



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS

CAROLINA ALMEIDA GOMES

CONVERSAS DE BOTEQUIM:

**DIÁLOGOS COM A CIA MARGINAL SOBRE
REPRESENTATIVIDADE E RECEPÇÃO TEATRAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas. Área de Concentração: Processos e Métodos de Criação Cênica.

Rio de Janeiro

2023

Catálogo informatizada pelo(a)
autor(a)

A823 Almeida Gomes, Carolina
CONVERSAS DE BOTEQUIM: DIÁLOGOS COM A CIA MARGINAL
SOBRE REPRESENTATIVIDADE E RECEPÇÃO TEATRAL / Carolina
Almeida Gomes. -- Rio de Janeiro, 2023.
332

Orientador: Marina Henriques Coutinho.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas,
2023.

1. Recepção Teatral. 2. Representatividade. 3. Cia
Marginal. I. Henriques Coutinho, Marina, orient. II.
Titulo.



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

**CONVERSAS DE BOTEQUIM: DIÁLOGOS COM A CIA MARGINAL
SOBRE REPRESENTATIVIDADE E RECEPÇÃO TEATRAL**

POR

CAROLINA ALMEIDA GOMES

TESE DE DOUTORADO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho
Presidente e orientadora

Profa. Dra. Dodi Tavares Borges (UFSB)

Pesquisadora Dra. Renata da Silva Souza (ALERJ)

Profa. Dra. Ana Lucia Martins Soares/Ana Achcar (UNIRIO)

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio (UNIRIO)

A Banca considerou a Tese:

Rio de Janeiro, RJ, em 11/08/2023

Av. Pasteur, 436 – Urca | RJ Cep: 22.290-240. | Tel.: 21 2542-2565
ppgac.secretaria@unirio.br | <http://www.unirio.br/cla/ppgac>

AGRADECIMENTOS

Começo esse agradecimento saudando aquele que come primeiro, que cuida da porteira e habita nas encruzilhadas do mundo. Laroyê Exu Bara! Laroyê Maria Padilha Rainha do Cabarê! Laroyê Seu Zé Navalha! Laroyê Seu Tranca Rua de Imbaré! Laroyê Dama da Noite! Laroyê Maria Navalha!

Sigo saudando os que cuidam e fortalecem o meu ori e que mantêm o equilíbrio do caminho. Epa Babá, meu pai Oxalá! Meu pai Oxalufan! Meu pai Oxoguyan! Eparrey Oyá!

Continuo com um agradecimento especial à minha orientadora Marina Henriques Coutinho que abraça minha trajetória acadêmica desde o nosso primeiro encontro em 2010. Obrigada pela escuta e leitura afetiva, pela paciência em meio ao caos e pelo seu amor ao teatro.

Aos professores e professoras que doaram seu tempo à leitura da tese na minha banca de qualificação e defesa: Ana Lucia Martins Soares (Ana Achcar), Denise Espírito Santo da Silva, Dodi Tavares Borges Leal, Flavio Augusto Desgranges de Carvalho, Luciana Lyra, Nara Keiserman, Paulo Ricardo Merísio e Renata da Silva Souza. Agradeço pela generosidade das contribuições e pelo carinho com este trabalho.

À Cia Marginal, representada nesta tese por Geandra Nobre, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Phellipe Azevedo, Priscila Andrade, Wallace Lino, Rodrigo Maré, pela confiança, afeto, pelo acolhimento a mim e a pesquisa e pelas inúmeras trocas que tivemos ao longo desses anos. Obrigada por me ensinarem tanto sobre teatro e por renovarem constantemente minha fé na arte.

Às integrantes do Coletivo Bacurinhas pela generosidade e contribuição para esta pesquisa. Obrigada por terem me proporcionado uma das experiências teatrais mais impactantes da minha vida.

A meu amigo e irmão de vida, Moisés Nascimento, que com sua paixão pelas palavras inspirou o meu desejo pela leitura e escrita. Obrigada pelas inúmeras leituras e revisões, pelos debates acalorados, pelas trocas incansáveis. Que exu nunca se coloque entre nós.

Aos amigos e amigas que cruzaram meu caminho e contribuíram para meu olhar como artistas e trabalhadora do teatro: Celina Sodré, Dinah Cesare, Silvia Pasello, Evelin Reginaldo, Douglas Resende, Caju Bezerra, Juliana Soure, Tatiane Santoro, Carol Barbosa, Kethellen Cajueiro, Dandara Vital, Diego Deleon, Pedro Bento, João Paulo Rodrigues, Rodrigo Menezes, Bem Medeiros, Laís Lage, João Zabetti, Carla Costa, Clarisse Zarvos, Dominick di Calafrio, Desirre Santos, Paulo Victor Lino e tantas e tantos que atravessaram meu caminho.

A todas as pessoas que concordaram em ser entrevistadas para esta tese. Sem as suas palavras não seria possível elaborar as minhas.

À Unirio por ter sido a casa onde habitei academicamente durante 17 anos, na licenciatura, na extensão e na pesquisa. Em especial ao PPGAC, programa de pós-graduação que me acolheu tanto no doutorado e, também, no mestrado, representado por seus professores/as que são incansáveis no ofício de produzir um campo de pesquisa comprometido e sensível para as Artes da Cena.

À minha família sanguínea por me amparar e fortalecer em todas as minhas aventuras. Tive o privilégio de ser nutrida com muito amor por vocês, obrigada.

Por fim, à minha família de axé, que é onde eu descanso o meu ori nos dias difíceis, onde celebro as vitórias nos dias de festa e renovo todo dia minha fé.

*Botequim Botequim Cabaré lhe Chama
Botequim Botequim mas ela é mulher de fama
Se chega cedo quer saber porque chegou
Se chega tarde quer saber por onde andou
Mas o seu nome ele é muito respeitado
Ela é Maria Padilha e não tem hora marcada*

Ponto de Pomba Gira Maria Padilha

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

*Cia Marginal e Jô Bilac - Trecho do espetáculo
"Hoje não saio daqui"*

GOMES, Carolina Almeida. **Conversas de Botequim: Diálogos com a Cia Marginal sobre representatividade e recepção teatral.** 2023, 330 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

Em um bar fictício, a pesquisadora se encontra com integrantes da Cia Marginal para uma conversa na qual relembram a trajetória do grupo, criada na Maré no Rio de Janeiro, nos seus dezoito anos de existência. O diálogo tem como tema principal a relação da companhia com os seus públicos e as estratégias de formação de espectadores/as elaboradas a partir da imbricação entre criação artística, pedagogia teatral e produção cultural. A “conversa de bar” evoca também as memórias e experiências da autora enquanto espectadora assídua do grupo e trabalhadora de teatro. As reflexões traçadas tensionam a recepção teatral como uma experiência coletiva, atravessada pelo conceito de representatividade. Nesta tese o conhecimento é elaborado sob a ótica da encruzilhada, onde o saber se faz na guerrilha e na rua, num tempo em espiral onde a periferia é o centro.

