desde cedo e gravidez. Em seguida é o abandono dos filhos, para poder se sustentar. Ele diz ser a única coisa que esta mãe/mulher possuía (nem o próprio corpo lhe pertence), porém a necessidade fala mais alto e até o próprio filho, ela teve de abdicar, para trabalhar para “sinhô e sinhá”. Por último a submissão desta mulher, lutadora, a um homem. Tudo isto gera um resultado, que é o seu nascimento, entendido por ele como uma “confusão”.

No entanto, no bloco seguinte, o que trata de sua adolescência, o autor diz ter sido criado com amor, desejado pela sua família adotiva. Este respiro em sua narrativa dura apenas uma frase. Ele cresceu “sem pensar nisso tudo”, porém, ao deixar a fase da infância, o jogo vira novamente e, agora sim, começam para valer os enfrentamentos. O mundo real se descortina mostrando-lhe as mais terríveis contradições:

Até chegar o absurdo da adolescência.

“Negão”! “Macaco”! “Menor”! “Ah! Mas tu é preto”!

Diziam eles.

“Feio”! “Cabeçudo”! “Não faz o meu tipo”.

Diziam elas.

É sofrendo esses ataques do mundo fora do ambiente familiar que o rapaz tenta se entender: “qual é o meu lugar”? Ele busca de forma solitária esse entendimento de si, da vida, onde se encaixar, quem o representa e mais: o que ele mesmo representa neste mundo. Ao tentar descobrir sozinho, ele vai além e o bloco seguinte é já na sua fase adulta. Ao se apaixonar por uma mulher, de vítima de uma sociedade racista ele passa a ser também um potencial opressor, na qualidade de homem. Os ataques, na adolescência, ao seu fenótipo, agora se transformam em possíveis acusações: “um feminicida em potencial”; não bateu em mulher, “por não ter coragem de seguir seu instinto”; “homossexual enrustido”, logo “um potencial agressor”. Mais uma vez ele se pergunta: “qual é o meu lugar”?

E encaminha para o desfecho, que não é só o do texto, mas o desfecho da própria vida:

Na busca por encontrar, o Pinel me acolheu.  
50 comprimidos de Rivotril pela garganta foi o meu lugar de homem negro que a sociedade escolheu.  
O Ministério da Saúde adverte:  
As principais causas associadas ao suicídio em negros são:  
Um: O não lugar!  
Dois: Ausência de sentimento de pertença!  
Três: Sentimento de inferioridade!  
Quatro: Rejeição!  
Cinco: Inadequação!  
Seis: Inadaptação!  
Sete: Sentimento de incapacidade!  
Oito: Solidão!  
Nove: Isolamento social!  
Dez: Não aceitação da identidade racial, sexual e afetiva, de gênero e de classe social.  
Da polícia eu nem vou falar. Vocês assistem no RJTV como ela ama os jovens negros e os trata bem.

Neste trecho, o autor encontra no suicídio a solução para este “não lugar”, e enumera as razões que o levaram a tentar cometer este ato. No fim do fragmento, ainda expõe de forma irônica, o papel da polícia, na contribuição à esta depressão coletiva.

Por fim, avisa que segue vivo. O suicídio foi mal sucedido. O desespero dá lugar ao niilismo e, ainda que diga seguir na esperança de que o amor valha a sua vida, finaliza categoricamente: “mas não espero mais pelo amor de ninguém”.

O ator Diogo Rosa, que protagoniza este quadro, mesmo não sendo o autor do poema, que bem expressa a realidade e as angústias do jovem urbano de origem periférica, expõe sua total identificação com as diversas passagens do texto que parecem reproduzir a vida, os anseios e as mazelas de grande parte do povo. As palavras que saem da boca de Diogo, que por ele são proferidas, parecem mesmo, devido ao fato de reconhecer-se nelas, saídas de sua alma:

Naquele momento eu estava em uma vibração que me fez me conectar a vocês. Apesar do Daniel Pereira ter saído por questões pessoais, a minha vibração acabou me levando para o texto dele e eu me apropriei do texto dele, porque nós temos histórias bem parecidas. A história de vida dele... eu me identifiquei de cara quando eu li o texto e vi o processo da galera. Eu me identifiquei com tudo. Esta peça é um tapa na cara da sociedade que acha que não importam as coisas que a gente reclama. Eu compartilho a ideia de que a gente vive em uma pós-escravidão, mas parece que essa escravidão ainda não acabou. O capitão do mato do século XXI é o policial que dá porrada, que mata o preto e o pobre. Que acha que tem o poder. A gente ainda vive, de certa forma em um sistema escravocrata. O texto do Daniel... aquele personagem, mesmo com todos os seus ancestrais, ainda não se reconhece, há anos. É esta ausência de representatividade, que vemos na televisão. Agora a gente tem conseguido ganhar mais espaço, mas o que a gente sempre viu foi uma representação de um Brasil norte-americano, branco, de olhos azuis. Eu me identifico com a questão da mãe preta, da favela que ele escreve... eu me identifico com a ausência de percepção que o texto aponta, até chegar à adolescência. A gente demora a entender o que a gente sofre. A gente toma porrada de todos os lados, o Estado nos massacra, a gente mora na favela violenta, a gente é preto em um país racista, mas a gente não percebe até um determinado momento quando tudo começa a vir à tona, e se descortinar diante dos nossos olhos. Conforme vamos vivendo, vamos compreendendo. Eu já ouvi muito, por exemplo: “Você rebola demais para andar, por acaso é um homossexual enrustido”? Todos os questionamentos, desde a cor da minha pele, à minha sexualidade. Eu já fui massacrado<sup>57</sup>.

Abaixo segue a letra da música *Capitão do Mato*:

#### CAPITÃO DO MATO

Ponta do cipó  
No lombo  
Como se antes fosse  
No beco tem caça  
Caçapa  
Do tiro ao açoite  
Escorre no chão  
Então  
Toda a vida nagô  
Irmão mata irmão  
Seu igual  
Capitão sim sinhô!

Negro já não foge  
Dissolve  
Uma pedra de dor  
Tem preto na esquina  
Chacina!  
Extermina essa cor  
Quilombo ainda há  
Iorubá!  
Capitão vem pegar  
Aplauda de pé  
A ralé

---

<sup>57</sup> Mais um trecho da entrevista de Diogo Rosa, realizada em 3 de julho de 2021.

Que justiça o mané.  
Atira!  
Vira branco também  
Matou, prendeu, livrou ninguém  
Negro fugiu até cair  
Mangue ou Maré  
Morreu ali.

Trata-se de um ijexá, um ritmo oriundo de Ilesha, uma cidade da Nigéria, onde há predominância do culto à Oxum<sup>58</sup>. Assim, a maioria das cantigas para Oxum são constituídas nesta base rítmica. Esta marcação contempla quase todos os outros orixás, com exceção aos de origem jeje, que são Omulu, Oxumarê e Nanã (LÜHNING, 1990, p.123). Neste sentido, a música na sua estrutura remete, por si só, à cultura negra, afro-brasileira, ritualística. Remete aos terreiros de candomblé e ao povo da diáspora negra, escravizados em todo o nosso período colonial e imperial. No entanto, assim como a letra, que trabalha com os dois tempos históricos já colocados, unido ao ritmo do ijexá, temos um arranjo elétrico, uma timbragem de *heavy metal*<sup>59</sup>, característica da segunda metade do século XX até os dias de hoje. O final do arranjo é marcado por uma modulação<sup>60</sup> e termina em suspenso, com um acorde que dá a sensação de que algo ainda está por vir. Um mistério. Como se aquela saga ainda fosse continuar até o seu real desfecho. De fato, esta cena tem relação com a última do espetáculo estabelecendo um fechamento de ciclo.

Na letra, essa mescla de referências é bem evidente logo na primeira estrofe. A música começa com “Ponta do cipó/ no lombo/ como se antes fosse”. E depois deixa a informação completa com os trechos seguintes: “No beco tem caça/ caçapa/ Do tiro ao açoite/ Escorre no chão/ então/ toda a vida nagô/ Irmão mata irmão/ seu igual/ capitão sim sinhô!”. A mistura de palavras como se fizessem parte de um mesmo imaginário é no sentido de evidenciar essa continuidade histórica de perseguição ao povo negro da colônia aos tempos atuais, por isso o

---

<sup>58</sup> Oxum é a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu. Era, segundo dizem, a segunda mulher de Xangô, tendo vivido antes com Ogum, Orunmilá e Oxossi. As mulheres que desejam ter filhos dirigem-se a Oxum, pois ela controla a fecundidade, graças aos laços mantidos com Ìyámi-Àjé (“Minha Mãe Feiticeira”). [...] Oxum é chamada de Ìyálóòde (Iaodê) título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade. Além disso, ela é a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem a qual a vida na terra seria impossível. Os seus axés são constituídos por pêras do fundo do rio Oxum, de jóias de cobre e de um pente de tartaruga (VERGER, 2018, p. 62, 63).

<sup>59</sup> É um estilo musical, dentro do grande gênero do Rock que se caracteriza por efeitos muito distorcidos, sonoridade agressiva e muito alta. O primeiro a usar o termo foi o crítico de rock Lester Bangs, na revista *Creem*, para definir a música de bandas como *Black Sabbath*, *MC5* e *Deep Purple*, em 1970. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/15/cultura/1547571872\\_058649.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/15/cultura/1547571872_058649.html)

<sup>60</sup> Segundo o professor Gordon Delamont (17 de outubro de 1918 – 18 de Janeiro de 1981): Modulação como definição é uma mudança de tom através da troca do centro tonal e, como propósito, trata-se de um dos dispositivos principais de “contraste” em música. Disponível em: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Delamont-Modulacao.pdf>

capitão do mato persegue e mata o seu irmão pelos becos, onde escorre, na verdade um sangue ancestral. O tiro que sai da arma do PM, para nós, trata-se de uma atualização do açoite. A música, na sua estrutura é composta por 16 estrofes e o refrão. As estrofes são subdivididas em duas partes, pois há um arranjo no meio entre as primeiras oito e as outras subsequentes. O segundo bloco de estrofes, segue a mesma linha do primeiro, cuja ação constante é essa perseguição do capitão ao seu fugitivo, só que aqui temos um aumento de tensão, uma espécie de agravamento trágico, em especial nos versos “Negro já não foge/ dissolve/ uma pedra de dor” e “Tem preto na esquina/ chacina!/ extermina essa cor”. Neste trecho “dissolve uma pedra de dor” é uma menção ao *crack*, entorpecente tão comum nas entradas de favelas no Rio de Janeiro e que tem no seu consumo, um aspecto de epidemia. O segundo trecho trata de forma mais direta das execuções sumárias, nas esquinas, becos e vielas nas favelas. Uma política de extermínio, como podemos observar até pelos noticiários, já algumas vezes exemplificada na primeira parte deste texto. Nos versos “Quilombo ainda há /Iorubá! /Capitão vem pegar” nos referimos à própria favela como um lugar de potência e resistência, como um refúgio e manutenção de específica vida cultural. A estrofe derradeira, “Aplaudes de pé/ A ralé/ Que justiça o mané”, é uma menção direta aos casos que ocorreram há alguns anos, acerca de uma onda de justiçações cometidos por pessoas racistas, de classe média, que atacaram meninos infratores, na rua, tirando-lhes por vezes, as roupas, acorrentando-os com correntes e travas de bicicleta a postes. Foram registrados alguns casos como estes, inclusive pela mídia. Geralmente, o cenário era de uma população que gostava destes atos de justiçação, aplaudindo e xingando os jovens. Por último, o refrão entra para arrematar e gerar a dramaticidade que dá fim a saga do negro perseguido. Quem atira é o capitão, o vilão da história, que como tantos outros se transforma - ou pensa se transformar - em branco, traíndo o seu grupo originário. O negro foge, mas acaba morrendo: “Mangue ou maré” é referência direta à favela de Manguinhos e o complexo da Maré, lugares conhecidos pelos absurdos índices de mortes causadas pela violência do Estado à juventude local.

Enquanto canta a música, Diogo Rosa que tem como figurino apenas uma calça, mantendo-se descalço e com o tronco desnudo vai, com sua expressão corporal, incorporando outras peças da sua indumentária (uma camisa, uma casaca, botas e por último o chapéu), transformando o ser escravizado em capitão do mato. Essa transformação é uma síntese das duas peças poéticas, corporificadas por Rosa. O rapaz negro que busca sua identidade, que tem na sua criação o fato de ser filho adotivo em uma família branca, sofre para entender o seu lugar em nossa sociedade atual. O texto, que se caracteriza como um poema biográfico, faz uma radiografia de seus conflitos internos e embates na sociedade. Porém, ocorre uma virada na

segunda parte do número, e uma transformação acontece. A questão da identidade segue pulsando, só que desta vez, o personagem ascende e se salva aderindo ao *status quo*, se saindo da qualidade de oprimido para a de opressor. A falta de identidade aqui se configura como falta de consciência de classe. Logo, mantém, mesmo com este efêmero e pequeno poder, a condição de subalterno de agente da ordem. É como se este próprio rapaz que busca sua identidade sucumbisse a própria opressão vivida e passasse para o outro lado, transformando-se em um agente do Estado mantenedor da hegemonia. Logo, para nós, o capitão do mato é o próprio policial militar. No entanto, em nossa montagem ele é representado como o personagem histórico. Isso fica estabelecido pela caracterização e indumentária de Diogo Rosa, que é baseada na de um capataz das grandes propriedades rurais do séc. XIX.



**Figura 14:** A banda do espetáculo recebe o público. Foto de Atilon Lima.



**Figura 15:** Diogo Rosa, como “Capitão do Mato”. Ao fundo, o “Senhor das Praças”. Foto de Atilon Lima.

O racismo é, em diversos períodos desde a diáspora negra, em seus primórdios - quando africanos para cá eram trazidos sequestrados e escravizados nos torpes porões dos navios negreiros - passando pelo período da pós abolição da escravatura com a política eugênica<sup>61</sup> e de branqueamento, até os dias atuais, com o que entendemos por racismo estrutural, uma marca do Brasil. É em sociedades coloniais, como a nossa, que a solução que os indivíduos buscam para as suas mazelas pode ser a negação da própria identidade. Por vezes, o indivíduo da sociedade colonizada, sequer sente esta autonegação identitária.

Franz Fanon<sup>62</sup>, em *Pele negra, máscaras brancas* nos fala de uma psicopatologia social ao tratar do caso específico da Martinica<sup>63</sup>, sua terra natal. Ou seja, a sociedade como um todo

---

<sup>61</sup> Eugenia, na explicação do historiador da ciência Vanderlei Sebastião de Souza: “Em sintonia com as teorias biológicas e o cenário social que emergia na Europa no último quartel do século XIX, o cientista britânico Francis Galton empregou a palavra eugenia, em 1883, para definir a ciência da hereditariedade humana. Suas ideias sobre o aperfeiçoamento das características raciais se associariam intimamente às discussões sobre evolução e degeneração, progresso e civilização, conceitos fundamentais na formulação de concepções científicas e sociais na passagem do século XIX para o XX. De maneira geral, pode-se dizer que a eugenia foi um movimento científico e social que se relacionava ao debate sobre raça, gênero, saúde, sexualidade e nacionalismo, apresentando-se frequentemente como um projeto biológico de regeneração racial” (SOUZA, 2012, p. 1-2).

<sup>62</sup> Franz Fanon nasceu na ilha da Martinica em 1925. Foi combatente junto às forças de resistência na África e na Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Após completar seus estudos em psiquiatria e filosofia na França, dirigiu o Departamento de Psiquiatria do Hospital Blida-Joinville na Argélia e tornou-se membro da Frente de Libertação Nacional. O resto de sua vida foi dedicado à batalha para transformar as vidas dos condenados pelas instituições coloniais e racistas do mundo moderno. Fanon morreu de pneumonia em 6 de dezembro de 1961, nos Estados Unidos, enquanto buscava tratamento para a sua leucemia (FANON, 2008).

<sup>63</sup> Cristóvão Colombo é tido como o descobridor da ilha, tendo chegado em 1502. Em 1635, com a criação de uma colônia pelo francês Pierre Belain d’Esnambuc, a Martinica passou a ser considerada uma região francesa, mas só

estava adoecida, uma alienação massiva criada por este empreendimento da colonização. Logo, a saída para uma desalienação do negro se dará a partir de uma rápida retomada de consciência das realidades, sejam elas econômicas e sociais (FANON, 2008, p.28). Para Fanon, a desgraça do homem de cor - na perpetuação desta sociopatologia, que abriga diversos problemas de ordem estrutural na forma de pensar e agir, nos comportamentos, visões de mundo e identidade - é ter sido escravizado. Já, para o branco - diz Fanon - sua desgraça junto à sua desumanidade consiste em, racionalmente, ser o organizador dessa desumanização (FANON, 2008, p.190). A lógica colonial, promotora de desumanização, cria vidas subalternas em relação a outras vidas. Nas palavras de Fanon:

Há, na *weltanschauung*<sup>64</sup> de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Pode-se contestar, argumentando que o mesmo pode acontecer a qualquer indivíduo, mas, na verdade, está se mascarando um problema fundamental. A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco (FANON, 2007, p. 104).

#### 4. Cena 2: A morte de Nanã

Assim que termina o número musical, ainda com o acorde distorcido da guitarra ressoando, Eva Costa, que havia abandonado o seu nicho no “Largo das Pedras” grita, no “Platô”, convocando o público: “Ei! Eu vou contar uma história”! E inicia mais um solo. O público que estava prestando atenção ao quadro anterior, se vira completamente para Eva que está em outra parte do cenário, precisando mais uma vez se readequar. Ela continua: “Chegue mais! Vou contar uma história! Vem!” E acaba-se por formar uma grande roda. Mais uma vez Eva empresta sua figura para relatar uma história triste de um filho morto. Desta vez não pelo tiro do algoz, mas para a fome, em algum lugar do grande Sertão nordestino. No entanto, o texto de Patativa do Assaré interpretado por Eva, não acusa o destino, nem Deus, nem mesmo

---

foi anexada oficialmente pelo reino em 1674. Em 1946, a Martinica tornou-se um departamento ultramarino francês e, em 1974, foi elevada à condição de região da França. Entre 1960 e 1980, grupos de esquerda e comunistas reivindicaram a independência da ilha, de Guadalupe, Martinica e Guiana Francesa ainda reivindicam maior autonomia de decisão no contexto francês e europeu; por esse motivo, assinaram a Declaração de Basse-Terre, em 1999. Desde de abril de 2015, Martinica deixou de ser um departamento ultramarino da França se convertendo em uma coletividade territorial única. O país permanece território francês, mas ganhou maior autonomia administrativa. O Conselho Geral e o Conselho Regional deram lugar à Assembléia da Martinica, composta por 51 conselheiros eleitos para um mandato de seis anos. A população da ilha elege ainda dois senadores e quatro deputados para o Parlamento francês. Disponível em:

<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/m/martinica>

<sup>64</sup> Cosmovisão, visão de mundo, em alemão.

estabelece uma relação de resignação perante o ocorrido, mas a tragédia tem uma razão. A fala é dedicada ao seu patrão, que sem humanidade, permite que sua filha morra à míngua sem ter sensibilidade à condição da humilde sertaneja.

Nanã foi, naquele dia,  
A Jesus mostrá seu riso  
E omentá mais a quantia  
Dos anjo do Paraíso.  
Na minha imaginação,  
Caço e não acho expressão  
Pra dizê como é que fico.  
Pensando naquele adeus  
E a culpa não é de Deus,  
A culpa é dos home rico.

Morreu no maió matrato  
Meu amô lindo e mimoso.  
Meu patrão, aquele ingrato,  
Foi o maió criminoso,  
Foi o maió assarsino.  
O meu anjo pequenino  
Foi sacudido no fundo  
Do mais pobre cimitero  
E eu hoje me considero  
O mais pobre deste mundo (ASSARÉ, 2012, p.43)

A camponesa que antes se regozijava por sua riqueza, mesmo nas condições mais adversas, tinha em Ana - chamada Nanã - o seu tesouro, como consta nos versos: “Nanã tinha mais primô / De que as mais bonita jóia”, e mais: “Nanã era meu tesôro / Meu diamante, meu ôro / Meu anjo, meu céu, meu tudo”. Desiludida e desamparada enfrenta a realidade: “Mas, neste mundo de Cristo / Pobre não pode gozá”.

O caráter social da poesia de Patativa do Assaré que evidencia a oposição de classes e a condição do povo subalterno perante a dominação hegemônica, logo, marcado por um evidente eixo antagônico, não se dá somente em termos de discurso ou de temática. A própria linguagem matuta de Patativa, que fora agricultor no interior do Ceará, estabelece essa especificidade como forma, dialogando e debatendo com a norma culta (a linguagem da elite letrada). Patativa do Assaré, com sua literatura, ao observar e vivenciar o drama característico do sertão nordestino, se reconhece, como porta-voz de seu povo (NOGUEIRA, 2017).

Aqui fugimos um pouco do aspecto da violência urbana, da favela, do extermínio da juventude periférica por vias policiais, tão comum nas megalópoles como o Rio de Janeiro e São Paulo, porém a contação de história, através de uma linguagem sertaneja, de caráter oral (o próprio Patativa do Assaré tinha como método para as suas criações, não a escrita, mas o fato de armazenar os versos na memória) nos traz uma ancestralidade, que remete às migrações que

caracterizam de certo modo a formação do povo das favelas das grandes cidades. É desta forma que a composição de Eva (que é cearense) neste percurso do espetáculo foi influenciada pela linguagem dos cantadores do nordeste, repentistas<sup>65</sup> e contadores de histórias, inclusive, a partir de lembranças de sua própria família, uma ancestralidade intrínseca, formadora do seu ser:

Essa figura, que conta uma história, mãe da Nanã, remeteu muito à minha tia. No modo de falar... e eu carrego mais o sotaque nesta cena... me faz lembrar muito a família do meu pai, que tem a tia Terezinha, irmã do meu pai, que falava daquela forma. Ela já é falecida. Eu me inspirei nela... ela tinha o hábito de contar histórias. Tudo que é preto velho é um pouco griô. E ela tinha muita história para contar, falava muito de sua infância, falava do meu pai, de quando eles iam para o roçado e o modo de falar é esse que eu reproduzi na cena<sup>66</sup>.

O público, feito de população daquele povoado, observa a anciã que conta a história de um terrível episódio de sua vida sofrida naquele sertão: “Com meus juêio no chão (Eva ajoelha levantando as mãos para o céu e a banda entra bem baixinho, executando a música *Cordeiro de Nanã*<sup>67</sup>)/ Peço em minhas oração: Nanã, venha me busca!” (brado da atriz). Em uma menção à orixá Nanã, compomos, desta forma, junto com a estética nordestina, mais uma vez a temática africana. Neste momento a música aumenta o volume e fica um tempo, enquanto a imagem de Eva permanece estática. Essa é a transição para a cena seguinte.

---

<sup>65</sup> Repente ou Cantoria é de origem árabe e foram os portugueses que trouxeram essa arte para o Brasil. Tal manifestação cultural floresce no Nordeste brasileiro desde o fim do século XIX e tem como característica a cultura (a vivência, a sabedoria, a linguagem e os costumes) desta região. Por vezes esta forma poético-musical é realizada na forma de uma disputa de improvisação, uma espécie de desafio entre dois cantores que se revezam nas criações dos versos “de repente”, acompanhados de viola ou mesmo rabeca (SOUSA, 2003, p. 5).

<sup>66</sup> Mais um trecho da entrevista com a atriz Eva Costa.

<sup>67</sup> Música composta por Mateus Aleluia, gravada com o grupo Os Tingoãs. Também ficou muito conhecida na voz do cantor e compositor João Gilberto.



**Figura 16:** Eva Costa conta a sua triste história para o público. Foto de Atilon Lima.

### **5. Cena 3: Em situação de rua**

Ao fim do monólogo de Eva, Daniel Vargas já se encontra embaixo de um poste, em outro canto do “Platô” aproveitando a luz que este proporciona. Aqui, a construção da transição não é de uma cena invadindo a outra. A música termina e a mudança de foco é mais sutil. Daniel Vargas começa a falar com aqueles que estão perto, como se estivesse dando um testemunho a alguém. A partitura espacial de Daniel é a que explora mais espaços do ambiente delimitado como o cenário da peça. Trata-se de um andarilho, um senhor das praças. Ele vaga com suas reflexões acerca de sua condição e dos seres humanos que, como ele, sem família, casa e algum tipo de posto, encontram-se à margem da sociedade. Vai de uma parte a outra do “Platô”, interage primeiro com a luz do poste, depois com uma árvore, se “reenergiza” balançando freneticamente os seus galhos, depois desce, estabelece uma rota pelo caminho, atravessando o público e ganha o “Bosque”. Fica ali um tempo. Defeca no local, pega um livro escondido nos arbustos e o lê enquanto faz suas necessidades. Depois vai em direção ao “Pavilhão das Máquinas”, estabelece ali nova morada com os entulhos depositados em um canto, é expulso de sua casa improvisada e retorna ao “Caminho”, atravessando o “Quadrado” onde está situada a banda do espetáculo para finalização de sua performance. Cada pedaço de sua trajetória é marcado poeticamente por trechos de seu monólogo e termina fechando o ciclo, relativamente próximo de onde começa sua pequena saga-testemunho. Trata-se de um pequeno

resumo de sua vida, com as razões que o levaram a morar na rua, os apuros, dores e condições da situação em que se encontra.

A primeira parte do texto é sobre a sua companheira que ele conhece já na rua. “Esse lugar aqui me faz lembrar ela, sabe? Esse lugar aqui me faz lembrar ela! É o lugarzinho que a gente se juntava e sentava, sabe”? E neste início, Eva Costa que tinha acabado de fazer seu solo surge representando a imagem de sua companheira. Como uma aparição, um sonho. Porém rapidamente ela se vai. E voltando à realidade, o tom de sua atuação vai ficando mais grave:

A vida da rua não é fácil pra ninguém não! A vida da rua não é fácil pra ninguém não! aqui a gente morre é de fome! Com um monte de gente que passa pela gente todo dia e finge que a gente é invisível! Um monte de gente que cruza pela gente todo dia e finge que a gente é invisível!

Ele apresenta sua companheira, após denunciar as condições de sua vida na rua, e explica que eles se conheceram a partir da solidariedade:

(...) a gente se encontrou, eu tava aqui mesmo, sabe? Nesse canto. Ela chegou, com um pouquinho de comida que ela tinha, ela dividiu comigo. E eu tava com fome nesse dia.

No entanto, logo em seguida vem a virada. Sua companheira some e ele fica sabendo que ela morreu (Eva Costa se afasta repentinamente, para longe de Daniel, deixando o ator sozinho em cena). A partir daqui, ainda no primeiro local de atuação, de toda a sua trajetória espacial nesta cena, Vargas começa a descrever a saga para conseguir dar um enterro digno à sua amada: “enterram a gente como indigente”.

Segue um trecho do texto concebido a partir da criação de Daniel Vargas, que, como já explicitado na primeira parte deste trabalho, é toda baseada em pequenos casos reais de observação do artista a partir do seu trabalho na vida real como educador social no CREAS<sup>68</sup>:

Enterram a gente como indigente. A gente não tem documento, não tem nada. De vez em quando passa o pessoal da assistência social aqui, pra dar uma moral pra gente. Assistência social passa, pergunta se tu tem documento, identidade, CPF... eu fui com o pessoal da assistência social uma vez tirar meu CPF, disseram pra mim assim:

-Se tu mora na rua por que tu quer CPF? Hahahaha! Se tu mora na rua, por que tu quer CPF? Hã? Hahahaha!

---

<sup>68</sup> Uma das funções de Vargas é justamente a de auxiliar pessoas que estão em situação de rua a tirarem seus documentos essenciais de cidadãos. É desta forma que o ator – depois de transformarmos seu improvisado em texto do espetáculo - descreve o que passam essas pessoas, acompanhadas pela assistência social.

Agora pra tirar título de eleitor eles vêm! Oferece!  
- Ei, cidadão! Tem documento?  
- Tem não sinhô...  
- Então vamos tirar, pra você poder votar. Conhece nosso candidato?

O “Senhor das Praças” saca de suas vestes pequenos papéis recortados com trechos de poemas de Fernando Pessoa. Neste momento ocorre uma interação direta com o público, pois Daniel escolhe algumas pessoas para ler e doar “suas poesias”<sup>69</sup>.

Ao fazer sua distribuição poética ele se estabelece em outro canto do “Platô” e se “reenergiza” balançando os galhos de uma árvore. Neste momento, entra o tema do “Capitão do Mato”, um toque para Exú, enquanto este faz a ronda, caminhando colado ao muro que determina os limites do espaço cênico. O filósofo das ruas, adorador de poesias, segue seu rumo, sempre falando e refletindo sobre sua vida. Se embrenha no “Bosque” e realiza ali suas necessidades. Lê trechos de um livro encontrado. Aqui o sentido é esse: absorção e evacuação. Enquanto defeca ele absorve o conhecimento sobre qualquer coisa que encontre e sirva à sua leitura. Um livro encontrado no lixo torna-se exercício de conhecimento. A rua como local privado e o constrangimento de termos que ver seres humanos realizando suas mais intensas intimidades no espaço público.

Na sequência, ele caminha até um local onde escolhe construir seu efêmero abrigo. Outro poste de luz, que ilumina a nova morada do “Senhor das Praças” também ilumina o ator em cena, gera contornos e desenhos. Ele reclama daquilo que serve como estrutura para seu acampamento: “O povo larga lixo! O povo larga lixo em qualquer lugar”! E cantarola, resmunga falando sozinho frases incompreensíveis antes de contar mais uma história enquanto realiza sua construção. Esta tem a ver com a perda de sua casa e a razão primeira de estar em situação de rua.

Eu tinha uma casa... Uma casa que eu morava com meu irmão, isso depois que... depois que a minha família... minha família resolveu dá de vez um pé na minha bunda... porque quando eu era criança a minha mãe não deixava nem eu falar direito dentro de casa, sabe? Ela não permitia nem que eu chamasse ela de mãe. Acho que ela não gostava muito da minha cor. E aí, quando eu saí de casa, o meu irmão também não aguentou, e a gente foi morar junto e aí depois de tanta confusão, de tanta coisa vivida, ele falou que ia vender a casa e ia me dar uma partezinha, pra eu comprar uma coisinha pra mim. Mas ele vendeu a casa e até hoje ele não me deu nada. E aí, onde eu me sinto bem, onde eu vejo um poste assim bonito, com luz, eu armo meu acampamento e fico protegido pelas minhas poesias...

---

<sup>69</sup> Mais uma vez, essa parte da composição foi fruto da própria experiência do ator, que recebeu pedaços de papel com trechos de Fernando Pessoa de um morador de rua. O ator guardou os fragmentos e os trouxe certa vez ao ensaio, o que gerou esta cena de transição e interação direta com alguns escolhidos do público.

É neste quadro que chegamos ao ápice de tensão na cena. O que parecia ser apenas um monólogo reflexivo caminhando para o fim com o descanso do morador de rua “protegido” por suas poesias se transforma em uma contracena que explode em violência. De repente surge do beco que fica ao lado do “Pavilhão das Máquinas” o “Capitão do Mato”. Nesta hora entra com sonoridade alta mais uma vez o seu tema musical, o ponto de Exu. Este começa a destruir o abrigo construído pelo pobre homem com chutes violentos. O “Capitão” o pega pelas costas e o atira no chão desferindo golpes e mais golpes, o espancando com socos e pontapés. E diz com voz rouca: “Vai embora!” “Some daqui! Miserável!” “Sai!” O “Senhor das Praças”, estatelado, se levanta com dificuldade e se afasta devagar, enquanto o capitão o observa e aos poucos também se retira. Daniel Vargas desolado começa a caminhar novamente em direção ao público e com gravidade atravessa o “Quadrado”. Nesta altura a banda já não toca mais. O silêncio é longo e sepulcral. O “Senhor das Praças” então, finaliza categoricamente o seu número, fazendo uma reflexão sobre a sua própria condição - que como dito anteriormente, é tida como indignidade – através do texto de Eduardo Galeano que expressa bem essa condição, daqueles que morrem e “custam menos que a bala que os mata”:

#### OS NINGUÉNS

As pulgas sonham em comprar um cão, e os ninguéns com deixar a pobreza, que em algum dia mágico de sorte chova a boa sorte a cântaros; mas a boa sorte não chova ontem, nem hoje, nem amanhã, nem nunca, nem uma chuvinha cai do céu da boa sorte, por mais que os ninguéns a chamem e mesmo que a mão esquerda coce, ou se levantem com o pé direito, ou comecem o ano mudando de vassoura.

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os dono de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:

Que não são embora sejam.

Que não falam idiomas, falam dialetos.

Que não praticam religiões, praticam superstições.

Que não fazem arte, fazem artesanato.

Que não são seres humanos, são recursos humanos.

Que não tem cultura, têm folclore.

Que não têm cara, têm braços.

Que não têm nome, têm número.

Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.

Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata (GALEANO, 2002).

Aspectos importantes marcam esta cena. Em termos de atuação, mesmo que se trate de um monólogo, observamos a presença de contracena. Bem pontual, ela se insere em passagens do texto que funcionam como uma espécie de *feedback* ou, de forma simbólica, resumindo passagens constantes em sua vida. Como quando Eva Costa se transforma na imagem de sua

companheira morta e enterrada como indigente, que dividia com ele o pouco que tinham para não morrer de fome. Também a figura do “Capitão do Mato” que mesmo à distância ronda a sua existência, sempre como um potencial perigo, para tirá-lo de algum local em que se estabeleceu ou mesmo matá-lo e, por último, quando este inimigo finalmente o expulsa violentamente de seu abrigo, espancando-o e destruindo sua casa. Outro fator importante é a presença da música, que gera a tensão. Estabelecendo o perigo da presença do “Capitão do Mato”, que faz a ronda e explode no seu aparecimento para o despejo do “Senhor das Praças”. Ela se mantém presente em quase toda a cena, variando em dinâmica, aumentando o volume e gerando um clima de tensão, como se algo terrível fosse acontecer a qualquer instante. Em termos espaciais, esta cena inaugura uma nova forma de exploração do espaço. Primeiramente a simultaneidade fica mais evidente com a ronda do “Capitão” ao som do ponto de Exú. Embora ocorra em momentos anteriores na peça, ali a distância espacial é um fator primordial. O público no “Platô”, vê a figura do “Capitão” passando longe, junto ao muro da universidade, até sumir no beco ao lado do “Pavilhão das Máquinas”. O código para as suas aparições é justamente a música tensa que percorre o solo de Daniel. O próprio percurso de Daniel também comporta um grande espaço, fazendo com que o público o veja de longe. Desta forma, ocorre uma experiência dimensional da composição com a imensa arquitetura. Isso gera sentidos, como, por exemplo a solidão de Daniel, distante do público, falando sozinho e construindo o seu barraco. A ideia é ter o cenário como uma espécie de locação de cinema. De longe o público enxerga o ator, como através de uma lente objetiva, mas também a totalidade do prédio (“Pavilhão das Máquinas”), o ornamentado poste que cede a luz para o abrigo de Daniel, o “Bosque” onde Daniel defeca, e todo o jardim, nosso espaço cênico. A perspectiva é como a de uma fotografia, onde tudo faz parte da composição poética da cena. Como um flagrante da vida real.