Palavras-chave: Recepção Teatral; Representatividade; Cia Marginal

GOMES, Carolina. **Conversations at the Bar: A dialogue with Marginal Theatre Company about artwork reception and representativeness.** 2023, 330 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

In an imaginary bar, the researcher meets with members of "Cia Marginal" for a chat in which they recall the path of the group, from Maré in Rio de Janeiro, in its eighteen years of existence. The main theme of the dialogue is the company's relationship with its audiences, the generation of spectators strategies elaborated from the overlap between artistic creation, theatrical pedagogy and cultural production. The "bar chat" also evokes the author's memories and experience as a regular spectator of the group and theater worker. The outlined reflections stress the theatrical reception as a collective experience, crossed by the concept of representativeness. In this thesis, knowledge is elaborated from the perspective of the crossroads, where knowledge is made in the guerrillas and on the street, in a spiral time where the periphery is the center.

Keywords: Theatrical Reception; Representativeness; Cia Marginal

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO-----	10
CAPÍTULO 1: CONVERSAS NA ENCRUZILHADA: MANDINGAS MARGINAIS NA CENA TEATRAL BRASILEIRA-----	19
1.1. As “marafundas” coloniais em uma história do teatro brasileiro-----	40
1.2 No princípio era Exu-----	60
CAPÍTULO 2: CONVERSAS DA PLATEIA: A COLETIVIDADE MARGINAL-----	67
2.1 A primeira vez que Tia Célia vai ao teatro-----	67
2.2 Do convite ao retorno-----	73
2.3 Da vez em que me senti como Tia Célia no teatro-----	80
2.4 <i>Representatividade</i> e a alegria do reconhecimento-----	94
2.5 O poder da coletividade marginal-----	99
CAPÍTULO 3: CONVERSAS DA PLATEIA: ENCONTRO DAS DIFERENÇAS CAMINHOS QUE SE CRUZAM-----	120
3.1 O espectador como protagonista do espetáculo-----	136
3.2 As fronteiras e utopias marginais-----	151
CAPÍTULO 4: HOJE EU NÃO SAIO DAQUI: ANCESTRALIDADE NA ENCRUZILHADA DOS TEMPOS-----	160
4.1 Processo: tensões e dispositivos de criação-----	165
4.2 O itinerário das/os espectadoras/es-----	188
4.3 Quitandinha de Erê-----	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	225
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----	235
ANEXOS-----	242

Introdução

A flecha atirei
 Onde caiu, bradei
 O céu relampeou
 A chuva vai chegar
 Meu corpo foi ao chão
 Na palha pra curar
 Lavei a alma e então

Me refiz na lama, vi
 pedra rolar
 Dancei com a correnteza
 Me deixei pro mar

Me refiz na lama, vi
 pedra rolar
 Dancei com a correnteza
 Me deixei pro mar

Cantar e dançar pra
 saudar
 O tempo que virá
 Que foi, que está
 Toçar pra marcar
 O rito de passá
 O rito de passá
 (MC THA)

A letra da canção de Mc Tha traz a imagem de um “rito” que pressupõe movimento. Nesse rito o corpo se investiu na dança das correntezas do rio e do mar, se permitiu afundar na lama, se refazer, rolar como pedra, dançar cantar e celebrar os tempos. Um “rito de passá”, de passagem. Essa passagem se dá na mistura do corpo no mundo e carrega em si as marcas de um tempo que foi, que está, que virá. Um tempo que não se dá na lógica ocidental causal, mas na espiralidade (MARTINS, 2021).

A elaboração desta tese se dá no ritmo desse “rito de passá”, ela foi tecida no movimento. Foram muitas as imbricações e cruzos (RUFINO, 2019) que modificaram seu curso e provocaram desvios que fazem das páginas aqui escritas o que são. Essa tese é fruto desses inúmeros desvios. Alguns deles você vai acompanhar ao longo da leitura dos capítulos, mas tem um em particular que é preciso contar agora. Porque é dele que vem o título: “Conversas de Botequim: diálogo com a Cia Marginal sobre representatividade e recepção teatral”.

Para contar esse desvio, preciso fazer uma breve contextualização do momento em que ele acontece. Eu ingressei no doutorado em 2018. De lá pra cá, muitas coisas aconteceram na minha vida e também no mundo. Dois acontecimentos são de fato cruciais para este relato. O primeiro é que em 2020 estoura no mundo a pandemia da COVID-19 e, logicamente, o Brasil é bastante afetado por ela. Em março daquele ano, os casos começaram a aumentar muito, a Organização Mundial da Saúde recomendou como medida de prevenção que as pessoas permanecessem em isolamento social. Apesar do nosso país estar sob um governo federal que fez campanha contra o isolamento¹, muitas pessoas, como eu, conseguiram permanecer em casa. Neste tempo, eu já estava na fase de escrita da tese e pensei que talvez essa fosse uma oportunidade de me dedicar a ela, porém acompanhar acontecimentos históricos, ainda mais com esse impacto social, não é lá muito tranquilo, o que pude comprovar na prática. Então num primeiro momento foi bem difícil conseguir escrever, o que alterou os prazos de entrega já estabelecidos.

Um pouco mais para o fim de 2020, por volta de setembro/outubro o isolamento ficou um pouco mais relaxado (muito porque ficamos também um pouco cansados/as dele) e já era possível voltar a circular. Este momento coincidiu com uma necessidade, que já se apresentava há tempos, de cuidar da minha espiritualidade. Foi então que fui à Casa das Águas², terreiro de Candomblé que já tinha conhecido em anos anteriores e depois de alguns meses da primeira ida, em janeiro de 2021 eu me iniciei na religião.

Foi em meio a esse período pandêmico e ao preceito da minha feitura³ que eu produzi o primeiro material escrito deste trabalho para ser avaliado pela banca de qualificação. Fazendo jus às circunstâncias um pouco conturbadas do momento, os escritos iniciais ainda careciam de muitas definições e apresentavam algumas fragilidades significativas. Dos pontos levantados à época, apresento aqui um que considero determinante para os rumos que a tese tomou.

¹ O governo do presidente Jair Bolsonaro se mostrou ineficaz no combate à pandemia. Além da incompetência em gerir a crise sanitária, marcada inclusive por demissões de ministros da saúde em meio à crise, fez declarações minimizando o vírus e incentivando o tratamento precoce com medicamentos que não tinham comprovação científica no combate à covid-19. Esta reportagem relembra algumas das declarações feitas pelo presidente: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/relembre-o-que-bolsonaro-ja-disse-sobre-a-pandemia-de-gripezinha-e-pais-de-maricas-a-frescura-e-mimimi.shtml> (último acesso em 09/07/2023)

² A Casa das Águas é um terreiro de candomblé da nação efon fundado em 2009 pela Yalorixá Marcia de Oxogyan em São José do Imbassá - Maricá.