**Figura 17:** Expulsão do “Senhor das praças” pelo “Capitão do Mato”. Foto de Atilon Lima.

## **6. Cena 4: Mulheres interdidas**

Enquanto Daniel Vargas realiza toda a sua performance, Lai Cavalcante, de forma simultânea, executa serenamente uma longa ação, que consiste em passar uma fita de interdição em uma das quinas do “Quadrado”, até o início do texto final do ator, quando ela deita e dorme no chão de cimento. Desta forma, enquanto Vargas discursa sobre “os ninguéns”, este divide a cena com a prisioneira solitária, que descansa no piso frio e duro de sua cela. Diogo Rosa assume mais uma vez o vocal e canta a música Béradêro de Chico César. Trata-se, portanto, de uma composição que une o desolamento (que na sua solidão realiza o seu trabalho contínuo) ao canto também solitário de Diogo Rosa, que trata deste desterro que é a vida do nordestino na cidade grande, com seu trabalho, sua ausência de amigos e as várias camadas de vida que formam esses sujeitos, metade sertanejo, metade urbano. Essa síntese cultural que gera, por vezes, colapsos, tristeza e depressão. Este trecho da canção é emblemático sobre este amálgama de estranheza e solidão nas impressões do imigrante:

A tinta pinta o asfalto  
Enfeita a alma motorista  
É a cor na cor da cidade  
Batom no lábio nortista  
O olhar vê tons tão sudestes  
E o beijo que vós me nordestes  
Arranha céu da boca paulista

A solidão exposta na primeira parte do quadro ganha nova dimensão, ocorrendo uma transição em que um tema se desdobra em outro. Ao fim do número musical, Lai encontra-se dentro deste lugar interdito. Aprisionada, com sua roupa de trabalhadora de obras, que também serve perfeitamente, enquanto indumentária, como uniforme de penitenciária. Ela desperta e se levanta, permanecendo intacta, encarando o público. Trata-se de um cárcere, uma cadeia e, na sua extrema inércia, como petrificada, fala aos que a assistem e julgam, com os olhos vidrados nestes, o poema *Prisão* de Cecília Meireles. Se, no canto de Diogo Rosa, havia algumas interferências sonoras bem sutis por parte da percussão, agora o silêncio é absoluto e apenas ouve-se a voz da atriz, que a projeta de maneira firme e seca, com poucas variações de entonação, sendo coerente com sua expressão corporal rígida, tensa e estática.

Adentramos, portanto, no tema central da cena, que é o aumento, nos tempos atuais, do encarceramento feminino em nosso país. Muitos são os dados que nos trazem à luz do quão grave é a situação carcerária no Brasil e em especial, a situação das mulheres, com as razões que as levam a entrar neste universo prisional. Como aponta o relatório do INFOPEN MULHERES de junho de 2017, a evolução do número de mulheres privadas de liberdade no Brasil ocorre com a subida de 5,6 mil mulheres em 2000 para expressivos 37,8 mil em 2017<sup>70</sup>

Se pensarmos especificamente no tráfico de drogas, segundo a socióloga Simone Ribeiro Gomes, as companheiras dos presos pertencentes a facções criminosas, são responsáveis muitas vezes, assim como seus advogados, pela transmissão de mensagens específicas às suas comunidades, execução de ordens e veiculação de proibições ou permissões decretadas pelos líderes. Assim, os homens se tornam, neste sentido, os principais responsáveis pela incorporação das mulheres nesta rede, especialmente suas companheiras afetivas e parentes, iniciando-as em atividades criminosas (GOMES, 2020, p.307). Ainda, segundo a socióloga, dentro do total de mulheres custodiadas, apenas um número pequeno cumpriria um posto de

---

<sup>70</sup> Trata-se de uma produção com base nos dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (INFOPEN). O Departamento Penitenciário Nacional promove um diagnóstico com os dados relativos à população penitenciária feminina. O documento traça o perfil das mulheres privadas de liberdade no Brasil, bem como dos estabelecimentos prisionais em que se encontram. Disponível em: [http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/copy\\_of\\_Infopenmulheresjunho2017.pdf](http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/copy_of_Infopenmulheresjunho2017.pdf)

comando nas organizações. Em geral elas ocupam posições subalternas como mulas (meio de transporte de drogas), por vezes para o interior da própria cadeia onde se situam seus companheiros ou parentes (GOMES, 2020, p. 295). Ainda, segundo Gomes, outro fator nos chama atenção para o propósito discursivo desta passagem para a nossa encenação e que faz um gancho com a conotação que Cecília Meireles dá ao seu poema, principalmente nas estrofes finais. A questão moral perpetrada por juízes no estudo de caso específico do Ceará, em que no interior do estado é muito comum que mulheres sejam condenadas a penas altas por causa de pequenos delitos (como o porte de pequenas quantidades de entorpecentes) e também, pelo simples fato de serem mulheres, pois estas não deveriam estar no crime. Logo, o castigo para elas é maior do que para os homens. Os julgamentos tornam-se mais severos, como se houvesse um desvio de seus papéis de gênero, de acordo com o que é socialmente esperado delas. (GOMES, 2020, p. 306).

Como a própria realidade acima descrita, o poema representa um número crescente de mulheres que são aprisionadas. Começa com quatro e, em uma progressão frenética, chega a quatro mil, depois quatro milhões, indo ao infinito. Ao longo dessa progressão, nota-se também que os elementos descritos no poema vão se tornando mais abstratos, a cada estrofe conforme o número vai aumentando. Celas de ferro, se transforma em celas de fogo, até se constituírem em dor e silêncio.

Assim como na representação do poema, nossa intenção foi a de discutir o confinamento de todas as mulheres, as condições impostas ao longo do tempo. Por isto a interdição da mulher, presa por estas faixas zebreadas tão características, que têm a função de isolar determinado local ou coisa. A mulher interdita, isolada, silenciada e confinada.

A ideia de confinamento, no final é retomada pelas palavras “sal e muro”, como o destino trágico da mulher de Lot<sup>71</sup>, que se transforma em uma estátua de sal, simbolizando a esterilidade. Tornam-se incomunicáveis em sua “prisão giratória”, em “delírio, na sombra” (SILVA, 2009, p. 65), como podemos observar na estrofe final do poema:

Quatro mil mulheres, no cárcere,  
e quatro milhões – e já nem sei a conta,  
em lugares que ninguém sabe,  
estão presas, estão para sempre  
– sem janela e sem esperança,  
umas voltadas para o presente,  
outras para o passado, e as outras

---

<sup>71</sup> História bíblica do livro de Gênesis (Gênesis 19:1-29) em que ocorre a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra. Lot e sua família são os únicos poupados por Jeová. Porém, ao olhar para trás, desobedecendo as ordens do Senhor, a esposa de Lot se transforma em uma estátua de sal. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/19/1-29>

para o futuro, e o resto – o resto,  
sem futuro, passado ou presente,  
presas em prisão giratória,  
presas em delírio, na sombra,  
presas por outros e por si mesmas,  
tão presas que ninguém as solta,  
e nem o rubro galo do sol  
nem a andorinha azul da lua  
podem levar qualquer recado  
à prisão por onde as mulheres  
se convertem em sal e muro.

1956

(MEIRELLES, 2001, v2, p. 1759-60)



**Figura 18:** O “Senhor das Praças” faz suas necessidades no “Bosque” enquanto Lai Cavalcante constrói a cadeia com faixas de interdição. Foto de Atilon Lima.

## 7. Cena 5: A festa do morto

Ao fim da cena de Lai Cavalcante, Eva encontra-se no “Largo das Pedras”, onde passara grande parte da ação anterior no seu árduo e contínuo trabalho de quebrar pedras. Nesta parte a

transição acontece abruptamente, gerando uma quebra no ritmo cênico que havia se construído desde a cena de Daniel Vargas. Explodindo em sua cólera, Eva solta um grito estridente e começa a atirar pedras em direção às costas do morro da Babilônia, que dá limite ao *campus* e se situa atrás de nosso “Platô”. As pedras explodem com violência assustando o público. A carga de realidade que potencializa esta cena, com o grito da atriz, é fruto de um trabalho de imersão na sua própria biografia. Eva Costa, acaba por aglutinar na sua participação a figura da mãe que perde o seu filho em três momentos do espetáculo. Tal dor já foi vivida pela atriz, como consta em um trecho de seu depoimento para o processo:

No Ceará, eu participei de grupos de teatro e fiz algumas peças. Depois eu precisei trabalhar. Aí eu vim para cá, para o Rio, em 2007... aí eu voltei para o Ceará, e retornei para cá em 2008 e aqui eu fiquei. Eu vim com um intuito, vim para estudar na Martins Penna e na Unirio. Demorou? Sim, mas estou conseguindo. Quando eu cheguei eu não consegui me incluir no teatro, porque tinha que trabalhar, pagar aluguel, viver...e o custo de vida aqui é mais alto do que lá. Daí foi difícil. Quando eu estava me reerguendo eu sofri um baque. Eu tinha 25 anos e fiquei grávida. Eu me descobri grávida com três meses já, com doze semanas de gestação foi quando eu descobri que estava grávida. Depois eu fiquei mais treze semanas grávida, apenas. Meu filho nasceu prematuro extremo. A gente ficou hospitalizado, ele não resistiu e faleceu. Por isto que esta cena da festa do filho morto foi forte para mim. Depois que eu vi o vídeo da peça eu pensei: “Nossa! que grito foi potente que saiu de mim. É horripilante. Você ouve e aquilo ecoa... eu trouxe o grito da morte do meu primeiro filho para a cena<sup>72</sup>.”

Com muito desespero, Eva grita para os que estão ao seu redor: “Mataram o meu filho”! “Mataram o meu filho”! Diogo Rosa que seguia pelo “Caminho” fazendo sua ronda (uma ação contínua na peça, aparecendo nos mais diversos lugares, sempre observando a todos) como “Capitão do Mato/policial” é surpreendido por Eva, que vai em direção a ele: “Você! Você viu meu filho! Foi você quem matou meu filho?! Foi você! Eu sei”! Eva tenta agredir Diogo. Há uma grande confusão. Todos chegam para apartar, entram no meio, ameaçam atacar o “Capitão”, incitam o público. Mais uma vez torna-se difícil para este observar a cena sem se aproximar, parte do público corre para perto, dando um real efeito de que algo está acontecendo, despertando o interesse e curiosidade da população. Um bolo de gente se aglutina perante a briga, quando Diogo saca a arma, atira para cima e impõe a sua autoridade. Todos evacuam o local. Sobra Eva, desolada, que não sai do lugar. Diogo se afasta também. Ao perceber que não há mais perigo, Daniel retorna devagar e consola a amiga, a abraça e a leva, pelo “Caminho”, em direção ao “Quadrado”, explicando ao público a história daquela mulher:

---

<sup>72</sup> Mais um trecho retirado de entrevista com Eva Costa, para análise de sua participação no processo.

As pessoas têm o costume de chamar de “Festa do Morto”. É uma senhora que perdeu o filho assassinado pela polícia e todo ano desde que ele morreu, no dia do aniversário dele, ela faz uma festa na quadra com pula-pula, com brinquedos e... uma festa... uma festa mesmo... com churrasco, pagode... com bolo, cantam parabéns... convidam as crianças da comunidade e rola o dia inteiro. Esse menino morreu bem jovem. Uns dizem que foi bala perdida, outros dizem que foi execução. De lá para cá, sua mãe faz essa festa como se ele estivesse presente. Muitos brinquedos e fartura de comidas. Tudo começa bem, mas acaba com a mãe desmaiada de tanto beber.

Ao fim de sua fala, Daniel convoca a todos para a festa: “Alô comunidade”! O pagode começa imediatamente com o arranjo da banda. Todos invadem o “Quadrado” dançando e chamando quem está longe. Lai passa correndo de um lado para o outro com uma máscara de bate-bola e uma camisa de escola municipal com um furo de bala, ensanguentada, na região esquerda do peito. Eva fica em êxtase, gira, bebe, se diverte.

Enquanto ocorre a dança coletiva, misturado a música, a “Menina bate-bola” fala trechos do texto de Luís Antônio Simas:

Eu tenho pouquíssimo interesse pessoal no Brasil. Não gosto do Brasil; é mais honesto dizer. Eu gosto é da Brasilidade, essa comunidade de sentidos, de afetos, sonoridades, rasuras, contradições, naufrágios, ilhas fugidias. Identidades inviáveis, subversões cotidianas, vôo de arara e picada de maribondo, saravá e samba. Coisas que o Brasil, o estado colonial brasileiro e delimitado em marcos territoriais, a burocracia, a República, como a Monarquia, odeiam. O Brasil é um empreendimento de ódio. A Brasilidade está na arte de viver na síncopa, no drible, na dobra do tambor, na oração dos romeiros, na dança lenta de Oxalufã, nas delicadezas do Reisado, nas rodas de cirandas, nas oferendas do Divino, na suavidade dos sons bonitos, no esporro dos tambores das matas e cidades, na imponência calada das imensas gameleiras, nas salas de aula, nos recreios, nos terreiros. O Brasil tem verdadeiro horror da Brasilidade, essa bruma incerta que une os marujos da nau sem rumo, as filhas da puta, dos fodidos, dos lanhados, dos exterminados, dos encantados, contra o vento, contra o rei, contra a lei, contra o altíssimo, contra a foice, o facão, o canhão e o arado.

Eu já deixei o Brasil - um empreendimento horroroso de morte e desencanto - faz tempo e fui morar, arriar padê e cuspir marafo na encruzilhada da Brasilidade, a sua maior inimiga.

A Brasilidade - o meu país - hoje está nas ruas. É ela que pode nos libertar do Brasil<sup>73</sup>.

Enquanto ocorre a festa dedicada ao menino morto, a banda interrompe o som e executa o estampido de um tiro. O elenco paralisa suas ações, com tensão e medo. Em seguida todos retornam para o movimento anterior como se nada tivesse acontecido. Isto ocorre em intervalos regulares até entrar, de repente, o som mecânico de um telejornal que anuncia a morte de uma

---

<sup>73</sup> Retirado do blog Almanaqueiras. Disponível em: <http://almanaqueiras.blogspot.com/2018/11/o-brasil-tem-verdadeiro-horror-da.html?m=1>

adolescente morta com um tiro dentro da própria escola, enquanto fazia aula de Educação Física, no bairro de Acari, em março de 2017. Trata-se da menina Maria Eduarda, de 13 anos<sup>74</sup>.

Enquanto escuta-se o áudio, todos vão se afastando para pontos diferentes da área de atuação, permanecendo estáticos e olhando de longe a cena que se sucederá. Na sua trajetória de saída, Lai tira sua camiseta da escola pública ensanguentada e a deixa exposta no “Caminho”. Fica apenas Diogo Rosa, sozinho. Uma grande pausa absorve a cena, até que este, calmamente, retira as suas vestes de Capitão do Mato e se dirige mais uma vez para o microfone.

Dois aspectos devem ser analisados nesta cena, que se configura como uma parte chave do espetáculo. A cena que prepara a peça para o final. O primeiro se refere aos signos e a forma de construção cênica, referente à temática do extermínio da juventude negra da favela: a camisa de escola ensanguentada, a máscara de bate-bola, a festa interrompida por tiros, o áudio de uma reportagem real. O segundo é uma discussão teórica pertinente ao que criamos, pois, embora esteja em praticamente todo o espetáculo, é aqui que se concentra, de forma mais veemente a temática da necropolítica.

Em função da construção do espetáculo ter-se dado a partir da colaboração dos atores através de pesquisas próprias, o caráter fragmentário da encenação, com muitos solos e composições individuais, se tornou marcante em nosso resultado final. Como o próprio encenador Antônio Araújo aponta, trata-se de uma característica de trabalhos desta natureza.

No caso das peças, é comum a presença de forte elemento monológico. Como uma parte significativa do processo é alimentada por *Workshops* individuais trazidos por depoimentos pessoais em forma de monólogo, irá marcar a resultante dramatúrgica.

(...) Poderia ser apontada ainda a existência de um elemento fragmentário, de justaposição de cenas de forte ligação causal, produzindo uma estrutura dramática mais aberta e ramificada. Tal configuração, marcada por elementos de colagem, intertextualidade e cadeias de leitmotiv, é resultado direto do conjunto de vozes artísticas presentes no processo (...) (ARAÚJO, 2008, p. 66-67).

Esta é, portanto, a cena mais coletiva do espetáculo. Embora não haja saída de cena, com os atores performando a todo momento, promovendo certa simultaneidade, durante todo o período da encenação, é neste momento que todos aparecem no mesmo foco e onde ocorre o maior número de contracena. Na verdade, esta cena funciona como uma síntese do argumento principal do texto, que começa com a indignação pelo filho morto de Eva, alvo do policial/capitão do mato e termina com uma tragédia real, exposta pelo noticiário. Sobre os signos, estes

---

<sup>74</sup> A matéria sobre esta tragédia pode ser lida em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/adolescente-morre-baleado-dentro-de-escola-na-zona-norte-do-rio.ghtml>

são representativos deste desfecho, como por exemplo, a camisa da escola pública ensanguentada. A atriz Lai Cavalcante vive a festa assim, como um fantasma, representando todas as crianças e adolescentes mortos em favela por ação policial nos últimos tempos. Da mesma forma a máscara de bate-bola, que é comum nas periferias e utilizada por adolescentes de forma um tanto agressiva, cuja brincadeira é assustar com o aspecto de monstro da máscara e as batidas violentas das bolas no chão que causam certo temor pelo barulho estarrecedor que o instrumento gera. Ao fim, sobra apenas a camisa exposta, com a ausência de todos que, da mesma forma que surgem juntos para a Festa do Morto, saem de maneira quase coreografada para longe do centro da cena, gerando um clima de desolação.



**Figura 19:** A “Festa do Morto”. A “Garota Bate-Bola” dança, mesmo com um tiro no peito, e o sangue escorre na sua camiseta de escola pública. Foto de Atilon Lima.

O que faz a sociedade brasileira aceitar os altíssimos números de mortes e assassinatos de uma parcela específica da juventude? Qual a razão de estarmos acostumados a tal tragédia, entendendo quase como normal, o controle social promovido através de um extermínio instrumentalizado? A adolescente negra morta dentro da escola enquanto fazia uma aula, para o nosso trabalho, é um exemplo máximo de uma política específica, cujas consequências não são acidentais, mas arquitetadas. O controle social em sociedades forjadas no colonialismo está intimamente ligado ao controle da morte. Tal controle estabelecido via o medo de morrer constante de corpos negros em nossa sociedade é perpassado por inúmeras políticas de violência

e, segundo o filósofo Vladimir Safatle a própria existência de uma polícia militar, como mantenedora da ordem já estabelece uma lógica bizarra, pois se trata da própria constituição do Estado brasileiro. Uma história de chacinas periódicas, que vem do fato da célula elementar de nossa sociedade ser oriunda do latifúndio escravocrata. Para o filósofo, o Estado age como um estado colonial. Ele administra promovendo o desaparecimento de corpos. Tal estabelecimento da ordem, na verdade, se configura pela criação do próprio caos, e neste sentido, gera impotência e manutenção de certa condição naturalizada de uma necropolítica. Esta política da morte é, portanto, característica essencial do neoliberalismo, que, para Safatle, é um sistema social de grande espoliação econômica, grande espoliação psíquica e, fatalmente, de extrema violência política. Ao submeter as classes populares ao medo, o Estado promove uma preservação das classes, no contexto de uma divisão social na qual a necropolítica é implementada<sup>75</sup>.

Achile Mbembe tem como preocupação as formas de soberania cujo projeto central é a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p.10). O filósofo ao relacionar a noção de biopoder<sup>76</sup> de Michel Foucault a outros dois conceitos: o estado de exceção e o estado de sítio, examina como tais fatores tornaram-se a base normativa do direito de matar, através de uma relação de inimizade. Trata-se de uma relação ficcional do inimigo estabelecida pelo poder, que nem sempre ou necessariamente é estatal (MBEMBE, 2018, p. 16-17).

## **8. Cena 6: Final**

A última cena do espetáculo é quase idêntica à primeira em termos estruturais. O ator Diogo Rosa, o único a ficar no espaço de atuação no fim da cena anterior, assume mais uma vez o microfone para exercer sua função de vocalista.

Dois textos são falados antes da entrada da música final, com a introdução desta fazendo a “cama” para o discurso do ator. Aqui, a ideia é mesmo anunciar o fim da peça, como pode ser observado no primeiro texto, elaborado pela direção, em que preparamos o terreno para uma explosão final.

---

<sup>75</sup> Ver entrevista com Vladimir Safatle sobre necropolítica: <https://www.youtube.com/watch?v=jjv41FUYVVs>

<sup>76</sup> Achile Mbembe, sobre o conceito de biopoder elaborado por Foucault: “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder c na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder. Pode-se resumir nos termos acima o que Michel Foucault entende por biopoder aquele domínio da vida sobre o qual o poder estabeleceu o controle”.

Aqui termina, por hora, a saga das multidões que resistem a toda a sorte de desventuras, causadas pelas condições que nos impõem. Um povo massacrado, exterminado, preso, entregue a própria desgraça, que atura a fome, toda forma de injustiça, que percebe, entende o genocídio de seu povo, que presencia 80, 111 tiros, que vê sua representatividade ser metralhada numa emboscada, fruto do ódio dos que não querem conviver com a nossa resistência. “A menina foi assassinada dentro da escola!”. Mancha de sangue brutal no uniforme da escola municipal. Sim... o favelado resiste, olha pro caveirão e insiste... em não se intimidar. Gente morre debaixo de sua janela, trucidada pelos fuzis imponentes e no dia seguinte a mancha vermelha, mal lavada, se contorce pela rua mal calçada.

Mas se enganam vocês se pensam que viemos aqui apenas para lamentar nossos infortúnios! A gente não se acostuma não! E não tem governo que acha que pode aterrorizar o povo, que é o verdadeiro dono disso tudo aqui ó! Nossa condição é a potência, é a sede, é a luta incessante de João Cândido, de Dandara, de Zumbi dos Palmares, de Marielle Franco, de Carlos Mariighella!

É, portanto, no último parágrafo deste texto que ocorre a grande virada, no sentido de que durante todo o espetáculo, a marca das tragédias que compilamos e expomos era uma marca de lamento, de indignação até, mas expunha um certo lugar de fragilidade dos protagonistas dos quadros. Quando Diogo Rosa cita os heróis ao fim deste texto, o público de maneira espontânea responde com força ao chamado: “Presente”! Este fato, caracteriza que estávamos conseguindo alcançar o efeito esperado. Queríamos que o fim da peça fosse potente. Que não deixasse o público reflexivo apenas, lamentando toda a sorte de infortúnios de uma população sofrida, mas que tal exposição gerasse uma forte indignação, misturada a uma coragem para uma possível ação. A simples exposição das mazelas sem nenhum ímpeto de transformação pode ser um objeto de desserviço, que contribui para o medo e a passividade, quase uma resignação e um acostumar-se com a implementação da necropolítica. Por isso que o espetáculo termina de forma cíclica, com o “Capitão do Mato” tirando suas vestes características, transformando-se novamente em homem escravizado, ou negro liberto, mas, agora, ele figura como um agente de transformação, como podemos observar nas palavras que ele profere ao microfone: um poema de José Carlos Limeira<sup>77</sup>:

---

<sup>77</sup> O poeta José Carlos Limeira Marinho Santos nasceu em Salvador-BA, no dia 1º de maio de 1951. Fundador do GENS – Grupo de Escritores Negros de Salvador –, José Carlos Limeira deixou poemas e contos publicados em diversos números da série Cadernos Negros, bem como nas antologias Axé – antologia contemporânea de poesia negra brasileira, Schwarze poesie, Schwarze prosa, IKA, A razão da chama, Callaloo, O negro escrito, Quilombo de palavras e Negro brasileiro negro, entre outras. Estreou na literatura em 1971, com o volume de poemas Zumbi...dos, lançado no Rio de Janeiro no auge da repressão política oriunda da ditadura civil-militar. O livro, como não poderia deixar de ser, carrega tons de protesto e denúncia próprios ao inconformismo do poeta recém-chegado à idade adulta. No ano seguinte, vale-se novamente da autoedição para lançar, também no Rio de Janeiro, seu segundo livro – Lembranças – que revela, como o anterior, a inquietude do sujeito que insiste em percorrer os caminhos nada fáceis da criação. José Carlos Limeira faleceu em 12 de março de 2016. Além de traduzidos em vários idiomas, seus textos em prosa e poesia são objeto de teses e dissertações no Brasil e no exterior. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/293-jose-carlos-limeira>

## INSÔNIAS

Saudades das Tuas noites  
fogueiras que eu não vivi  
Palmares, Estado Negro...  
(vivo pensando em ti)

Como não estar  
Na podridão do Mangue  
nas ratazanas da zona  
na multidão de bucetas infectas  
como não estar no barulho da britadeira  
Na comida azeda na marmita fria  
como não estar na fome do meu filho  
Já nascido com jeito de morte  
como não estar no lixo das madames  
no cheiro da gordura da pia  
nas bostas dos barões boiando na latrina  
como não estar no trem lotado, no barraco caindo  
No camburão, na porrada nos dentes  
no lodo do fundo de cada cela  
Como, se tudo isso sou eu?

Quilombos, meus sonhos  
sofro de uma insônia eterna de viver vocês

Vivo da certeza de renascê-los amanhã,

Se um distinto senhor vier me dizer  
para não pensar nessas coisas  
vou ter de matá-lo  
com um certo prazer.

Por menos que conte a história  
Não te esqueço meu povo  
Se Palmares não vive mais  
Faremos Palmares de novo.

A introdução que já vem acompanhando os textos falados vai subindo em dinâmica, assim como Diogo vai variando as entonações e ritmo da fala, compondo com o arranjo musical para a entrada no canto, com a música *Aroeira* de Geraldo Vandré:

## AROEIRA

Vim de longe, vou mais longe  
Quem tem fé vai me esperar  
Escrevendo numa conta

Pra junto a gente cobrar

No dia que já vem vindo  
Que esse mundo vai virar

Noite e dia vêm de longe

Branco e preto a trabalhar  
E o dono senhor de tudo  
Sentado, mandando dar.

E a gente fazendo conta  
Pro dia que vai chegar

Marinheiro, marinheiro  
Quero ver você no mar  
Eu também sou marinheiro  
Eu também sei governar.  
Madeira de dar em doido  
Vai descer até quebrar

É a volta do cipó de aroeira  
No lombo de quem mandou dar

Se na primeira cena, fala-se, na música *Capitão do Mato*, de uma “ponta do cipó, como se antes fosse”, agora, no fechamento do espetáculo, esse cipó há de voltar nos padrões, “no lombo de quem mandou dar”. Trata-se, portanto, de uma resposta ao primeiro momento do espetáculo. O fim da peça fecha um ciclo e este se evidencia pelo acorde dissonante que ressoa no final da música *Capitão do Mato*, que gera um sentido de continuidade. Ou seja, o número musical que transforma o negro liberto em “Capitão do Mato”, termina em suspenso. O próprio arranjo propõe uma continuação desta história de muitos, cooptados pelo sistema, em busca de alguma mobilidade social, que seja possível, mesmo que tenha que se tornar algoz de sua própria gente. O fim do espetáculo, portanto, é uma continuação, mas também um retorno ao início e também o seu inverso. Ao invés de “morreu ali”, temos um “madeira de dar em doido / vai descer até quebrar”.

Assim, a evolução do número musical da última cena vai em uma crescente. Na segunda vez que a letra é executada o arranjo torna-se mais encorpado, mais preenchido pelos sons dos instrumentos e, em especial, pela percussão. Os outros atores vão retornando ao “Quadrado” e giram, dançam e cantam junto, encarando o público, buscando a interação destes. O fim explode com Diogo Rosa repetindo muitas vezes o refrão, até levantar os punhos serrados para a última vez, com o arremate da banda e o silêncio que se segue na sequência. Todos fazem o mesmo gesto enquanto ocorrem os aplausos e, aos poucos - inclusive os músicos, - se retiram para longe do espaço da cena, deixando o palco vazio. O efeito da explosão, seguido da reflexão e da gravidade do assunto, é o nosso intuito, porém com uma potência geradora de alguma possível transformação. Neste sentido, o nosso final é positivo, propõe uma não aceitação, um contra-ataque, uma reação para o estado de exceção, para a soberania exercida em uma política da morte, através da consciência de classe, pois o homem transformado em capitão do mato na

primeira cena, retorna aos seus na última e, justamente ele, torna-se o condutor, o agente da revolução que canta.



**Figura 20:** Diogo Rosa retira as vestes de “Capitão do Mato” e, como “Preto Libertado”, reassume o vocal cantando a reação de seu povo. Foto de Atilon Lima.

Na estrutura da dramaturgia e montagem, a figura do “Capitão do Mato” surge na primeira cena e perpassa o espetáculo apenas como observador de todos os acontecimentos. Ele faz a ronda, fazendo pequenas interferências ao longo do espetáculo, mas no geral tudo acontece a partir de seu surgimento, após Eva Costa fazer o discurso contra a Paz e levar o público para dentro de nosso mundo criado. Depois ele retorna já no final se transformando novamente em homem escravizado, ou negro libertado. É essa contradição em sua trajetória que marca todos os acontecimentos de violência ao longo dessa saga do povo, pautada por fragmentos, que não formam uma estrutura linear. São apenas relances, testemunhos, narrativas, ou seja, desdobramentos desta ideia central marcada por um não lugar, pela contradição de um ser colonial.

O Capitão do Mato, este ser colonial, é um entre tantos que exercem na sociedade, ainda hoje, esta mesma função social. Da mesma forma são os outros nomes que aparecem, nesta escrita, para identificar figuras em algumas passagens do espetáculo. São como apelidos. Não trabalhamos nesta montagem com personagens, mas com figuras momentâneas, de modo que

estes seres, que surgem nos quadros, não são indivíduos. Eles representam grupos, enquanto seres sociais. Daí as alcunhas: “Sinhazinha dos Tempos Atuais”, para a figura que surge no prólogo, na cena do jogo entre Lai e Eva, que chamamos de “Mulher Preta”. Esta mesma “Mulher Preta” que participa do embate com a “Sinhazinha”, puxa o cortejo levando sua bacia de alumínio cheia de pedras. Ao adentrar o portal ela continua sendo a mesma mulher? Não se sabe. Ao se dirigir para o “Largo das Pedras” e depois contar uma história sobre uma filha morta no Sertão, esta mulher continua sendo a mesma? Não se sabe. Mais do que representar uma personagem, Eva Costa representa o conjunto de mulheres que carregam inúmeras histórias de filhos perdidos e mazelas sociais. Ela, quase no fim da peça, ainda protagoniza a cena coletiva da “Festa do Morto”, fechando um ciclo dramático. Da mesma forma, podemos falar da figura do “Senhor das Praças”, que adentra o espetáculo, vindo de fora, e tem como uma marca a interação com a “Mulher Preta” em algumas passagens. Já Lai Cavalcante, figura como uma espécie de coringa, dando vida a figuras específicas e diferentes, em contraposição com os outros que mantêm uma espinha dorsal. Enquanto os outros atores estabelecem uma coerência em suas figuras que poderiam ser um só personagem, Lai realmente realiza composições diferentes e pontuais para cada momento da peça como a “Sinhazinha dos Tempos Atuais”, a “Mulher Interditada” e a “Garota Bate-Bola”.

Augusto Boal propõe uma reflexão contrapondo a poética de Hegel com a de Bertolt Brecht: “Para Hegel o espírito cria a ação dramática; para Brecht, a relação social do personagem cria a ação dramática” (BOAL, 2009, p. 150). Entendendo a poética hegeliana como idealista, Boal utiliza um quadro, elaborado pelo próprio Brecht, em seu prefácio a *Mahagonny*, para discutir essa diferença essencial entre as poéticas dos pensadores. Há uma diferença fundamental: “Hegel propõe o personagem como sujeito absoluto e Brecht o propõe como objeto, como porta-voz de forças econômicas e sociais” (Idem, 2009, p. 151). Na visão épica brechtiana, que Boal chama de marxista, o ser social determina o pensamento, logo o personagem é objeto. O pensamento não determina o ser como afirma Hegel. Para Brecht o homem é alterável, está em processo e por isso é objeto de estudo. A ação dramática é movida por contradições de forças econômicas, sociais ou políticas. Assim a obra teatral se baseia em uma estrutura dessas mesmas contradições. A ação dramática é historicizada e o espectador é transformado em um observador que é despertado para a consciência crítica e conseqüentemente para a ação. Esta também é estimulada pelo conhecimento gerado.

Sobre a atuação e o formato de não personagens que o processo gerou, mas de seres sociais que condicionam o pensamento social e, no nosso caso especificamente, a ação

dramática, é importante atentar para os rumos tomados pelo elenco no processo criativo e a construção de cada ator. No caso de Eva e Diogo, que entraram depois, houve uma aglutinação, um rearranjo dramaturgico nos seus papéis para substituir os atores que haviam saído. Mas no caso de Daniel e Lai, é interessante olharmos como aconteceu a construção de ambos, que se mantiveram no processo desde o início. Enquanto Daniel assumiu uma diretriz bastante coerente com a sua pesquisa sobre as pessoas em situação de rua, somada à sua própria biografia e ao seu trabalho junto ao CREAS, Lai teve uma trajetória mais caótica - sem querer utilizar o termo com uma conotação negativa. Sua construção foi menos linear e mais conflituosa. Justamente, a única mulher branca do elenco e com uma trajetória mais privilegiada em termos sociais, teve certa dificuldade de se colocar no trabalho e entender que para a composição geral, é possível nos entregarmos com o fenótipo que temos para a construção de algo maior, ou seja, por vezes pode ser necessário o sacrifício de deixar nossos corpos disponíveis para o jogo cuja função de antagonista se mostra essencial para a construção do debate. Este conflito aparece no depoimento de Lai Cavalcante para o processo, em análise de sua trajetória pessoal:

Alguns conflitos me marcaram durante o processo. Alguns eu resolvo na análise até hoje, mas muitos tinham a ver com o fato de participar do eixo de leitura social "branca de classe média" e pensava até que ponto eu estaria me apropriando de vozes que não diziam respeito à minha afetação direta no mundo. E não é por ser teatro, que tudo bem encenar, falar pelo outro. Vozes outras ecoam em nós e tomo isso como um ponto de pesquisa, mas até que ponto contribuir, até que ponto ofender? Naquela época eu ainda era super magra, e usava meus cabelos lisos quase até a cintura. Para piorar nunca fui antenada numa estética mais à esquerda, independente de tudo. Naquele momento senti que esse é um outro âmbito da vida importante. No meio desse conflito todo, deixei de propor textos, não queria passar por arrogante, espalhafatosa, ridícula ou despreocupada com as questões de lugar de fala. Então alertei ao pessoal que precisava de sugestões. Não lembro se partiu de mim ou outra pessoa a ideia de passar por uma bolsonarista caricata com blusa do brasil em tom provocativo, mas acatei. Continuava praticando os *viewpoints* entre outras atividades propostas nos ensaios. Em algum momento, levei o texto do Luiz Antônio Simas e o coletivo achou uma boa de entrar, então eu ia dar as caras com aquilo ali. Até que a Maria, também mulher branca, precisou sair, mas disse que não ia levar nada embora, que tinha produzido para o nosso coletivo, ia apenas passar a bola. Acho que nesse momento o Pedro ligou as peças de que eu podia ter mais participação, falar do meu lugar de mulher com o texto que a Maria tinha levado, pensado e ensaiado em cima. A gente se apropriou daquilo ali de modo lindo, era o poema do Cárcere de autoria da Cecília Meirelles<sup>78</sup>.

Neste sentido, o processo foi se desenhando para uma construção coletiva em que a condução previa uma liberdade de criação dos envolvidos, sem que as tarefas fossem muito específicas. Inúmeras tarefas foram sugeridas, mas as realizações, inclusive as linguagens das

---

<sup>78</sup> Trecho de entrevista com Lai Cavalcante realizada em 14 e 26 de julho de 2021.

composições, foram de escolha pessoal, a partir das biografias e potencialidades de cada artista, especialista ou estudioso de algum tipo de técnica de atuação ou mesmo de outra modalidade artística, ainda que não fosse dentro da atuação cênica.

É, portanto, a elaboração de um projeto pedagógico de criação, baseada em um processo, passando pela criação de um coletivo, onde os envolvidos têm autonomia para dar a sua contribuição artística, a partir das suas pautas políticas específicas e mais, seus gostos estéticos e formações teatrais, juntamente com as suas biografias, o fator principal de todo este trabalho, na tentativa de promover não exatamente um espetáculo, mas um exercício, uma experiência artística engajada. Logo, a elaboração deste processo criativo, também é a elaboração de uma atuação coletiva. Uma tentativa de contribuição, por meio da arte para o debate em sociedade e a potencialização de cada indivíduo que participa, através de trabalho autoral, no intuito de se descobrir ou redescobrir enquanto artista, porém mais ainda, se descobrir ou redescobrir enquanto ser criador e crítico, ou seja, enquanto ser político.

## Conclusão

Quando iniciei o curso de mestrado, com o projeto de realizar um espetáculo como pesquisa acadêmica, eu não imaginava que o desafio seria tão grande e que elaborar uma análise da experiência me levaria a investigar o processo nos seus tantos e tão diversos caminhos.