³ No candomblé a iniciação da pessoa que manifesta o orixá, vodunsi, é chamada de feitura. A feitura é um processo iniciático da pessoa na relação com o seu orixá. Após a feitura o iniciado, yawo, cumpre um preceito que contém uma série de regras e restrições que variam de acordo com a casa de iniciação e com a nação.

Em alguns momentos o texto apresentava distância e impessoalidade que dificultavam a leitura. Essa distância podia ser sentida tanto na ausência da minha “voz” como escritora, quanto dos/das integrantes do grupo (ou grupos) que eu pesquisava. Era necessário assumir e evidenciar os pontos de vista. Esta foi a questão que à princípio me mobilizou. O teatro faz parte da minha vida desde que eu tinha 11 anos de idade, muitas coisas me encantam nessa arte, mas o que vem despertando mais meu interesse, com o passar dos anos, é a sua capacidade de promover encontros. Encontros entre artista e público, encontros entre artistas, encontro entre as muitas funções que se pode exercer com ela, encontros consigo mesmo, enfim, por mais clichê que possa parecer eu considero esta a arte do encontro.

Na minha perspectiva o encontro demanda pessoalidade, mobiliza afetos. Então como elaborar uma tese onde os afetos não estivessem explicitamente implicados? Se os afetos são a base da pesquisa é preciso trazê-los à tona. Nos paradigmas da ciência moderna a impessoalidade era uma exigência, mas hoje já é possível pensar outros parâmetros para se formular uma pesquisa. No livro *Pistas do método da cartografia* (2009) Virgínia Kastrup na “Pista 2: O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo” localiza o método cartográfico, criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari como uma metodologia de acompanhamento de processo e não de representação de objeto. Trata-se de uma investigação processual na qual não se aplica um caminho linear, pautado por regras abstratas. A pesquisa do cartógrafo se dará no campo, sendo formulada caso a caso (KASTRUP, 2009, p. 32).

No debate sobre o exercício de atenção do cartógrafo, trazido pela autora, são utilizadas expressões como “flutuante, concentrada e aberta” (KASTRUP, 2009, p. 34) na sua caracterização. Não é preciso que haja um foco rígido, imutável, mas uma percepção que consegue acompanhar os processos da mesma maneira em que é afetado por ele. Isso faz com que a atuação cartográfica não seja uma competência, mas uma performance.

A utilização da palavra performance nos dá também uma pista de que atuar em pesquisa de modo cartográfico está muito próximo de se atuar no teatro. Um ator ou atriz no teatro quando estão em ensaio para elaborar uma obra precisam também permanecer com uma atenção que é ao mesmo tempo propositiva e porosa. A relação, o diálogo e o afeto permeiam os trabalhos desses atuantes da criação à apresentação.

Neste ponto foi que encontrei a chave do desvio para que esta tese fosse elaborada: eu precisava pensar sobre a tese assim como pensava sobre teatro. Peço licença apenas

para mais uma digressão antes de tocar no ponto que nos interessa. Como falei acima, o teatro faz parte da minha vida desde os meus onze anos. Estando eu com trinta seis, são vinte cinco anos em que passei boa parte do meu tempo fazendo teatro.

Fazia parte do grupo de teatro da escola, me mudei de cidade aos dezenove para estudar atuação, me formei professora de teatro na universidade, trabalhei como atriz, produtora, diretora, professora, pesquisadora e estive, mais vezes do que consigo contar, em plateias teatrais como espectadora. Me tornei uma trabalhadora do teatro, principalmente, pelo prazer que esta arte me faz sentir. Independente da maneira como é minha atuação em relação a ela.

A chave encontrada para enfrentar essa questão foi resgatar o prazer de pensar o teatro. E existe melhor lugar para pensar o teatro do que numa mesa de bar? A minha experiência diz que não. Já perdi a conta de quantos projetos construí, quantos processos debati, quantas estratégias de produção foram traçadas, quantas aulas foram pensadas, quantas questões formuladas, quantos conceitos foram elaborados por mim e pelos meus na mesa de bar. Como diz o professor Luiz Antonio Simas⁴: “o Botequim é uma ótima sala de aula”.⁵ Nesse espaço degustamos bebidas, comidas e palavras. Ao sentar-nos à mesa do bar as hierarquias se dissipam, todas as colocações e opiniões são válidas. Isso não significa que o conhecimento prévio, o estudo, a experiência estejam descartadas e/ou desvalorizadas, mas nele não há graduação de saberes. Se abandonam os muros e se incorpora a rua onde “a problemática do saber é imanente à vida, às existências em diversidade” (RUFINO, 2019, p.9).

Essa sala de aula eu dividi, desde o primeiro contato com a Cia Marginal, algumas vezes com as/os integrantes desse grupo. A proposta desse trabalho é pensar numa construção epistemológica sob a lógica do Botequim. O fio condutor de toda a escrita é a trajetória da Cia Marginal. Desde a escolha do nome até o quinto espetáculo que acompanhei mais de perto. Para contar essa história criei uma “conversa de bar” fictícia a partir das entrevistas que fiz com cada integrante. Faço uma colagem de cada trecho como se estivéssemos todos/as num bar debatendo essa trajetória sob a perspectiva dos temas levantados. Caso queira primeiro ler as entrevistas separadamente na íntegra elas estão no anexo I.

⁴ Luiz Antônio Simas é um escritor, professor e historiador, compositor brasileiro e babalaô no culto de Ifá.

⁵ Referência retirada de uma entrevista de Simas ao jornal O GLOBO. Link: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/historias-de-botequim-luiz-antonio-simas-da-aula-em-bar-25407213>

Dos muitos desvios que essa tese comporta, o primeiro que motiva uma mudança radical na abordagem é o deslocamento temático que ocorre logo no início da pesquisa de campo. O processo mais intenso de investigação prática se deu entre os anos de 2019 e 2020. A Cia Marginal começa a ensaiar o quinto espetáculo “Hoje eu não saio daqui” em 2019, e tive a oportunidade de acompanhar este processo como pesquisadora, assim como também as temporadas do espetáculo. Quando iniciei o doutorado em 2018, a minha proposta era investigar/mapear procedimentos de criação atoral desenvolvidas no âmbito de grupos teatrais formados em contextos de periferia. O principal questionamento que motivou a pesquisa era: é possível pensar numa metodologia do *ator periférico*?

No acompanhamento dos ensaios me dei conta que havia uma base racista no princípio da pesquisa. Eu como uma mulher branca, que não era periférica, estava naquele contexto tentando definir uma experiência que não me atravessava, tentando elaborar conceitos sob um olhar de fascinação (HALL, 2009), apropriar-me da experiência de um Outro (hooks, 2019). As reflexões que me levaram a esta percepção estão detalhadas no capítulo 1, mas é importante destacar que elas suscitaram alterações significativas nos questionamentos disparadores deste estudo.

Quando percebi que precisava mudar o curso do meu caminho, recorri à memória do primeiro encontro que tive com a Cia Marginal. Estar na plateia em 2010 e assistir ao espetáculo “Qual é a nossa cara?” despertou em mim um desejo de experienciar e vivenciar teatro de uma maneira que a universidade, até então, não tinha me proporcionado. Essa sensação se repetiu em todas as vezes em que assisti o grupo. Havia sempre uma mobilização interna para ir e também retornar. Eu percebia que não era uma sensação particular. Nas inúmeras vezes em que fui espectadora da Cia Marginal percebi uma grande parte do público também mobilizada, sobretudo quando as apresentações eram na Maré⁶. Esta memória me fez perceber que a experiência de ser espectadora do grupo movia em mim muitas questões, como: por que eu e outras pessoas voltamos tantas vezes? Quais são as diferenças e aproximações na recepção de espectadores/espectadoras que são do mesmo território do grupo e os/as que não são? Como fazem para ter sempre

⁶ Após muitos anos de luta, a Maré conquistou o status de bairro. O complexo de favelas foi instituído como bairro em 19 de janeiro de 1994 pelo projeto de lei nº 2119. O bairro da Maré é formado por dezesseis comunidades localizadas em toda a região à margem da Baía de Guanabara. A formação da Maré, que deu origem ao bairro, se iniciou por volta de 1940. Originalmente, a região era formada por um manguezal que aos poucos foi sendo aterrado pelos seus moradores e também pelos órgãos públicos. As suas dezesseis comunidades tiveram diferentes origens e períodos de formação. São elas, hoje: Baixa do Sapateiro, Bento Ribeiro Dantas, Conjunto Esperança, Conjunto Pinheiros, Conjunto Marcilio Dias, Morro do Timbau, Nova Holanda, Conjunto Nova Maré, Parque Maré, Parque União, Praia de Ramos, Parque Roquete Pinto, Parque Rubens Vaz, Conjunto Novo Pinheiro, Vila do João e Vila do Pinheiro..

uma plateia com tantas pessoas?

Este último questionamento ia ao encontro do meu maior desafio desde que comecei a trabalhar como produtora cultural em 2014: a formação de espectadores/as (DESGRANGES, 2015). Muito se debate no campo da produção cultural, sobretudo teatral a questão de como se comunicar com o público, como fazer com que ele chegue até as salas de espetáculo. Tal problemática não é enfrentada por produções com um apelo midiático e/ou acesso a investimentos de grandes marcas, mas é uma dificuldade enfrentada por artistas e projetos que não tomam parte no chamado mainstream.

Conclusões alinhadas ao senso comum, tais como: “as pessoas no Brasil não valorizam sua cultura” ou “o povo não gosta de teatro” nunca me foram satisfatórias. Justamente porque minhas experiências como espectadora e também como produtora me mostravam o contrário. Além da Cia Marginal eu vi, por exemplo, o espetáculo “O Pequeno Príncipe Preto”⁷ lotando plateias nos mais diversos espaços. Presenciei também o Festival Transarte⁸ em 2016 lotar o Espaço Cultural Calouste Gulbekian e o Espaço Cultural da Funarte-MG em 2017. Vi também a plateia do Teatro Armando Gonzaga cheia com as apresentações da Trupe de Lá TAG⁹. Todas produções com baixo orçamento e tratando de temáticas como: negritude, diversidade LGBTQIAPN+, territorialidade, etc. Acessar essas memórias agregou mais questionamentos aos iniciais: sentir-se representado/a contribui com a recepção teatral? Será que o problema da formação de espectadores/as não está também ligada a um equívoco na produção das obras que vai desde como as verbas são distribuídas até as reflexões que elas suscitam? A experiência social do espectador/espectadora não atravessa a sua recepção da obra? A recepção é somente individual ou também é atravessada por uma experiência coletiva? Quem são

⁷ O Pequeno Príncipe Preto foi um espetáculo infantil que estreou em 2018 no teatro Glauce Rocha no Rio de Janeiro e que foi realizado até o ano de 2020 lotando os teatros por onde passou. Eu estive na produção executiva na temporada de estreia e também acompanhei apresentações do espetáculo no teatro do Sesc São Gonçalo quando trabalhei como analista de cultura. Além dessas apresentações, que foram sempre lotadas, o espetáculo fez muitas apresentações pelo Brasil sendo uma das mais emblemáticas no teatro municipal de São Paulo.

⁸ O Festival Transarte foi criado pela Pé de Vento Produções, da qual fui sócia fundadora, em 2016 como uma extensão do projeto Damas em Cena realizado também pela produtora. O Damas tinha como foco oferecer aulas de teatro para pessoas trans. Em 2016, criamos o Transarte como um festival multilinguagens que trazia de forma artística o debate sobre gênero e sexualidade. A primeira edição foi realizada no Espaço Calouste Gulbenkian da prefeitura do Rio de Janeiro e teve quatro dias de programação intensa com o espaço lotado todos os dias. A segunda edição foi realizada no espaço da Funarte-MG em Belo Horizonte com trinta dias de programação que manteve uma ocupação regular do espaço de mais de setenta por cento.

⁹ Em 2014, a Pé Vento assumiu durante seis meses a ocupação do Teatro Armando Gonzaga em Marechal Hermes no Rio de Janeiro. O teatro, já sem atividades regulares há algum tempo, em seis meses o público começou a retornar ao teatro e teve suas apresentações mais lotadas ao final da ocupação com as apresentações da companhia Trupe de Lá TAG que foi criada pela ocupação com moradoras e moradores do subúrbio carioca.

as/os artistas que historicamente dominaram as narrativas teatrais? Quem são as pessoas que historicamente se sentem bem-vindas nos edifícios de teatro?

Quando realizei as entrevistas com as/os integrantes da Cia Marginal, esses questionamentos deram a base para a formulação das perguntas. Após o retorno da banca de qualificação percebi que era no aprofundamento do diálogo com a Cia que eu encontraria o caminho para investigar minhas respostas. Por isso a opção pelas “conversas de bar” com o grupo. O meu entendimento à época, expresso nos capítulos a seguir, era de que a lógica pesquisadora-objeto não se aplicava na minha relação com os/as marginais. O grupo não é meu objeto e sim meu interlocutor nessa investigação. Logicamente, como a caneta (ou teclado) que escreve é minha, as conclusões ou elaborações finais têm por fim a minha perspectiva, mas há aqui um esforço de construí-las a partir de um direcionamento dialógico, com a escuta e atenção abertas.

Dois conceitos são base teórica importante para a escrita da tese: o de *pedagogia da encruzilhada* de Luiz Rufino (2019) e o de *tempo espiralar* de Leda Maria Martins (2021). O aprendizado pela *encruzilhada* se dá na perspectiva exuística de que a construção do saber e da comunicação são pelo movimento, pelo *cruzo* dos “referenciais subalternos” com o “historicamente dominante” (RUFINO, 2019, p.10). Há neste *cruzo* também uma perspectiva não linear do tempo, em que a lógica de uma evolução do conhecimento ao longo da história não se aplica: “nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (MARTINS, 2021, p. 23).