As primeiras projeções que logo esbarraram em diversos obstáculos - como a ausência de estrutura material, por exemplo- se converteram em importante aprendizado. Uma formação a partir da experiência e da troca com um coletivo, que mesmo ainda estando em construção, se dedicou a esta obra por desejo e convicção, sem condições favoráveis a não ser o prazer do ensaio. Este experimento se configurou assim em uma oportunidade para dizermos aquilo que nos aflige nesta vida e, ao mesmo tempo, nos experimentarmos na arte. Cassiano Sydow Quilice diz, em seu livro, *O ator performer e as poéticas da transformação de si*, sobre a importância de uma formação e, mais, de uma transformação do artista em cada processo vivido (QUILICE, 2015, p. 16-17). Neste sentido, em especial para mim, essa transformação foi radical.

Em primeiro lugar, ela foi radical em função do próprio desafio de dirigir uma peça e de criar, para isso, um processo criativo capaz de ser analisado *a posteriori*, com a necessidade de elaborar bem um plano de ação e uma execução precisa. Longe de querer gerar e estabelecer uma receita, como diz Antônio Araújo na sua tese sobre a função do diretor no processo colaborativo<sup>79</sup>, o principal motivo norteador de todo o trabalho foi o de criar e refletir sobre uma possível metodologia para a construção de uma obra teatral de caráter político. O político aqui deve, inclusive, ser problematizado. Não se trata de algo partidário ou panfletário, mas da ordem de uma estética que promova uma discussão pública. Que possa exercer uma função até mesmo pedagógica, de trazer à tona questões pertinentes de nosso tempo, que exponha nossas graves feridas sociais, para que possamos pensar em alguma solução de luta para combatê-las. Ao invés de fazermos isso através de uma aula, ou qualquer outro tipo de comunicação, o espaço escolhido é o da arte. Através de recursos estéticos como a música, o texto, as imagens poéticas, a luz, a expressão corporal, o ritmo, a entonação, a composição com o espaço, a arquitetura e a contracena junto aos espectadores e transeuntes (a forte interação com o público) ou seja, através do Teatro.

Um outro desafio, o maior de todos, foi começar sozinho esta empreitada e a necessidade extrema de criar um coletivo para que tudo pudesse, de fato, acontecer. Como realizar um

---

<sup>79</sup> *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para o título de doutor em Artes. São Paulo, 2008.

trabalho coletivo sem a existência de um grupo para pôr em prática tais experimentações? Foi onde o trabalho esbarrou inúmeras vezes. Depois de um primeiro time formado, o desafio foi o de conquistar, a cada ensaio, este mesmo grupo, mantendo a ideia principal de se trabalhar com a lógica autoral dos artistas. Somente a força de um coletivo coeso daria conta de construir um trabalho novo, com uma dramaturgia nova a partir de colagens e experimentos práticos gerados pelos próprios participantes.

Denis Guénoun nos pergunta se o Teatro é necessário (GUÉNOUN, 2004). Para nós, que vivemos esse processo criativo para a realização de *Do tiro ao açoite*, sim, se pensarmos nesta enorme potência que o Teatro tem de gerar discussões e reflexões com um simples movimento, uma composição físico-espacial, ou o simbolismo contido em um adereço. Trata-se de gerar signos, sentidos, de promovermos uma vivência coletiva. Não convém levar qualquer tipo de palavra, mas de criar junto as palavras, um espaço de elaboração em que lacunas são deixadas de propósito para complementação geral. Neste sentido, riscos são assumidos em prol de uma construção comum de ideias. É inevitável, quando evocamos ideias que vão contra um sistema estabelecido, sofrermos com as discórdias. É assim que ocorre o debate público, essencial para a construção da vida em sociedade e, assim, acabamos ocupando algumas posições, com certa coragem.

Eu tentei, ao longo deste trabalho, responder a algumas questões elaboradas lá no início, quando o processo laboratorial ainda era um embrião. Elas são norteadoras das reflexões contidas neste texto e, ainda que não seja possível respondê-las de forma mais categórica, pois como se trata de um trabalho sobre uma experimentação, tais problemas se desdobram transformando-se em outros problemas, nos cabe aqui a tentativa de concluir algumas ideias. Entre erros e acertos, foi realizada a proposta de trabalho que consistia na investigação de uma forma contemporânea de fazer uma arte política. A primeira indagação, portanto, é sobre como fazer teatro com esse viés crítico (político) nos tempos atuais. Tal pergunta, se relaciona ao fato de termos em nossa história, em razão de um período sombrio - que foi a época da ditadura militar -, uma produção artística que tinha o foco na luta contra o regime de excessão, a presença forte do marxismo e a questão latente da luta de classes. Como exemplo maior temos o Teatro de Arena e figuras ligadas por vezes ao partido comunista, ou declaradamente socialistas como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Francisco Milani. Mas e hoje? Primeiramente, não há jeito certo de fazer uma arte política. Porém, há a necessidade antes de uma reflexão da vida, da sociedade da qual fazemos parte e como esta vida, este meio, nos atravessa. O debate nos tempos atuais, no Brasil, está fragmentado pelas pautas identitárias e nucleares, específicas de grupos sociais, que reivindicam igualdade e justiça.

Achile Mbembe afirma que “os conflitos sociais tomarão cada vez mais a forma de racismo, ultranacionalismo, sexismo, rivalidades étnicas e religiosas, xenofobia, homofobia e outras paixões mortais” (Mbembe, 2017)) sem a renovação de um novo ciclo de lutas de classe. É desta forma, para o filósofo camaronês, que as desigualdades continuarão a se manifestar no campo mundial. Sim, acredito serem as lutas específicas, objetos de estudo eficazes, com o recorte necessário, importante para que possamos dar conta das discussões. É desta forma que o debate, a partir da estética, se coloca para ser compartilhado, sendo o autor um produtor, comungando com o público a troca e a reflexão. Não promovendo a passividade mas, no seu lugar, a inquietude e a indignação. Neste sentido, busco responder a uma outra questão: há ainda espaço na arte teatral para a denúncia sem que se empobreça a elaboração estética? Sim. Os novos artistas e companhias da atualidade fazem isso a todo momento, trazendo para a cena situações bárbaras de nosso cotidiano, através do trabalho performativo, muitas vezes não textual. Certa vez, tive o privilégio e a agonia de assistir a um espetáculo belo e brutal. Trata-se do solo *Entrelinhas*, da coreógrafa, atriz, diretora e performer Jaqueline Elesbão<sup>80</sup>. A obra, expunha e denunciava, com veemência, os processos de opressão, exclusão e silenciamento sobre as vozes femininas e seus discursos, e a objetificação de seus corpos, ocorridas há várias gerações por uma sociedade escravocrata, racista, patriarcal, machista e misógina. Como recursos estéticos, a artista utilizava a terrível máscara de flandres, cujo objeto é característico da lendária escrava Anastácia, e o sutiã, símbolo da luta pela liberdade feminina na década de 1960. A performer dançava e se movimentava, ao som de música, durante todo o espetáculo e, aos poucos, ia ficando completamente nua, tirando, amiúde, as várias peças de sutiã que vestia, em uma tensa situação de vulnerabilidade e humilhação que angustiava aos que a assistiam. Ora, neste trabalho, o que vemos é uma constante utilização de recursos estéticos em prol de uma denúncia, bastante evidente da condição da mulher negra em uma sociedade pós-colonial. Sua própria condição.

É neste sentido que a solidão de um homem em situação de rua foi uma das escolhas dramáticas, representando a massa que vive nessas condições e cada vez cresce mais, nos últimos anos, quando Daniel Vargas fica sozinho iluminado por um poste, distante do público; ou o grito horripilante de Eva Costa, - repentino, gerando um susto no público – que ao bradar a morte de seu filho, denuncia o extermínio da juventude negra e favelada e o desespero dessas mães; as faixas de interdição que encarceram Lai Cavalcante, denunciam o silenciamento da mulher trabalhadora; já a composição fantasmagórica desta mesma atriz quando combina o

---

<sup>80</sup> Sobre o espetáculo *Entrelinhas* ver matéria no site Justiça de Saia. Disponível em: <http://www.justicadesaia.com.br/solo-expoe-violencia-sofrida-pela-mulher/>

furo da bala de fuzil e o sangue na camiseta de escola pública, com a máscara de bate bola, faz referência ao infanticídio promovido pelo Estado. Nesse processo buscamos um teatro em que o sentido do texto, a crítica social, não ofuscasse a linguagem cênica. Acreditamos que a arte não pode ignorar o nível de barbárie que se dá contra a população de um país que se diz democrático. A existência de símbolos ocorre, justamente, pelos próprios acontecimentos: 111 tiros, massacre em favela com quarto de criança invadido e encharcado de sangue (roupas de cama, brinquedos, cortinas, paredes, móveis), depois de uma execução dentro deste mesmo quarto; uma vereadora negra, militante dos direitos humanos, assassinada em uma rua deserta na mais típica emboscada; crianças morrendo baleadas dentro da escola ou no trajeto desta; entre tantos e tantos casos que nos remetem a cenários, cores e sensações das mais desesperadoras.

É diante de tantos fatos que eu me permito opinar, apesar das projeções do grande pensador Mbembe: a luta de classes tende a se acirrar enquanto houver o neoliberalismo, com o povo cada vez mais fragmentado nas suas causas - pois estas já são por si só lutas incessantes - diante de um sistema que promove individualidades e induz a preocupações particulares, como se não fosse possível a união das pautas em torno da perspectiva de classes. O povo negro, o mais massacrado, é majoritário na favela; é a população periférica das urbes, dos empregos precários, dos baixos salários, do trabalho informal, dos terceirizados; é o que pega trem lotado todos os dias, é a senhora que trabalha para madame cuidando de seus príncipes e princesas, enquanto os seus carecem de atenção; é o morador de rua, os que passam fome, os que sobrevivem; são os jovens nos abrigos, nas prisões, nas bocas de fumo; são os pobres; são as classes subalternas.

Procuramos tratar da violência generalizada do Estado contra a população por meio de figuras símbolo e síntese do seu sofrimento, pelas vozes dos atores e atrizes que ao emprestarem um pouco de suas vidas e trajetórias, construíram as performances e dramaturgias que mais lhe sensibilizavam.

Outra resposta sobre “como fazer”, abre uma reflexão sobre os meios de produção. Como tornar possível a criação, em termos materiais? A detenção dos meios de produção a partir de formas alternativas como fazem as companhias e os coletivos analisados neste trabalho (Cia marginal, Coletivo Bonobando, Confraria do Impossível, Coletivo Panela Teatral, entre muitos outros) parece ser a melhor ferramenta para uma democratização do fazer artístico, seja ocupando áreas centrais, seja atuando em seus territórios. Não fazendo distinção dos diferentes públicos, fomentam a visibilidade para aqueles que têm difícil acesso aos aparelhos culturais do Centro da cidade. A realização artística, assim, não se engessa em um só canal. Os grupos

periféricos do Rio de Janeiro buscam se livrar da dependência do teatro hegemônico pelo diálogo com o público do seu entorno, com sua realidade social e cultural, e se mostram tão mais potentes quanto mais se distanciam do viciado sistema. Isso fortalece o caráter político do seu teatro.

Por fim, certa vez disse o músico e compositor Marcelo Yuka: “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro<sup>81</sup>”. Então fechemos este trabalho sobre o processo criativo de montagem da peça de teatro *Do tiro ao açoite* com o que melhor representa a nossa construção, desde a ideia inicial do primeiro ensaio, até o momento final de nosso trabalho: a arte gráfica do *designer* Ricardo Pavão, que elaborou o cartaz da montagem, traz uma imensa e imponente favela ao fundo. No primeiro plano há uma carcaça de navio negreiro que se situa na entrada da favela, como se em um passado não longínquo ele tivesse ali chegado para desembarcar milhares de seres humanos escravizados e assim, formado junto com outros seres humanos a estrutura de nosso povo colonizado, mas também nossa cultura. Uma cultura resistente e potente, pois transformadora. Como evoca José Carlos Limeira em seu poema *Insônias*: “Se Palmares não existe mais, faremos Palmares de novo”.

---

<sup>81</sup> Trecho da letra da música *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*, de Marcelo Yuka, gravada pela banda O Rappa. © Warner/chappell Edicoes Musicais Ltda.

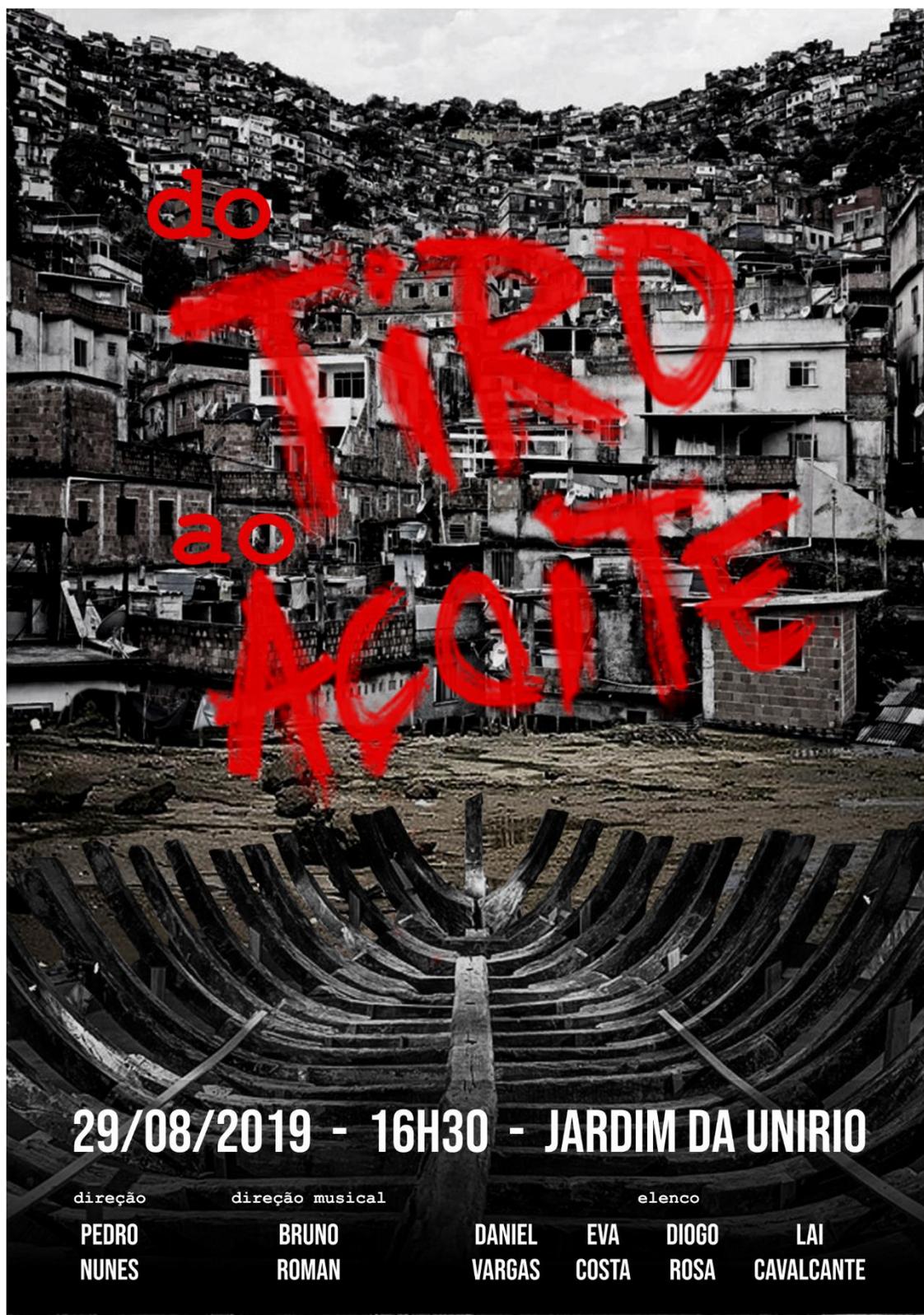


Figura 21: O cartaz da peça. Arte de Ricardo Pavão

## Referências Bibliográficas

ADOLESCENTE morre baleada dentro de escola no Rio; motoristas são atacados durante protesto. *GI Rio*, 2017. Disponível em:

<https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/adolescente-morre-baleado-dentro-de-escola-na-zona-norte-do-rio.ghtml>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

ALCURE, Adriana Schneider; FLORENCIO, Thiago. Procedimentos dramaturgicos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, V.9, n.1, p. 89-104. Jan./Jun, 2017.

ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para o título de doutor em Artes. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto de cá: filosofia de um trovador nordestino*. 17ª edição. Petrópolis: Vozes, 2012.

AZEVEDO, Phellipe. *PERIFÉRICO / PEDAGÓGICO / UNIVERSITÁRIO: um diálogo do aluno favelado com a universidade*. Trabalho de conclusão de curso. UNIRIO. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, v.1: Magia e tecnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÍBLIA ONLINE. *Gênesis, 19: 1-29*. Disponível em:

<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/19/1-29>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos Viewpoints. Um guia prático para Viewpoints e composição*. Organização e tradução: Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BRETAS, Marcos & ROSEMBERG, André. A história da polícia no Brasil: balanço e perspectivas. *Topoi*, v.14, nº.26, jan/jul 2013, p.162-173. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v14n26/1518-3319-topoi-14-26-00162.pdf>. Acesso em 22 de maio de 2021.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo on line*. Vol. 1. Fascículo 1. Jan-Jun/2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/403>. Acesso em 22 de maio de 2021

CASTRO. John Weiner de. Espaço teatral no teatro de rua: considerações e desdobramentos a partir da tríade espaço/espetáculo/espectador. *OuvirOUver*. Uberlândia, v.13, no2, p.580-592,

jul./dez. 2017. COTTA, Francis Albert. *Matrizes do sistema policial brasileiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2012.

DELAMONT, Gordon. Modulação. *Modern Harmonic Techniques*, Vol. 2 (Delavan, NY 1965). Chapter 11. *Site pessoal de Hugo Ribeiro*, 2021. Disponível em: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Delamont-Modulacao.pdf>. Acesso em 26 de maio de 2021.

DEMORI, Leandro; GONÇALVES, Juliana; LARA, Bruna de; MOURA, Carolina. Quem matou Eduardo, Matheus e Reginaldo? Essa é a história dos três crimes que Marielle Franco denunciou antes de morrer. *The Intercept*, 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/03/17/essa-e-a-historia-dos-tres-crimes-que-marielle-franco-denunciou-antes-de-morrer/>. Acesso em 25 de maio de 2018.

Em 2020, policiais no Rio de Janeiro mataram mais que a polícia dos Estados Unidos, alerta Anistia Internacional Brasil. *Anistia Internacional Brasil*, 2021. Disponível em: <https://anistia.org.br/informe/em-2020-policiais-no-rio-de-janeiro-mataram-mais-que-a-policia-dos-estados-unidos-alerta-anistia-internacional-brasil/>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

FALCÃO, André; NOBRES, Juirana. Moradores contam histórias de vida e motivos para estarem nas ruas. G1, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/08/moradores-contam-historias-de-vida-e-motivos-para-estarem-nas-ruas.html>. Acesso em: 27 de maio de 2021.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÉLIX, Alessandra. As pessoas me rotulam como mãe de preso, mas ele só está vivo hoje por conta da minha luta. *The Intercept*, 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/03/20/mae-presos-filho-violencia-estado/>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Dissertação de mestrado. UNICAMP. Campinas, 1998.

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

FBSP: FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Um retrato da violência contra negros e negras no Brasil. Novembro de 2017. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/11/infografico-consciencia-negra-FINAL.pdf>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

GALASTRI, Leandro. Classes sociais e grupos subalternos: distinção teórica. *Crítica Marxista*, São Paulo, nº39. 2014, p.35-55. Disponível em: [https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos\\_biblioteca/artigo2015\\_11\\_09\\_16\\_27\\_2\\_082.pdf](https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo2015_11_09_16_27_2_082.pdf). Acesso em: 21 de maio de 2021.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. 9ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GOMES, Simone Ribeiro. O encarceramento feminino recente no Brasil: uma discussão a partir do Rio de Janeiro, Manaus e Fortaleza. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v.51, nº1, mar/jun., 2020, p. 291-319.

Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/50996/1/2020\\_art\\_srgomes.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/50996/1/2020_art_srgomes.pdf). Acesso em 22 de maio de 2021.

GRAMISCI, Antonio; COUTINHO, Carlos Nelson (org). *O leitor de Gramisci*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2014.

HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro. Repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

IGNÁCIO, Jocelene de Assis. “Doutores”, mas não “cidadãos”? *Trajetórias de vida de egressos do ensino superior, moradores da favela do Jacarezinho*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Serviço Social, 2011.

JABUR, Pedro de Andrade Calil. Palavras náufragas: relatos de vida de uma moradora de rua em Brasília. *Ide*, São Paulo, v. 37, n. 59, p. 81-93, fev. 2015. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062015000100008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062015000100008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 27 maio 2021.

INTERVENÇÃO Militar na Maré faz mais vítimas do que a TV mostra. *Jornalistas Livres*, 2018. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/intervencao-militar-na-mare-faz-mais-vitimas-do-que-a-tv-mostra/>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

LARA, Bruna de. Auto de resistência coletivo: as mães que tiveram seus filhos assassinados pelo Estado decidiram fazer o trabalho da polícia: investigar. *The Intercept*, 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/05/13/maes-com-filhos-assassinados-pelo-estado/>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

LINO, Wallace. *O teatro como canal de ruptura do silenciamento*. Trabalho de Conclusão de Curso. UNIRIO, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2008.

LITERAFRO - O portal da literatura Afro-Brasileira. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/11-textos-dos-autores/784-jose-carlos-limeira-quilombos>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

LÜHNING, Ângela. Música: coração do Candomblé. *Revista USP*, São Paulo, 1930, nº 7. P. 115-124. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/55867/59265>. Acesso em 25 de maio de 2021.

LUME teatro. *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP*, 2021. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

MARCOS, Carlos. Qual foi a primeira música de heavy metal da história? *El País*, 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/15/cultura/1547571872\\_058649.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/15/cultura/1547571872_058649.html). Acesso em: 26 de maio de 2021.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução: Florestan Fernandes. 2ª edição. São, Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Escravidados e livres. Experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. Rio de Janeiro: Bomtexto, 2008.

MBEMBE, Achile. Necropolítica. *Arte e Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. Rio de Janeiro, N° 32. Dezembro de 2016. Acesso em 25 de maio de 2021.

\_\_\_\_\_. A era do humanismo está terminando. *Instituto Humanistas Unisinos*, 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>. Acesso em 31 de setembro de 2021.

MEIRELLES, Cecília. *Poesia completa*. Antonio Carlos Secchin (Org.). 2v. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MENEZES, Leilane. Senhora das dores: as mães que a violência policial despedaçou. *Metrópoles*, 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/maes-que-perderam-seus-filhos-por-violencia-policial-lutam-por-justica>. Acesso em: 25 e maio de 2021.

NEVES, João das. *Teatro Político: panfleto ou arte?* Entrevista concedida à Ocupação João das Neves. [Teaser] Itaú Cultural, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OIDh9I3QCY>. Acesso em: 25 de maio de 2021.

NOGUEIRA, Renata Carvalho. *Letras*, Santa Maria, v. 27, n. 55, jul./dez. 2017. p. 173-193. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/28260/pdf>. Acesso em 25 de maio de 2021.

PARANHOS, Kátia Rodrigues; PARANHOS, Kátia Rodrigues (org). *Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves*. In: *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PENONI, Isabel; TROTTA, Rosyane; Formação de grupo e criação coletiva na periferia do Rio de Janeiro: um relato sobre a trajetória e a escrita cênica da Cia. Marginal. In: BALTAZAR, Márcia Cristina (org). *Teatro na margem*. São Paulo, Hucitec, 2015.

PEREIRA, Margareth da Silva. A exposição de 1908 ou o Brasil visto por dentro. *Arqtexto*, n° 16, 2011, p. 06-27. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_16/01\\_MSP.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/01_MSP.pdf). Acesso em: 25 de maio de 2021.

PEREIRA Passos. *Atlas histórico do Brasil*, FGV - CPDOC, 2016. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/pereira-passos>. Acesso em: 26 de maio de 2021.

PESQUISADORES: Renato Ferracini. Coordenadoria de Centros e núcleos interdisciplinares de pesquisa. UNICAMP, 2021. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/pesquisadores/id/18/renato-ferracini>. Acesso em 27 de maio de 2021.

QUILICY, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Editora Annablume, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, João José. *Quilombos e revoltas escravas no Brasil*. Revista USP São Paulo (28): 14-39, Dezembro/Fevereiro 95/96. p. 17-18. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/revusp/article/viewFile/28362/30220>. Acesso em 25 de maio de 2021.

SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista*. Cidade do México: Editorial México D. F, 1987.

SILVA, Jacicarla Souza. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaiaias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Marcos Vinícius Moura. *Relatório temático sobre as mulheres privadas de liberdade, considerando os dados do produto 01, 02, 03 e 04*. Brasília. Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento Penitenciário Nacional, 2019. Disponível em: [http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/copy\\_of\\_Infopenmulheresjunho2017.pdf](http://antigo.depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/copy_of_Infopenmulheresjunho2017.pdf). Acesso em: 25 de maio de 2021.

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira. Reforma Urbana Pereira Passos: resistências de uma população excluída. *Revista de Ciências Sociais*. Fortaleza, v. 50, n. 1, mar./jun., 2019, p. 409–447. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/20054/97149>. Acesso em 21 de maio de 2021.

SIMAS, Luiz Antonio. O Brasil tem verdadeiro horror da brasilidade. *Almanaqueiras*, 2018. Disponível em: <http://almanaqueiras.blogspot.com/2018/11/o-brasil-tem-verdadeiro-horror-da.html?m=1>. Acesso em 25 de maio de 2021.

SOARES, Rafael; SOUZA, Rafael Nascimento de. Mortes no Jacarezinho: Com 28 mortos, operação policial na comunidade da Zona Norte é a mais letal da História do Rio. *O Globo*, 06/05/2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/mortes-no-jacarezinho-com-28-mortos-operacao-policial-na-comunidade-da-zona-norte-a-mais-letal-da-historia-do-rio-25006044>. Acesso em 25 de maio de 2021.

SOUZA, Laércio Queiroz. *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*. Dissertação de mestrado. Recife, UFPE, 2003.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. As Ideias eugênicas no Brasil: ciência, raça e projeto nacional no entreguerras. *Revista Eletrônica História em Reflexão*. UFGD, Dourados, Vol. 6, n. 11. Jan/jun 2012, p. 1-23. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1877>. Acesso em 25 de maio de 2021.

STELZER, Andrea. Subjetividade na cena marginal carioca. Z Cultural. *Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. PACC, UFRJ, Rio de Janeiro, 2021.

THOMPSON, E.P. *A formação da classe operária inglesa*. Vol. 1. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TROTTA, Rosyane. Teatro periférico e universidade: sinais de uma epistemologia da margem no Rio de Janeiro. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, UFPB, v.9, n.2, Jul/Dez, 2018, p. 117-130.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás. Deuses iourubás na África e no novo mundo*. Rio de Janeiro: Fundação Pierre Verger, 2018.

## **ANEXOS**

## Anexo 1: O texto dramaturgico

### DO TIRO AO AÇOITE

#### Prólogo:

*Ainda do lado de fora o público aguarda o início da encenação. Daniel Vargas está caracterizado como mendigo e perambula pelo espaço não deixando o público perceber que é um ator da peça. Pede dinheiro, cigarros, puxa assunto, se afasta e retorna. De repente, sem nenhum aviso prévio, começa a encenação. As mulheres fazem o jogo das cinco imagens. Há uma tensão entre Eva e Lai. Eva se posiciona em frente ao grafite que representa uma mulher negra fazendo o movimento dos Panteras Negras com o braço. Ela imita o desenho e começa a falar. Lai se posiciona em frente à Eva e claramente exerce a função de antagonista na cena.*

#### DA PAZ (Marcelino Freire)

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza.

Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe?

A paz é que não deixa.

### **Cena 1: Qual é o meu lugar?**

*Eva finaliza o texto e pega a bacia que está no meio da rua. Põe na cabeça. Atitude de uma mulher trabalhadora, talvez lavadeira, tem um ar de época. Começa a cantar a música **Canto das três raças** de Paulo César Pinheiro. Lá se mistura ao público e segue com o cortejo puxado por Eva.*

#### CANTO DAS TRÊS RAÇAS (Paulo César Pinheiro):

Ninguém ouviu

Um soluçar de dor

No canto do Brasil

Um lamento triste

Sempre ecoou

Desde que o índio guerreiro

Foi pro cativo

E de lá cantou

Negro entoou

Um canto de revolta pelos ares

No Quilombo dos Palmares

Onde se refugiou

Fora a luta dos Inconfidentes

Pela quebra das correntes

Nada adiantou  
E de guerra em paz  
De paz em guerra  
Todo o povo dessa terra  
Quando pode cantar  
Canta de dor

*Eva vem puxando o cortejo cantando a capela.. O público é levado para dentro do jardim. O canto continua e se mistura ao som da banda que nesse momento já está tocando a introdução da música **Capitão do Mato** de Pedro Nunes e Thiago Reis. Diogo Rosa está posicionado como vocalista, sério e estático, encarando o público. Eva e Laís se posicionam em seus nichos, próximas às pedras. Diogo começa o seu texto junto com a música, enquanto Eva e Laís trabalham incessantemente quebrando pedras.*

TEXTO (Daniel Pereira)

Contratação, deglutição, erupção, constrição, contração,

Parto

Esquema mandado onde um órgão sagrado traz aqui uma parada inegavelmente de outro mundo

Alma de criança

Quem quer que tenha iniciado essa contradança

Esse absurdo, essa lambança, essa matança... essa andança toda tem cansado meus ancestrais

Cansados de virem aqui pra dizer que não dá mais

Tem me cansado também, demais

Porque é no meu ouvido que zune o tiro do capataz que matou esses mesmos ancestrais

Pais dos meus pais

Filhos dos meus filhos

Não conheço ninguém.

A ausência de história é cruel,

E se repete ao longo dos anos.

Eu tenho família

Mãe, pai, avó, avô, dentes, ossos, tutano

Mas olho na cara de todo mundo e não me reconheço há anos

Prazer (pausa).

Sista,

Varsovia, Cagliari, Kinshasa, Porto, Luanda, Caxambu, Brazzaville, Praça VIII

Todos juntos assistindo do camarote da história

Uma mãe preta receber a glória cristã de parir mais um filho sem pai

Espera!

“Mas como você sabe que sua mãe era preta” ?

Ok. Quer chegar à mesma conclusão que eu? Papel e caneta pra montar a equação

1º) Entregue! Abduque sua infância e inocência, troque-as por trabalho doméstico e gravidez na adolescência. Em essência, uma autêntica mãe de favela

2º) Entregue! Entregue a única coisa que lhe permitiram possuir, pra vir aqui trabalhar pra sinhô e sinhá, e chorar toda noite sem saber onde está, com saudades dos filhos, obrigada a chegar, mas sem saber por onde ir

3º) Entregue! Entregue-se ao que ELE disse ser uma paixão, entregue-se ao que ELE diz ser tesão, ao que ELE diz ser atração, ao que ELE, ELE, sempre ELE...

Eis aqui o resultado dessa confusão.

Mas desejado e com muito amor fui criado, e cresci sem pensar nisso tudo

Até chegar o absurdo da adolescência

"Negão!", "macaco", "menor", "Ah! Mas tu é preto"

Diziam eles

"Feio", "cabeçudo", "não faz o meu tipo"

Diziam elas

Qual é o meu lugar?

Tentei descobrir sozinho

Cresci mais um pouquinho

E aí me apaixonei por uma mulher que olha...

Sem demanda ela mandou pra mim:

"Não, mas você é homem, um feminicida em potencial"

"Você é um agressor em potencial, mas só não me bateu até hoje porque não tem coragem de seguir o seu instinto"

"Você rebola demais pra andar. Por acaso é homossexual enrustido? Porque se for, tenho certeza de que é um potencial agressor"

Qual é o meu lugar?

Na busca por encontrar, o Pínel me acolheu.

50 comprimidos de Rivotril pela garganta foi o meu lugar de homem negro que a sociedade escolheu.

O Ministério da Saúde adverte:

As principais causas associadas ao suicídio em negros são:

- 1) o não lugar,
- 2) ausência de sentimento de pertença,
- 3) sentimento de inferioridade,
- 4) rejeição,
- 5) inadequação,
- 6) inadaptação,
- 7) sentimento de incapacidade,
- 8) solidão,
- 9) isolamento social.
- 10) não aceitação da identidade racial, sexual e afetiva, de gênero e de classe social.

Da polícia eu nem vou falar, vocês assistem no RJTV como ela ama os jovens negros e os trata bem.

No mais, sigo vivo, ainda na esperança de que o amor valha a minha vida

Mas não espero mais pelo amor de ninguém.

*No terço final do texto de Diogo o arranjo tocado pela banda vai crescendo em dinâmica e no fim explode com a introdução. O som da guitarra está “pesado”, alto e a percussão faz um batuque potente. Diogo canta a música. Daniel “dança” no quadrado ao som da música (Estado de Ser).*

### CAPITÃO DO MATO (Pedro Nunes e Thiago Reis)

Ponta do cipó

No lombo

Como se antes fosse

No beco tem caça

Caçapa

Do tiro ao açoite

Escorre no chão

Então  
Toda a vida nagô  
Irmão mata irmão  
Seu igual  
Capitão sim sinhô!

Negro já não foge  
Dissolve  
Uma pedra de dor  
Tem preto na esquina  
Chacina!  
Extermina essa cor  
Quilombo ainda há  
Iorubá!  
Capitão vem pegar  
Aplauda de pé  
A ralé  
Que justiça o mané.

Atira!  
Vira branco também  
Matou, prendeu, livrou ninguém  
Negro fugiu até cair  
Mangue ou Maré  
Morreu ali!

## **Cena 2: A morte de Nanã**

*Assim que a música acaba Eva grita, convocando o público: “ Vou contar uma história”! E começa o seu solo. O início é todo em conexão com Lai. Elas estão conversando. Aos poucos Eva se volta mais para o público. Entra e sai do seu “túmulo”: a mureta que em certo momento também vira sacada, passarela e o que mais a criação permitir.*

A MORTE DE NANÃ (Patativa do Assaré)

Eu vou contá uma históra  
Que eu não sei como comece,  
Pruquê meu coração chora,  
A dô do meu peito cresce,  
Omenta o meu sofrimento  
E fico uvindo o lamento  
De minha arma dilurida,  
Pois é bem triste a sentença  
De quem perdeu na isistença  
O que mais amou na vida.

Já tou véia, acabrunhada,  
Mas inriba deste chão,  
Fui o mais afurtunado  
De todos fios de Adão.  
Dentro da minha pobreza,  
Eu tinha grande riqueza:  
Era uma quirida fia,  
Porém morreu muito nova.  
Foi sacudida na cova  
Com seis ano e doze dia.

Morreu na sua inocença  
Aquele anjo incantadô,  
Que foi na sua isistença,  
A cura da minha dô  
E a vida do meu vivê.  
Eu bejava, com prazê,  
Todo dia, demenhã,  
Sua face pura e bela.  
Era Ana o nome dela,

Mas, eu chamava Nanã.

Nanã tinha mais primô  
De que as mais bonita jóia,  
Mais linda do que as fulô  
De um tá de Jardim de Tróia  
Que fala o dotô Conrado.  
Seu cabelo cachiado,  
Preto da cô de viludo.  
Nanã era meu tesôro,  
Meu diamante, meu ôro,  
Meu anjo, meu céu, meu tudo.

Mas, neste mundo de Cristo,  
Pobre não pode gozá.  
Eu, quando me lembro disto,  
Dá vontade de chorá.

E, numa noite de agosto,  
Noite escura e sem luá,  
Eu vi crescê meu desgosto,  
Eu vi crescê meu pená.  
Naquela noite, a criança  
Se achava sem esperança  
E quando vêi o rompê  
Da linda e risonha orora,  
Fartava bem pôcas hora  
Pra minha Nanã morrê.

Nanã foi, naquele dia,  
A Jesus mostrá seu riso

E omentá mais a quantia  
Dos anjo do Paraíso.  
Na minha maginação,  
Caço e não acho expressão  
Pra dizê como é que fico.  
Pensando naquele adeus  
E a curpa não é de Deus,  
A curpa é dos home rico.