Os temas que iremos debater ao longo dos quatro capítulos serão, principalmente, *representatividade e recepção teatral*. As “conversas de bar” com a Cia Marginal são um convite para reflexões diversas, ficções, memórias minhas, conceitos de outros autores e autoras, fragmentos da história do teatro no Brasil, entrevista com espectadores e espectadoras da Marginal e imagens/análises da trajetória da companhia perpassada pelos cinco espetáculos que constituem o seu repertório. Na lógica da episteme do botequim, esses elementos vão surgindo de modo não muito linear, mas criam sentidos ao final.

O primeiro capítulo “Conversas na Encruzilhada: mandingas marginais na cena teatral brasileira” tem como tema principal da “conversa” o momento em que a companhia começa a se firmar como tal, concebe um nome e percebe os significados da profissionalização e sua relação com o mercado teatral. Estas reflexões dispararam no capítulo debates sobre racismo e suas marcas na história do teatro brasileiro, profissionalização teatral e novas propostas de construção de saber na pesquisa em teatro. Destaco o livro *Cena em Sombras*, de Leda Maria Martins, como um componente teórico

basilar para a análise de elementos do primeiro espetáculo do grupo e das propostas que fundamentam a criação da companhia.

No segundo capítulo, “Conversas da Plateia: a coletividade marginal”, aprofundamos a investigação sobre a relação da companhia com o seu público. Na “conversa” com o grupo, falamos sobre as memórias mais marcantes na relação com a plateia e dialogamos sobre estratégias utilizadas para formação de espectadores/as. Aqui encontramos no conceito de *representatividade* uma chave importante para consolidação de uma base de espectadores e espectadoras que acompanham o grupo ao longo dos anos, alguns/mas deles/as têm os depoimentos expostos no capítulo.

No capítulo 3 “Conversas da Plateia: Encontro das diferenças nos caminhos que se cruzam”, o debate sobre a *recepção teatral* é aprofundado, utilizando principalmente as proposições teóricas de Stuart Hall e Martins Barbero. A partir de uma análise da expansão do trabalho da Marginal para outras plateias do Brasil e do mundo, investigamos de que maneira as *fronteiras identitárias*, reflexão trazida por Dodi Leal, experimentadas pelo grupo, se espelham na relação com o público.

No capítulo 4 “Hoje eu não saio daqui: ancestralidade na encruzilhada dos tempos”, a base é o relato, feito pelo grupo e por mim enquanto pesquisadora, do processo de elaboração do espetáculo, indo desde os dispositivos de criação à novas propostas de produção e das apresentações. Neste capítulo, compartilho registros e dados coletados durante a temporada, que auxiliam na reflexão acerca dos conceitos e debates levantados nos capítulos anteriores acerca da recepção teatral.

Além de imagens e vídeos que produzi no acompanhamento do processo e da temporada, utilizei dois procedimentos de coleta de dados: um questionário para entrevista com as pessoas que assistiram ao espetáculo¹⁰ e a metodologia de fichas de observação de plateia.¹¹ À época, esses materiais foram importantes para auxiliar no direcionamento da minha atenção e nas percepções que partilho no quarto capítulo. As fichas de observação, entretanto, fazem parte de mais um desvio que a pesquisa tomou. Durante a banca de qualificação, foram consideradas insatisfatórias para auxiliar na pesquisa. Depois de um tempo de reflexão, decidi considerar apenas as entrevistas como

¹⁰ Disponíveis no anexo IV.

¹¹ Esta metodologia foi elaborada pelo projeto de pesquisa “Ciência e teatro no Museu da Vida: O olhar do público”, desenvolvido no Núcleo de Estudos da Divulgação Científica (NEDC), do Museu da Vida da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), desde 2018 e coordenado por Carla Almeida. Os detalhes sobre essa metodologia estão no livro “Ciência em Cena: Teatro no museu da vida” (ALMEIDA, C. e LOPES, T, 2019

objetos de análise.

Os quatro capítulos costuram-se na tessitura das linhas reflexivas que desenham a *encruzilhada de saberes* desta tese. Assim como o despontar da alvorada, sucedendo a uma madrugada intensa nas mesas de bar, a sua finalização não sedimenta certezas, mas novos caminhos do porvir. Essas descobertas e apontamentos partilho nas considerações finais, que são também disparadas por reflexões elaboradas pela Cia Marginal em forma de artigo, sobre os impactos da pandemia no fazer teatral do grupo e dos seus/suas integrantes.

O que você vai acompanhar, por fim, nas próximas páginas é a etapa final deste “rito de passá”, que é empreender um estudo de doutorado. Apoio-me na cartografia como uma proposta metodológica de pesquisa porque abarca as possibilidades de desvios e movimentos, próprias deste trabalho. A cada palavra e elaboração aqui descrita/escrita há um esforço constante de reinvenção:

Enfim, o método cartográfico faz do conhecimento um trabalho de invenção, tal como indica a etimologia do termo - *invenire* - compor com restos arqueológicos. A invenção se dá através do cartógrafo, mas não por ele, pois não há agente da invenção. (KASTRUP, 2009, p.49)

Desejo que a sua experiência de leitura abra possibilidades de invenção, assim como a escrita proporcionou a mim. Para começar bem: um brinde!

CAPÍTULO 1: Conversas na Encruzilhada: mandingas marginais na cena teatral brasileira

QUADRO 1¹²

- A luz acende, está no centro um ator. Ele usa uma saia rodada. Traz um cigarro em uma mão e na outra uma taça. A luz, a fumaça que sai do seu cigarro ... a plateia em suspenso. Outras duas atrizes entram, servem e o... a moça... o moço ... que fala:

“Usando um boné pontudo, de um lado vermelho e outro branco, caminhou nas divisas das duas roças, tendo um à sua direita e outro à esquerda.

- Quem era o desconhecido que usava boné vermelho? – Perguntou um.

- O desconhecido usava boné branco. – Afirmou o outro.

- Branco.

- Vermelho.

- Branco.

- Vermelho.

Para um, o desconhecido usava boné branco. Para o outro, o desconhecido usava boné vermelho.

- Branco.

- Vermelho.

- Branco.

- Vermelho.

Começaram a discutir sobre a cor do boné e terminaram brigando a golpes de enxada. Mataram-se mutuamente.

¹² Texto da primeira cena do espetáculo “Qual é a nossa cara?” da Cia Marginal falado pelo ator Wallace Lino.

QUADRO 2:



¹³ Print retirado do registro do espetáculo “Qual é a nossa cara?”

Aqui começo a te contar essa história, a história da Cia Marginal. Ela será contada por mim, pessoa que nesses últimos quatro anos e um pouco mais, tomou para si a difícil tarefa de escrever sobre teatro à luz da trajetória de um grupo como a Marginal. Por que classifico essa tarefa como difícil? Você me perguntaria. Porque nela está, já de início, uma grande contradição. Apesar de ser uma espectadora fiel e apaixonada pelo trabalho desta Cia, que reconhece uma série de aprendizados que teve com eles e elas ao longo dos anos, motivadores da escrita deste trabalho, há no nosso encontro também muitos desencontros. Desencontros de vivências mesmo. Eu nunca fui moradora de favela, sou uma pessoa branca cisgênera de classe média e estes marcadores estão inscritos em meu corpo e direcionam também meu olhar sobre o mundo. Há certamente pontos da história deste grupo que eu não sou capaz de dar conta com a minha escrita.