Morreu no maió matrato  
Meu amô lindo e mimoso.  
Meu patrão, aquele ingrato,  
Foi o maió criminoso,  
Foi o maió assarsino.  
O meu anjo pequenino  
Foi sacudido no fundo  
Do mais pobre cimitero  
E eu hoje me considero  
O mais pobre deste mundo.

Soluçando, pensativo,  
Sem consolo e sem assunto,  
Eu sinto que inda tou vivo,  
Mas meu jeito é de defunto.  
Invorvido na tristeza,  
No meu rancho de pobreza,  
Toda vez que eu vou rezá,  
Com meus juêio no chão,  
Peço em minhas oração:  
Naná, venha me buscá!

### **Cena 3: Em situação de rua**

*Ao fim do monólogo de Eva, Daniel já se encontra embaixo do poste, aproveitando a luz e começa o seu solo. Ele, ao atravessar o clima de intimidade entre as duas mulheres que conversavam durante o trabalho, as irrita. Eva resmunga, ralha com ele e o ignora. Aproveita a água de sua bacia e começa a lavar-se melancolicamente, lembrando de seu filho perdido.*

**TEXTO DO MENDIGO** (Pedro Nunes, a partir da compilação e improvisação feita por Daniel Vargas e Eduardo Galeano)

Esse lugar aqui me faz lembrar ela, sabe? Esse lugar aqui me faz lembrar ela! É o lugarzinho que a gente se juntava e sentava, sabe? É nesse lugar aqui, debaixo dessa árvore. É com essa energia, é sentindo esse sol, é sentindo isso aqui que está por aqui. A gente era muito junto, sabe? Então... desde que a gente se encontrou a gente não se separou mais. A gente ficava mais junto do que qualquer pessoa que fosse sangue do meu sangue da minha família... a gente caminhava junto, procurava comida junto... A vida da rua não é fácil pra ninguém não! A vida da rua não é fácil pra ninguém não, aqui a gente morre é de fome! Com um monte de gente que passa pela gente todo dia e finge que a gente é invisível! Um monte de gente que cruza pela gente todo dia e finge que a gente é invisível! Eu lembro muito bem... lembro muito bem quando a gente se encontrou. A gente se encontrou eu tava aqui mesmo, sabe? Nesse canto. Ela chegou, com um pouquinho de comida que ela tinha ela dividiu comigo. E eu tava com fome nesse dia. E aí aqui na rua a gente costuma dizer, que quando alguém divide pelo menos a comida com alguém... pessoa de bom coração... ela era uma pessoa de bom coração! Mas teve uma... teve uma hora que ela sumiu... teve uma hora que ela sumiu... e quando ela sumiu... quando ela sumiu eu não sabia mais o que fazer! Eu andei por tudo quanto é canto, sabe? Eu procurei ela, andei. Ela morreu! (Como se outro falasse) Ela morreu?! Quando eu dei conta ela morreu! Quando eu dei conta ela já tava morta! E aí... e aí agora eu fui a procura para que... para que ela não fosse enterrada como indigente, pra que ela tivesse um cantinho. Como a gente tinha o nosso cantinho. Enterram a gente como indigente. A gente não tem documento, não tem nada. De vez em quando passa o pessoal da assistência social aqui, pra dar uma moral pra gente. Assistência social passa, pergunta se tu tem documento, identidade, CPF... eu fui com o pessoal da assistência social uma vez tirar meu CPF, disseram pra mim assim: se tu mora na rua porque tu quer CPF? Hahahaha! Se tu mora na rua, porque tu quer CPF? Hã? Hahahaha! Agora pra tirar título de eleitor eles vêm! Oferece! Ei, cidadão! Tem documento? Tem não sinhô... (como se respondesse) Então vamos tirar, pra você poder votar. Conhece nosso candidato? Mas foi isso... Eu ... pedi o pessoal que conhecia a gente pra ajudar, sabe? Porque aqui todo mundo, todo mundo conhecia a gente. A gente passava por aqui, todo mundo cumprimentava. E aí eles ajudaram e eu pude fazer um enterro pra ela, pelo menos pra ela não ser enterrada como indigente. É... é doído, sabe? É ruim você não ter mais quem você ama perto de você. Ainda mais quando você tá nessa situação. É, é e agora eu tô aqui. Tô aqui... a mercê do que a cada dia pode acontecer comigo nessa situação. Tenho aqui... umas frases... Conhece Fernando Pessoa? Fernando Pessoa. Tem umas frases do Fernando Pessoa aqui que eu gosto muito de falar pras pessoas...

*Chega perto de pequenos grupos e começa a ler frases do poeta português. Entrega os pedaços de papéis que carrega a alguém dos pequenos grupos, após ler. Depois se aproxima da árvore, do outro lado do platô, senta debaixo dela e começa a balançar alguns galhos*

É pra recuperar as energias! Haha! Essa árvore aqui me dá energia!

*Chega em outro grupo, lê e entrega mais um pedaço de papel com outra frase, depois desse do platô e vai em direção ao “bosque”. Se embrenha no meio dos arbustos, arreia as calças e começa a fazer cocô. Puxa um livro que estava escondido entre os arbustos e começa a folheá-lo até encontrar um trecho que o interessa.*

Ih! Hihi! “Sobre os coelhos ainda incólumes nas noções acaloradas do pecado bíblico, é de crer que em total ignorância do sexto mandato mosaico encontrava-se surpreso da novidade da revelação. Repentinamente atraído nas raias limortrófes (ou limítrofes) de um campo novo, onde já podia não estar isento de uns (?)... embrionária intuição de que o proibido é desejado. A própria atração do desconhecido entrevisto, eventualmente, no comportamento dos animais domésticos...

*Folheia de novo o livro e encontra outro trecho que o interessa.*

“Um cão. Um cão sonha e se mostra. Que é mostrado se vê. E o cão tem os olhos e os ouvidos melhores do que os dos homens. Ele pode sonhar vaga e fielmente com o que testemunhou em vigília. E o cão? Um cão se lembra e pode associar lembranças de vigílias com sons e imagens de sonho e ainda que não entenda ao pé da letra a palavra humana, ele a ouve, pode ir lá formando seu íntimo, código, vocabulário auditivo por associações inteligentes”...

*Termina de fazer cocô, se limpa, veste as calças novamente e vai em direção à alguém do público, ali perto do “quadrado”, entrega o livro para a pessoa.*

Lê a primeira página! U com M dá o que? Hã? U com M!

*Corre em direção ao poste que fica em frente à sala Cinza e começa a construir sua moradia, catando os entulhos do local.*

O povo larga lixo! O povo larga lixo em qualquer lugar! (cantarola, resmungando falando sozinho frases incompreensíveis) Eu tinha uma casa... Uma casa que eu morava com meu irmão, isso depois que... depois que a minha família... minha família resolveu dá de vez um pé na minha bunda... porque quando eu era criança a minha mãe não deixava nem eu falar direito dentro de casa, sabe? Ela num permitia nem que eu chamasse ela de mãe. Acho que ela não gostava muito da minha cor. E aí, quando eu saí de casa, o meu irmão também não aguentou, e a gente foi morar junto e aí depois de tanta confusão, de tanta coisa vivida, ele falou que ia vender a casa e ia me dar uma partezinha, pra eu comprar uma coisinha pra mim. Mas ele vendeu a casa e até hoje ele não me deu nada. E aí onde eu me sinto bem, onde eu vejo um poste assim bonito, com luz eu armo meu acampamento e fico protegido pelas minhas poesias...

*Faz que vai ler uma poesia, percebe que não estão ligando, guarda o papel de novo. Encara o público, se levanta e fala o texto do Eduardo Galeano caminhando em direção à frente do quadrado, puxando o público para aquela direção.*

### OS NINGUÉNS (Eduardo Galeano)

As pulgas sonham em comprar um cão, e os ninguéns com deixar a pobreza, que em algum dia mágico de sorte chova a boa sorte a cântaros; mas a boa sorte não chova ontem, nem hoje, nem amanhã, nem nunca, nem uma chuvinha cai do céu da boa sorte, por mais que os ninguéns a chamem e mesmo que a mão esquerda coce, ou se levantem com o pé direito, ou comecem o ano mudando de vassoura.

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:

Que não são embora sejam.

Que não falam idiomas, falam dialetos.

Que não praticam religiões, praticam superstições.

Que não fazem arte, fazem artesanato.

Que não são seres humanos, são recursos humanos.

Que não tem cultura, têm folclore.

Que não têm cara, têm braços.

Que não têm nome, têm número.

Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local.

Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata.

#### **Cena 4: Mulheres interdidas**

*Durante a ação de Daniel, Lai está em uma das quinas do quadrado passando uma fita de interdição que se transformará em uma cadeia. Diogo canta à capela, no microfone.*

BÉRADÊRO (Chico César)

Os olhos tristes da fita

Rodando no gravador

Uma moça cosendo roupa

Com a linha do Equador

E a voz da Santa dizendo

O que é que eu tô fazendo

Cá em cima desse andor

A tinta pinta o asfalto

Enfeita a alma motorista

É a cor na cor da cidade

Batom no lábio nortista

O olhar vê tons tão sudestes

E o beijo que vós me nordestes

Arranha céu da boca paulista

Cadeiras elétricas da baiana

Sentença que o turista cheire

E os sem amor, os sem teto  
Os sem paixão sem alqueire  
No peito dos sem peito uma seta  
E a cigana analfabeta  
Lendo a mão de Paulo Freire

A contenteza do triste  
Tristezura do contente  
Vozes de faca cortando  
Como o riso da serpente  
São sons de sins, não contudo  
Pé quebrado verso mudo  
Grito no hospital da gente

São sons, são sons de sins  
São sons, são sons de sins  
São sons, são sons de sins  
Não contudo  
Pé quebrado, verso mudo  
Grito no hospital da gente

Iê iê iê, iê iê iê  
Iê iê Iê, iê iê iê

Catolé do Rocha  
Praça de guerra  
Catolé do Rocha  
Onde o homem bode berra

Catolé do Rocha  
Praça de guerra

Catolé do Rocha

Onde o homem bode berra

Bari bari bari

Tem uma bala no meu corpo

Bari bari bari

E não é bala de coco

Bari bari bari

Tem uma bala no meu corpo

Bari bari bari

E não é bala de coco

Catolé do Rocha

Praça de guerra

Catolé do Rocha

Onde o homem bode berra

Catolé do Rocha

Praça de guerra

Catolé do Rocha

Onde o homem bode berra

São sons, são sons de sins

São sons, são sons de sins

São sons, são sons de sins

Não contudo

Pé quebrado, verso mudo

Grito no hospital da gente.

*Após a música, Lai, sozinha, diz o seu monólogo.*

PRISÃO (Cecília Meireles)

Nesta cidade

quatro mulheres estão no cárcere.

Apenas quatro.

Uma na cela que dá para o rio,

outra na cela que dá para o monte,

outra na cela que dá para a igreja

e a última na do cemitério

ali embaixo.

Apenas quatro.

Quarenta mulheres noutra cidade,

quarenta, ao menos,

estão no cárcere.

Dez voltadas para as espumas,

dez para a lua movediça,

dez para pedras sem resposta,

dez para espelhos enganosos.

Em celas de ar, de água, de vidro

estão presas quarenta mulheres,

quarenta ao menos, naquela cidade.

Quatrocentas mulheres

quatrocentas, digo, estão presas:

cem por ódio, cem por amor,

cem por orgulho, cem por desprezo

em celas de ferro, em celas de fogo,

em celas sem ferro nem fogo, somente

de dor e silêncio,  
quatrocentas mulheres, numa outra cidade,  
quatrocentas, digo, estão presas.

Quatro mil mulheres, no cárcere,  
e quatro milhões – e já nem sei a conta,  
em cidades que não se dizem,  
em lugares que ninguém sabe,  
estão presas, estão para sempre  
- sem janela e sem esperança,  
umas voltadas para o presente,  
outras para o passado, e as outras  
para o futuro, e o resto – o resto,  
sem futuro, passado ou presente,  
presas em prisão giratória,  
presas em delírio, na sombra,  
presas por outros e por si mesmas,  
tão presas que ninguém as solta,  
e nem o rubro galo do sol  
nem a andorinha azul da lua  
podem levar qualquer recado  
à prisão por onde as mulheres  
se convertem em sal e muro.

### **Cena 5: A festa do morto**

*Durante o texto falado por Laís, Eva retorna ao seu nicho e retoma o serviço de quebrar pedras. Ao final do texto, Eva explode em sua cólera e começa a jogar pedras na direção do morro.*

EVA – Cadê o meu filho! Cadê o meu filho!

*Diogo que estava fazendo a ronda como policial/capitão do mato é surpreendido por Eva.*

EVA – Você! Você viu meu filho! Foi você quem matou meu filho?! Foi você! Eu sei!

*Eva tenta agredir Diogo. Confusão. Todos chegam para apartar. Entram no meio. Diogo saca a arma, atira para cima, impõe sua autoridade. Todos evacuam o local. Sobra Eva, desolada, que não sai do lugar. Diogo se afasta também. Daniel retorna, devagar e consola a amiga, a abraça, e a leva em direção ao quadrado.*

DANIEL – As pessoas têm o costume de chamar de “Festa do Morto”. É uma senhora que perdeu o filho assassinado pela polícia e todo ano desde que ele morreu, no dia do aniversário dele, ela faz uma festa na quadra com pula-pula, com brinquedos e... uma festa... uma festa mesmo... com churrasco, pagode... com bolo, cantam parabéns... convidam as crianças da comunidade e rola o dia inteiro.

*Lai passa com uma máscara de bate-bola, vestida com uma camisa de escola municipal ensanguentada, batendo fortemente com a bola no chão.*

DANIEL – Esse menino morreu bem jovem. Uns dizem que foi bala perdida, outros dizem que foi execução. De lá para cá, sua mãe faz essa festa como se ele estivesse presente. Muitos brinquedos e fartura de comidas. Tudo começa bem, mas acaba com a mãe desmaiada de tanto beber.

*Daniel tira uma garrafa de cachaça e oferece um pouco para Eva que toma com gosto. Ele também bebe. Ela pega a garrafa dele e se serve mais. Continua no caminho um pouco acima do quadrado, no meio das pessoas. Nessa altura o pagode já começou com a banda tocando. Todos os outros já estão no quadrado dançando e arrumando a festa, chamando quem está longe. Eva fica em êxtase, gira, bebe, se diverte.*

*A festa acontece muito animada. Pagode, cerveja, diversão. Todos sambam, convidam o público para entrar no quadrado e sambar também.. No meio da festa entra o texto da Brasilidade falado por Lai após tirar a máscara de bate bola :*

### A BRASILIDADE (Luís Antônio Simas)

Escrevi certa feita que tenho pouquíssimo interesse pessoal no Brasil. Não gosto do Brasil; é mais honesto dizer. Eu gosto é da Brasilidade, essa comunidade de sentidos, de afetos, sonoridades, rasuras, contradições, naufrágios, ilhas fugidias. Identidades inviáveis, subversões cotidianas, vôo de arara e picada de maribondo, saravá e samba. Coisas que o Brasil, o estado colonial brasileiro e delimitado em marcos territoriais, a burocracia, a República, como a Monarquia, odeiam. O Brasil é um empreendimento de ódio. A Brasilidade está na arte de viver na síncope, no drible, na dobra do tambor, na oração dos romeiros, na dança lenta de Oxalufã, nas delicadezas do Reisado, nas rodas de cirandas, nas oferendas do Divino, na suavidade dos sons bonitos, no esporro dos tambores das matas e cidades, na imponência calada das imensas gameleiras,

nas salas de aula, nos recreios, nos terreiros. O Brasil tem verdadeiro horror da Brasilidade, essa bruma incerta que une os marujos da nau sem rumo, as filhas da puta, dos fodidos, dos lanhados, dos exterminados, dos encantados, contra o vento, contra o rei, contra a lei, contra o altíssimo, contra a foice, o facão, o canhão e o arado.

Eu já deixei o Brasil - um empreendimento horroroso de morte e desencanto - faz tempo e fui morar, arriar padê e cuspir marafo na encruzilhada da Brasilidade, a sua maior inimiga.

A Brasilidade - o meu país - hoje está nas ruas. É ela que pode nos libertar do Brasil.

*Em algum momento, sons de tiros executados pela banda, se misturam à gravação de algum telejornal que anuncia a morte de uma criança morta à tiros dentro ou na porta da escola.*

### **Cena 6: final**

*A festa termina com a tragédia da criança morta por bala perdida por causa de uma operação na favela, bem na hora da festa. Todos saem do quadrado, se afastam e ocupam lugares distantes. Apenas Diogo permanece, vai para o microfone e diz o texto final.*

Aqui termina, por hora, a saga das multidões que resistem a toda a sorte de desventuras, causadas pelas condições que nos impõem. Um povo massacrado, exterminado, preso, entregue a própria desgraça, que atura a fome, toda forma de injustiça, que percebe, entende o genocídio de seu povo, que presencia 80, 111 tiros, que vê sua representatividade ser metralhada numa emboscada, fruto do ódio dos que não querem conviver com a nossa resistência. “A menina foi assassinada dentro da escola!”. Mancha de sangue brutal no uniforme da escola municipal. Sim... o favelado resiste, olha pro caveirão e insiste... em não se intimidar. Gente morre debaixo de sua janela, trucidada pelos fuzis imponentes e no dia seguinte a mancha vermelha, mal lavada, se contorce pela rua mal calçada.

Mas se enganam vocês se pensam que viemos aqui apenas para lamentar nossos infortúnios! A gente não se acostuma não! E não tem governo que acha que pode aterrorizar o povo, que é o verdadeiro dono disso tudo aqui ó! Nossa condição é a resistência, é a sede, é a luta incessante de João Cândido, de Dandara, de Zumbi dos Palmares, de Marielle Franco, de Carlos Marighella!

INSÔNIAS (José Carlos Limeira)

Saudades das Tuas noites

fogueiras que eu não vivi

Palmares, Estado Negro...

(vivo pensando em ti)

Como não estar

Na podridão do Mangue

nas ratazanas da zona

na multidão de buquetas infectas

como não estar no barulho da britadeira  
Na comida azeda na marmita fria  
como não estar na fome do meu filho  
Já nascido com jeito de morte  
como não estar no lixo das madames  
no cheiro da gordura da pia  
nas bostas dos barões boiando na latrina  
como não estar no trem lotado, no barraco caindo  
No camburão na porrada nos dentes  
no lodo do fundo de cada cela  
Como, se tudo isso sou eu?

Quilombos, meus sonhos  
sofro de uma insônia eterna de viver vocês

Vivo da certeza de renascê-los amanhã,

Se um distinto senhor vier me dizer  
para não pensar nessas coisas  
vou ter de matá-lo  
com um certo prazer.

Por menos que conte a história  
Não te esqueço meu povo  
Se Palmares não vive mais  
Faremos Palmares de novo.

*A banda executa a música **Aroeira** de Geraldo Vandré. Começa com Diogo cantando. Os outros vão retornando e, na repetição da música começam a girar, dançar, entram no Estado de Ser. A música termina com todos cantando, em um êxtase geral.*

AROEIRA (Geraldo Vandré)

Vim de longe, vou mais longe

Quem tem fé vai me esperar

Escrevendo numa conta

Pra junto a gente cobrar

No dia que já vem vindo           2X

Que esse mundo vai virar

Noite e dia vêm de longe

Branco e preto a trabalhar

E o dono senhor de tudo

Sentado, mandando dar.

E a gente fazendo conta           2x

Pro dia que vai chegar

Marinheiro, marinheiro

Quero ver você no mar

Eu também sou marinheiro

Eu também sei governar.

Madeira de dar em doido

Vai descer até quebrar

É a volta do cipó de aroeira           4X

No lombo de quem mandou dar.

FIM

## Anexo 2: Imagens de ensaios e do espetáculo

### 1) Ensaios (Fotos: Pedro Nunes)













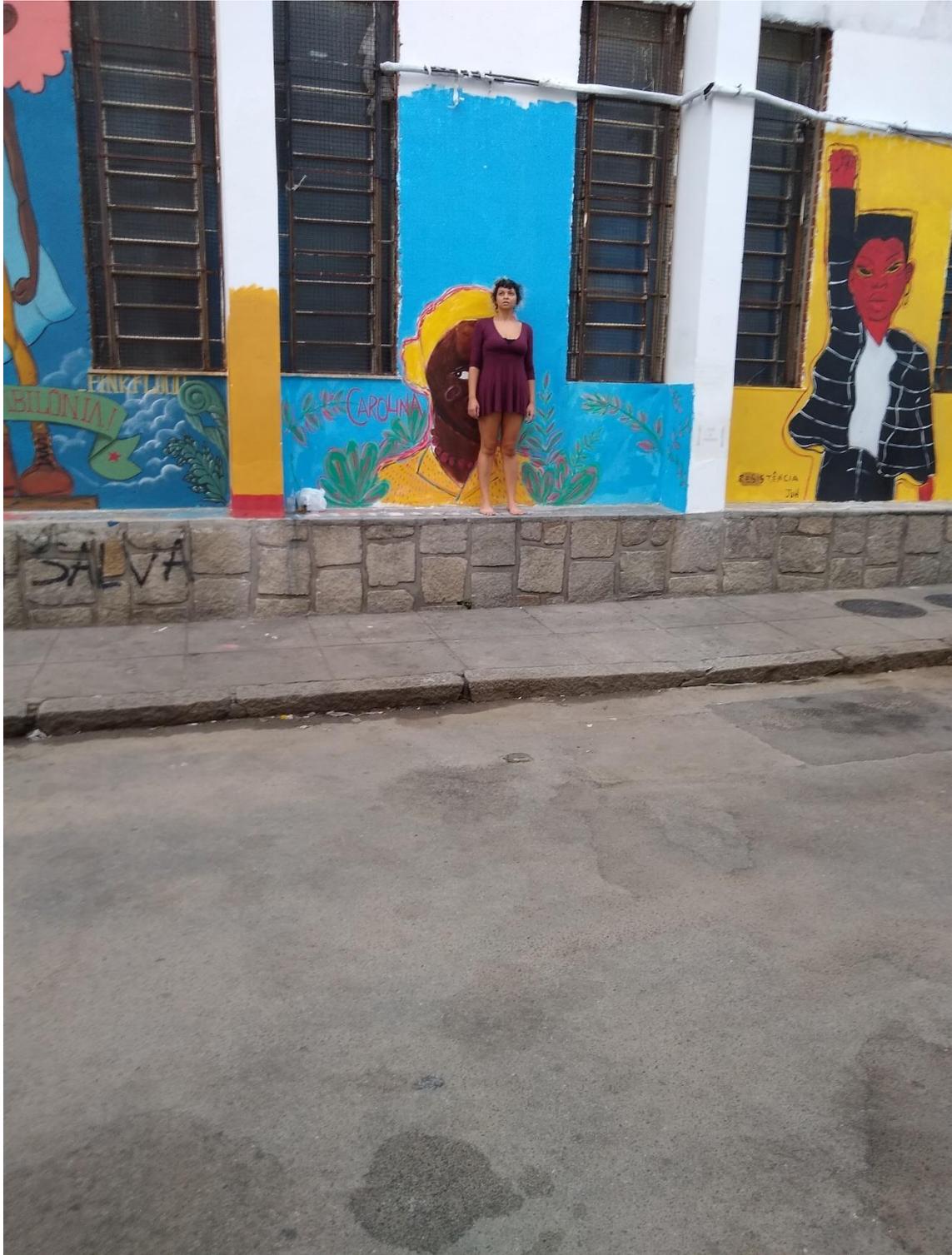




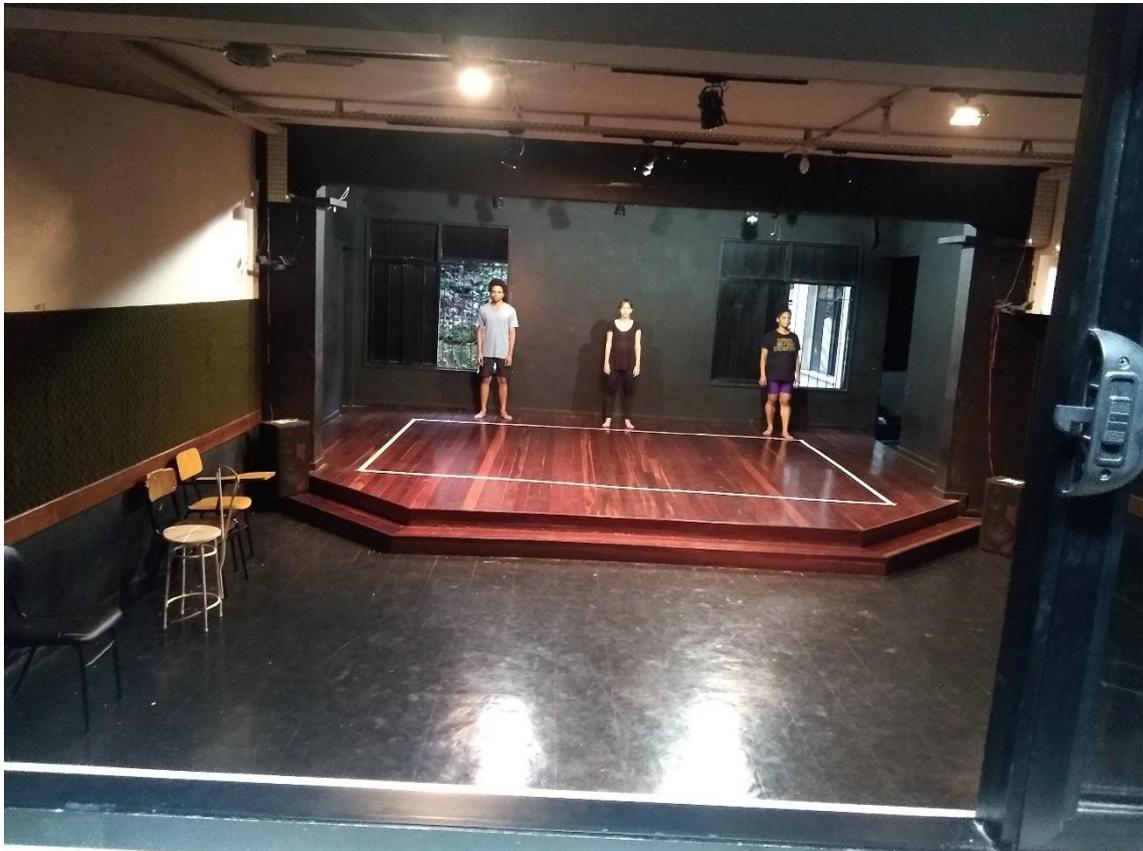
















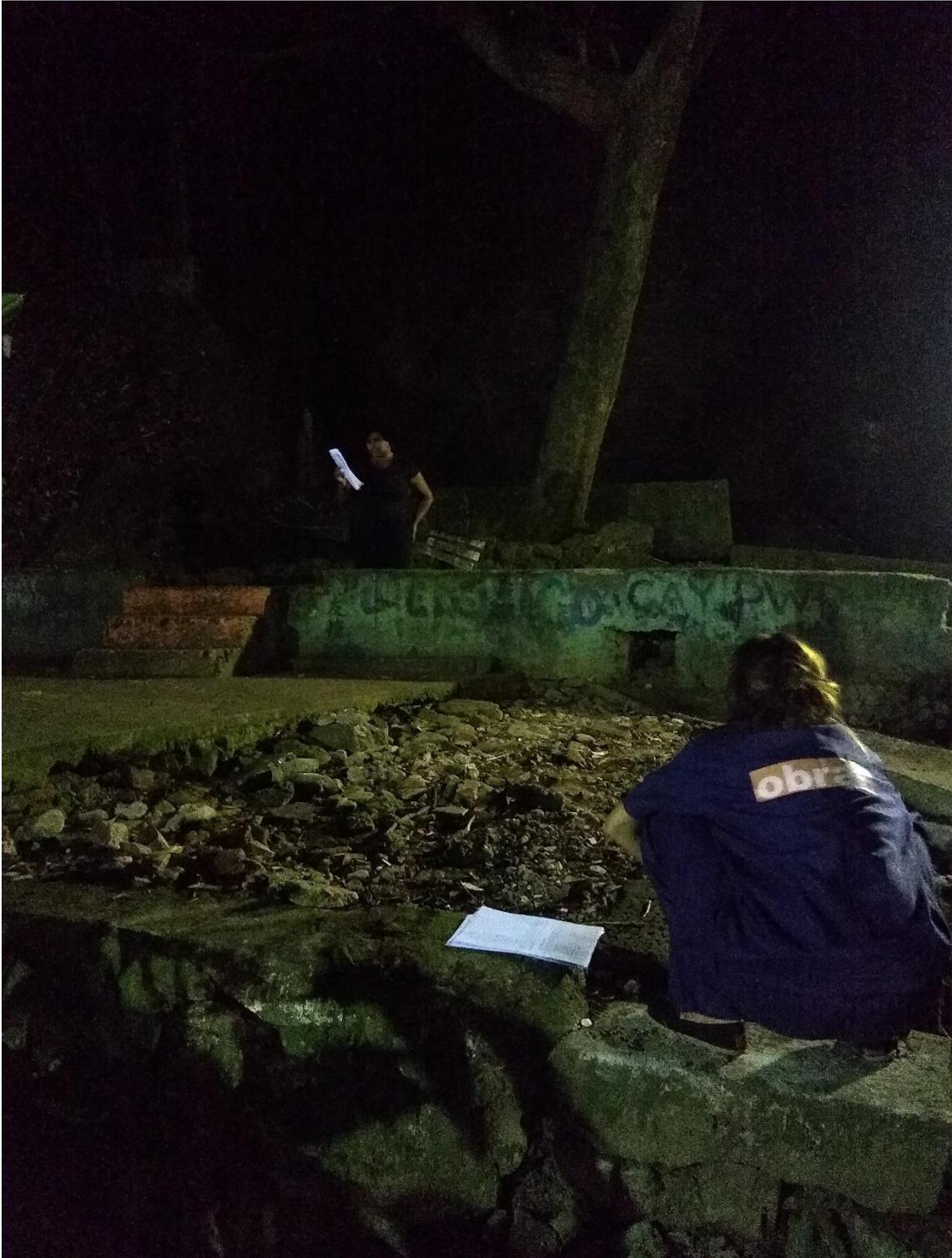




















## 2) O espetáculo (Fotos: Atilon Lima)























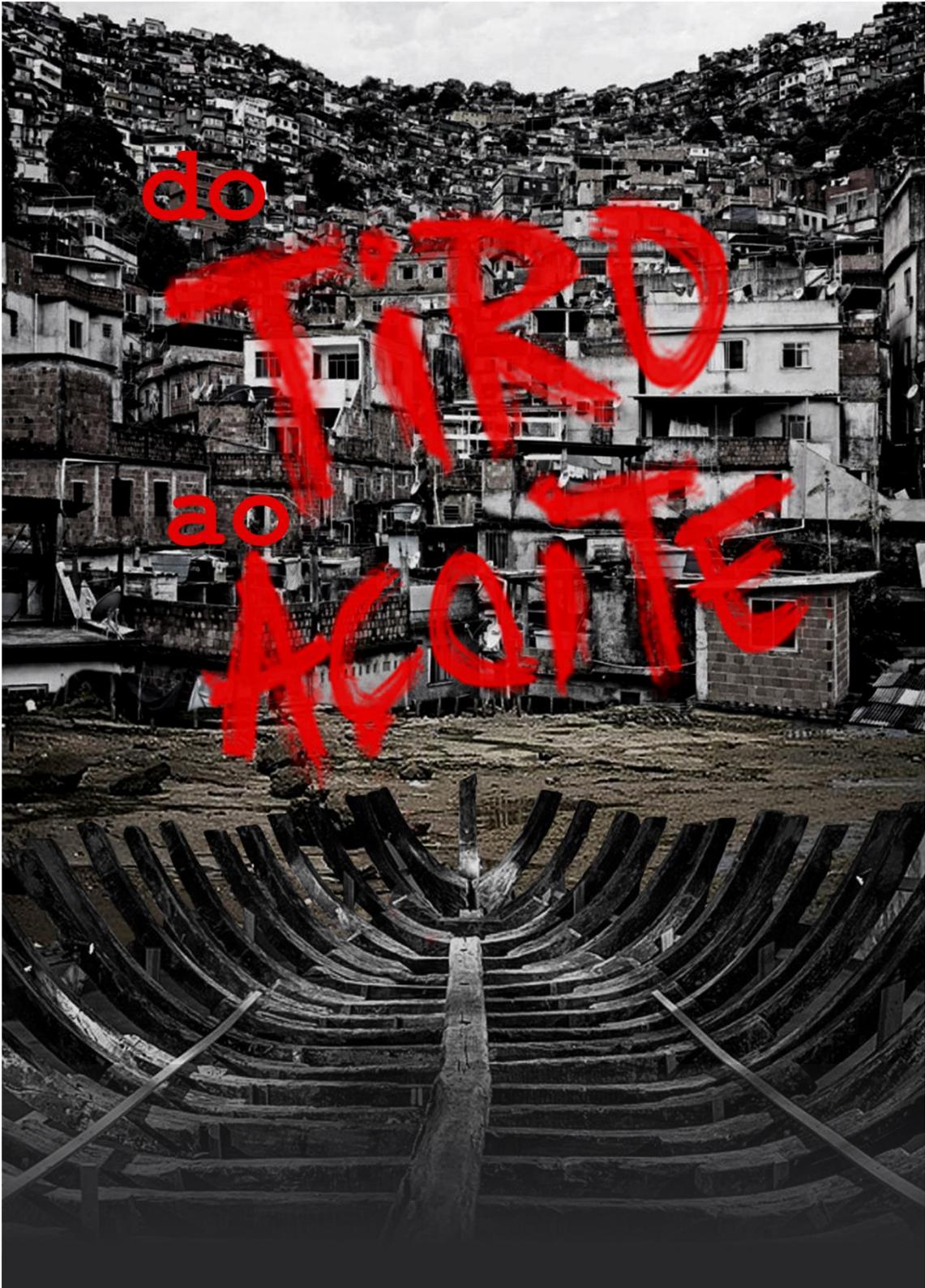








Anexo 3: Ficha técnica



# do TIRO ao AÇOITE

**Direção:** Pedro Nunes

**Elenco:** Daniel Vargas, Diogo Rosa, Eva Costa, Lai Cavalcante

**Direção musical:** Bruno Roman

**Dramaturgia a partir de processo colaborativo:** Pedro Nunes

**Colaboração dramática:** Ara Nogueira, Carlos Vella, Daniel Pereira,  
Daniel Vargas, Daniela Pessoa,  
Lai Cavalcante e Maria Clara Coelho

**Figurino a partir de processo colaborativo:** Pedro Nunes

**Supervisão de figurino:** Cátia Vianna

**Suporte de figurino:** Acervo do CLA – UNIRIO

**Música original “Capitão do Mato”:** Pedro Nunes e Thiago R. Marques Ribeiro

**Músicos:** Allister Dias, Bruno Roman, Gui Gonçalves, Julia Werneck,  
Thiago Judson e Yure Silva

**Imagens:** Débora Aranha e Nathalia Sarro

**Foto still:** Sagaz (@sagazhomemfumaca)

**Consultoria histórica:** Rejane Carolina Hoeveler

**Design gráfico (ou identidade visual):** Ricardo Pavão

**Orientação:** Rosyane Trotta

## **Agradecimentos:**

Adilson Florentino, Allister Dias, Anna Beatriz Gaglianone, Anna Corina, Ara Nogueira, Atilon Lima, Bianca Carvalho, Bruno Scatena, Carlos Vella, Cátia Vianna, Cico Caseira, Cia Enviezada, Daniel Pereira, Daniela Pessoa, Débora Aranha, Diogo Nunes, Ivan Alves, João Paulo Oliveira Moreira, Laura Erber, Leila Alcântara, Louise de Lemos, Livia Flores, Maria Carlota, Maria Clara Coelho, Maria Helena Werneck, Maria Osana Silva Nunes, PPGAC – UNIRIO, Nathalia Sarro, Paulo Vitor Nunes, Raoni Seixas, Rejane Carolina Hoeveler, Reinaldo Dutra, Ricardo Pavão, Rona Neves, Ronald Duarte, Rosyane Trotta, Tarso Gentil, Thiago R. Marques Ribeiro, UNIRIO, Victor Newlands, Waldir Nunes e Zé Alex.

*In memoriam de Regina Freitas da Silva*