Apesar, no entanto, de reconhecer a dificuldade da empreitada, me encontro disposta a realizá-la, mas não é possível seguir sozinha e para isso convido as/os marginais a se juntarem a mim. Começando lá do início, vou deixar que as falas deles e delas introduzam a própria história. Esses são alguns trechos retirados de entrevistas feitas por mim, mas também poderiam facilmente ser uma conversa numa mesa de bar. Das tantas que partilhei com eles e elas acompanhando de perto seus processos ou saindo de

¹³ Filmagem acessada a partir do acervo da Cia Marginal.

uma apresentação como espectadora. As “mesas de bar” neste encontro entre mim e as/os marginais foi aonde a verdadeira troca e pesquisa aconteceram, esta tese é também uma tentativa de “remontá-las”.

Então te convido a sentar no bar comigo e as/os artistas da Cia Marginal, pode aproveitar para dar uma pausa na leitura e pegar sua bebida favorita e enquanto a degusta, te proponho imaginar essa cena:

Uma mesa alongada de bar. As cadeiras são aquelas de plástico vermelhas, amarelas ou azuis patrocinadas por cerveja, mas também poderiam ser de madeira. Na mesa existem alguns baldes de “cracudinha”¹⁴ e uns maços de cigarro aqui e ali. A rua é movimentada, o bar está cheio e todo mundo acaba falando meio alto e se atropelando, vez ou outra. Nesta conversa estão presentes, a princípio, quatro dos integrantes mais antigos da Marginal: Wallace Lino, Geandra Nobre, Priscila Andrade e Jaqueline Andrade, aos poucos os/as demais irão chegar. E eu lanço a pergunta:

Carol: Há quanto tempo você (essa pergunta é para cada um e todo mundo) está na Cia Marginal?

Jaqueline: Eu sou uma das fundadoras da Cia Marginal e a Cia Marginal existe vão fazer dezesseis anos⁴, então eu estou há quinze anos e pouco, né.

Carol: Dezesseis anos agora?

Jaqueline: É dezesseis anos agora, 2021. É... São quase dezesseis anos de trabalho.

Geandra: Sim, estamos desde o início. Eu, também, sou uma das fundadoras da Cia Marginal junto com Jaque e Isabel, Wallace e Priscila. Antes de ser a Cia mesmo, a gente também já se encontrava há cinco anos. Antes a gente chamava de grupo... Núcleo Teatral Maré, era um negócio assim. Que era mais uma espécie de oficina de teatro. E aí, ao longo do tempo fomos criando a ideia de ter a Cia Marginal. Então minha relação com a Cia Marginal vem desde os quinze anos.

Priscila: É bem antigo, né. Foi em 2001 assim, era um trabalho da Prefeitura que era com saúde e aí a gente começou. A gente tinha um processo de formação mais voltado à saúde e tal¹⁵. E ali, desde ali, foi tendo uma série de oficinas que não

¹⁴ Para você que não é do Rio de Janeiro, “cracudinha” é o nome que a gente chama aquelas garrafas de vidro pequenas. Um nome não muito legal, mas estou sendo fiel ao meu cenário.

¹⁵ *Adolescento* foi um projeto constituído por noventa agentes comunitários de saúde, todos jovens que

aconteceram só nesse trabalho da Prefeitura. Todo trabalho que tinha teatro aqui na Maré, a gente meio que se comunicava e se colocava pra fazer parte. E aí isso durou um bom tempo, foi quando a gente começou essa ideia de ... mesmo de formar um grupo, um grupo de teatro e tal. Da gente começar a trabalhar com isso...

Wallace: Então, essa coisa da Marginal... Oficialmente, quando a gente vai dizer quantos anos a Cia. Marginal tem... ela ganha ali uma inauguração mais concreta e tal, mais formal, dentro dos parâmetros do que é a arte, o que é teatro, lá quando a gente ganha o edital do Myriam Muniz, que é o primeiro edital que a gente ganha. Foi em 2006, 2008, sei lá, não lembro. Enfim, tu sabe aí, que tu está pesquisando. Mas é isso! Eu acho que não lembrar também é sobre isso, porque a gente já vinha operando dentro desse sistema de coletivo e de grupo. Uma vez conversando com o meu irmão ele estava falando de quando a gente se apresentava ainda num formato de oficina, do quanto já existia a Cia. Marginal. Eu acho que também pra mim, dentro... fico pensando de como todas as estruturas anteriores, as pessoas que passaram antes foram alimentando cada vez mais esse desejo de operar como um grupo teatral e não da existência da Cia Marginal. Entende o que eu estou querendo dizer? Que eu acho que essa relação de quando nasceu a Cia. Marginal, de alguma forma é cortada por uma régua do que diz o que é teatro e o que não é, do que diz o que é arte e o que não é, quando a gente passa a operar dentro desse sistema. Mas antes, quando a gente estava num sonho de ser um grupo, um sonho de ser um grupo de teatro. Ainda só na ideia operando pelo sonho, mas ali no interno já tinha a Cia. Marginal. Porque foi coletiva essa discussão. Não foi ninguém que teve uma grande sacada: 'vamo fazer um grupo'.

Já que fui convocada por Wallace, retorno ao meu papel de pesquisadora para dar informações mais precisas. Interrompo este diálogo para trazê-las:

No artigo “Formação de Grupo e Criação Coletiva na Periferia do Rio de Janeiro - Um relato sobre a trajetória e escrita cênica da Cia Marginal” (2015), de autoria de Isabel

desenvolvem atividades no campo da promoção de saúde nas comunidades. O projeto incluía também uma equipe técnica de trinta e dois profissionais das áreas de pediatria, ginecologia, odontologia, psicologia, serviço social e atividades desportivas e culturais, que atendem adolescentes, aos sábados, em dois postos de saúde

Penoni e Rosyane Trotta, fica registrado pelas autoras que a Cia Marginal se forma em 2005, no bairro Maré, a partir de um “encontro entre artistas de diferentes origens, formações e experiências, de dentro e de fora da comunidade, acionadas a partir de cursos e oficinas promovidas pela Redes de Desenvolvimento da Maré” (PENONI; TROTTA, 2015, p. 72).

O encontro inicial deste primeiro grupo de pessoas que compõem a Cia Marginal começa a se desenhar no âmbito de oficinas teatrais que acontecem de 2002 a 2007 no contexto dos projetos Adolescentro e Viver com Arte.¹⁶ No decorrer destes anos de trabalho, alguns participantes foram permanecendo, junto a então professora das oficinas e formando um grupo coeso, que impulsionou aos poucos a formação da companhia. Em 2005, o grupo elabora a performance “Você faz parte de uma guerra”, que foi apresentada nas ruas das dezesseis comunidades que formam a Maré. Em meio a circulação deste trabalho, decidem inscrever um projeto de montagem do espetáculo inédito “Qual é nossa cara?” para concorrer ao Prêmio Funarte Myriam Muniz.¹⁷ O grupo é contemplado com o prêmio e se vê oficializado com o nome de Cia Marginal.

Carol: E como vocês chegaram nesse nome? Mudou de Núcleo Teatral pra Cia Marginal?

Geandra: A gente em 2005 ganhou o primeiro edital da Cia Marginal, o edital Myriam Muniz. A gente teve a sorte de ganhar, porque eram dez classificados e o décimo acabou desistindo. A gente era o décimo primeiro, o suplente. Até então a gente não tinha nome. Queria criar um nome pra esse grupo. Porque núcleo teatral era muito feio, era muito grande e aí teve uma votação entre o grupo pra definir que nome poderia ser esse. Tiveram umas ideias. Foi ideia da Priscila chamar Marginal. Ela disse: Por que não, Marginal?

Priscila: A gente ficou mais três encontros, três ensaios pensando nesse nome e na coisa da discussão. Eu acabei conseguindo chegar nesse nome: Cia Marginal. A princípio as pessoas não gostaram. Disseram: “Ah é marginal, que negócio de marginal... não sei o que, ah eu não gosto”. Expliquei o conceito. Que a gente está à margem né e, também, é o lugar que a gente escolhe estar. A gente quer fazer um trabalho que é comprometido, um trabalho político. Acaba sendo escolha, por aposta de querer fazer uma arte comprometida. Acaba sendo uma escolha estar à margem. Porque a gente faz uma aposta

¹⁶ Projeto viabilizado através da parceria do CEASM com o Instituto Ayrton Senna. Este projeto tinha como foco a produção artística, com oficinas de música, dança e teatro.

¹⁷ Em 2006, a Funarte/Ministério da Cultura instituiu para todo o Brasil o "Prêmio de Teatro Myriam Muniz", estímulo e fomento à produção e à pesquisa de artes cênicas. Informações: https://pt.wikipedia.org/wiki/Myriam_Muniz acesso em: 27/09/2021

nesse trabalho. *Aí ficou aquela coisa meio de convencimento e deu certo.*

Geandra: Ficamos pensando muito sobre esse nome e acabou agregando. Tem o significado do nome porque o marginal, aquele que está à margem e, também, tem todo trocadilho de ser marginal. Porque grande parte da galera que é da Cia Marginal são moradores de favela. Então tem essa carga ruim da palavra marginal, que se refere muito a essa forma como as pessoas se relacionam com quem mora na favela, que é o bandido, que é o traficante, pessoas que “não tem responsabilidade ou respeito”. E aí a gente acabou dizendo: “Não, então a gente quer esse nome pra ressignificar esse contexto de como as pessoas veem a favela, mas sobretudo também questionar esse termo marginal.” Então acabamos colocando Marginal.

Priscila: Ah e teve outras coisas também meio mágicas que aconteceram. A Isabel estava indo na papelaria fazer cópia de algum documento já pra alguma coisa e aí quando ela estava assim, na papelaria tinha alguém tirando uma xerox daquele quadro do... Ai, esqueci o nome do artista.

Carol: Do Oiticica, não?

Priscila: Do Oiticica, que tem aquela do Cara de Cavalo: “seja herói, seja marginal”, aí vem ela e pede pra tirar cópia também daquilo e fala: “Gente, isso aqui é a confirmação! Isso aqui é a confirmação, é esse o nome mesmo. Aqui, oh” (risos). Aí foi isso. A gente foi ficando feliz com o nome, entendendo também a importância desse nome e a força.



18

¹⁸ Seja marginal seja herói (1968), bandeira-poema de Hélio Oiticica, pintura sobre tecido, 0,85 x 114,5 x 0,03 cm, da Coleção Eugênio Pacelli. Foto Jaime Acioli

Nas memórias partilhadas das/dos integrantes e também pelo artigo supracitado podemos perceber que a história da Cia Marginal se divide em dois momentos principais: um em que o grupo é considerado “amador”, fazendo ainda oficinas de teatro e começando a realizar apresentações pelas comunidades da Maré e um marco de profissionalização, que se institui a partir do momento em que ganham um edital público e estreiam seu primeiro trabalho, dentro de um equipamento cultural, encontram sua identificação como Cia Marginal. Esta divisão da história do grupo nos lança já de início alguns questionamentos: O que define a profissionalização de um grupo? São editais públicos? E quando não existiam editais: o que um grupo precisava fazer para ser considerado um grupo de teatro profissional? Um grupo como a Cia Marginal só precisa ganhar um edital para ser considerado como tal? A profissionalização carrega em si parâmetros estéticos? Essas são algumas das perguntas que irão nortear esse capítulo, mas antes de entrarmos no debate que elas propõem é necessário brevemente contextualizar como a minha história de fato se cruza com a da Cia Marginal.

O ano era 2010. O teatro estava lotado. Muitos estudantes, como eu, estavam esperando a sessão começar. Era possível ouvir as vozes e o burburinho da espera de um espetáculo. Aos poucos, a luz acendeu o palco, as vozes foram diminuindo e a peça começou. Quando a luz acendeu, havia um ator no centro. Ele usava uma roupa bonita, tinha uma saia rodada e uma piteira com um cigarro na mão. Fiquei meio hipnotizada por aquela atmosfera. Ele contava a história de dois homens que, por conta de uma discordância, tinham brigado e acabaram se matando. Parecia uma lenda. Dava a sensação de que todo mundo estava com a respiração suspensa ouvindo aquela história. Depois, outras cenas foram surgindo. Eu tinha a sensação de que a plateia estava muito ali, dentro da peça. Duas cenas ficaram bem fortes na minha memória: uma atriz que vinha ao centro do palco com uma caixa. Dessa caixa ela tirava objetos que resgatavam algumas memórias. Falava da sua relação com a escrita, com a militância, com a favela, com o carnaval. Depois o mesmo ator que iniciou o espetáculo veio ao centro do palco. Ele agora usava só um short, sem camisa. Segurava umas fotografias com as mãos. As fotos traziam memórias da sua família e de seus aniversários. Não dava para enxergar com nitidez as fotografias, por conta da distância, mas eu conseguia imaginar a cena que ele descrevia. Na época lembro que isso me impactou muito. O quanto aquelas(es) atrizes e atores conseguiam me conduzir e eu podia imaginar tudo o que falavam. As imagens eram vivas.

Esse espetáculo era o “Qual é a nossa cara?”¹⁹. A Cia Marginal tinha sido convidada para participar da II Semana de Ensino do Teatro²⁰. Na plateia, assim como eu, havia muitos estudantes da graduação em teatro da Unirio e também professores. Neste ano de 2010, eu tinha transferido recentemente o meu curso do Bacharelado em interpretação para Licenciatura em teatro.

O meu interesse em assistir ao espetáculo da Marginal naquele dia tinha uma motivação muito específica. No mesmo período em que transferi o meu curso, comecei um estágio como professora de teatro num projeto do Centro de Referência da Juventude (CRJ)²¹ no Jacarezinho.²² Eu não estava muito satisfeita com as aulas que acompanhava. Participava dos encontros, via a maneira como o professor conduzia e ficava me perguntando se não era possível desenvolver um processo teatral mais aprofundado, mesmo que fosse com o que na época eu chamava de “não atores”.²³ O meu interesse em assistir ao espetáculo da Cia Marginal tinha relação com esse questionamento. Eu sabia ser um grupo formado a partir de um processo de oficinas de teatro. Eu me sentei na plateia naquele dia buscando uma resposta.

Lembro que, assistindo à peça, algumas perguntas me vinham à cabeça: como esses atores fazem isso? Quem lhes ensinou a fazer isso? Ali na minha frente eu via um grupo, composto por atrizes e atores negras e negros. Eram essas perguntas que ficaram ecoando na minha cabeça. E acredito que não só na minha.

No final da peça, o grupo abriu espaço para um debate. Várias pessoas que estavam ali pareciam tentar responder às mesmas perguntas que eu me fiz. Todo mundo muito impactado com o que tinha visto. Pareciam empolgados (as) com o quanto o

¹⁹ *Qual é a nossa cara?* é um espetáculo que fala da memória de moradores da Nova Holanda (Maré, Rio de Janeiro), entre eles as/os próprias(os) atrizes e atores da Cia Marginal. O trabalho foi criado a partir de uma pesquisa de campo realizada dentro da comunidade, que trouxe para a sala de ensaio múltiplas narrativas e subjetividades. Esse material deu origem à células dramáticas híbridas, que transitam da composição de personagens baseada nas entrevistas realizadas, passando pela recriação onírica das histórias contadas, a depoimentos pessoais das(os) atrizes e atores, o que faz do espetáculo um jogo no qual a ficção e a realidade se misturam. Nesse jogo, algumas figuras se destacam: Jorge Negão, lendário chefe do tráfico na Nova Holanda dos anos 80; Derley, antigo pai de santo da favela, cuja morte foi anunciada à mãe através de uma visão fantástica; e a atriz que, revirando objetos de uma caixinha, conta ao público sobre sua vida de criança e militante. Ao folhear um velho jornal do bairro onde fora publicado um texto seu, ela interroga o público: “Maré... Por que não?” (Informação retirada do site: www.ciamarginal.com acesso em fev 2021)

²⁰ A Semana de Ensino do Teatro é um evento anual organizado pelo Departamento de Ensino do Teatro do Centro de Letras e Artes (CLA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

²¹ Órgão que faz parte da Secretaria de Esporte, Lazer e Juventude do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

²² Jacarezinho é um bairro localizado na Zona Norte no Rio de Janeiro, onde fica, beirando a linha do trem, também a favela do Jacarezinho, uma das maiores da cidade.

²³ Utilizei a definição “não atores” para caracterizar pessoas que participam de um processo em Pedagogia das Artes Cênicas, mas que não buscam uma profissionalização com aquela prática.

trabalho era maravilhoso, o quanto conversava com autores que o grupo precisava ler (pressupondo de antemão que não haviam lido), como Augusto Boal, Brecht (etc.) e indagando se o grupo não tinha o desejo de entrar na universidade. Uma infinidade de perguntas e colocações que para mim, naquele momento, estavam alinhadas com a questão: “Quem havia ensinado isso a eles?”

Hoje, pensando sobre aquele dia, eu suspeito que muitas pessoas daquela plateia, e me incluo nela, tinham uma ideia pré-concebida do que seria uma companhia de atrizes e atores pretas/os criada numa favela. No momento em que o espetáculo acontece e impacta a plateia existem dois posicionamentos que direcionam as perguntas: 1) considerar aquele como “um golpe de sorte”, pressupondo que as/os artistas da Marginal não teriam o conhecimento sobre teatro necessário e, assim, faziam indicações de autores que elas/es precisavam ter contato ou 2) questionar sobre quem havia conduzido aquele grupo até ali. Este último foi o meu caso.

Inclusive este questionamento foi a base para a escrita da minha monografia de conclusão de curso²⁴, ela refletiu principalmente sobre a atuação da Isabel Penoni como diretora do grupo. Quando penso naquela pesquisa, releio o trabalho, percebo ter levado pouco em consideração as impressões e contribuições das atrizes e atores da companhia, inclusive para analisar esse processo de condução. Eu acredito que hoje, quando escrevo uma tese sobre a Cia Marginal, preciso me perguntar o porquê daquela escolha. Por que escolher ter escuta para a experiência da diretora, que era branca como eu, e não das/os artistas em cena que eram negras/os?

²⁴ “A Arte da Pedagogia ou A Pedagogia da Arte- Um Estudo de caso sobre A Cia Marginal” é o título do meu trabalho de conclusão de curso. Nesta pesquisa, me concentrei na análise do trabalho da diretora Isabel Penoni, seus recursos e dispositivos na condução dos processos com a Cia Marginal. Na minha investigação me ative ao trabalho de Penoni enquanto diretora do grupo, refletindo sobre sua passagem de *artista facilitadora* para *diretora pedagoga* (conceitos que trabalho a partir da bibliografia do campo de estudos do Teatro em Comunidades), e em como o seu trabalho pedagógico foi determinante para a formação do grupo e a configuração de sua potência. Para esta reflexão, utilizei como objeto o espetáculo “O’LILI”, que estreou em 2012 no Teatro Planetário da Gávea.



Foto: Renato Mangolin - 2013²⁵

Jaqueline: Essa questão vem muito do estereótipo do artista favelado, as pessoas não acham que artista é favelado até ver favelado sendo artista. Ficavam muito impressionados, as pessoas ficavam muito impressionadas com quanto a peça era bacana, porque todo mundo imaginou... essas pessoas vinham muito impressionadas e com um discurso super ruim né? Mas que naquele momento, a gente também não entendia que esse discurso era complicado, demorou a entender também e a gente ficava muito feliz quando a gente via alguém de fora falava, nossa, vocês são atores de verdade mesmo né.

Priscila: Tinha uma coisa mais crítica, uma coisa de “Será que é bom mesmo?” “Que será que os faveladinhos vão trazer? Os faveladinhos vão trazer o quê hoje? Vão falar o quê hoje? Vão falar o quê? Vão trazer armas?” E aí acontece o tapa na cara, muita gente fica “Nossa, vocês fazem um trabalho de teatro mesmo” Eu vi muito isso “Nossa, não sei o quê “É, pois, é né, esperava o quê?

Jaqueline: É pesado. Eu gostava de ver as pessoas tipo... chocadas com o fato delas não imaginarem aquilo e aquilo ser muito maior do que elas imaginavam.

Chimamanda Ngozi Adichie naquela palestra famosa²⁶ “O perigo da história

²⁵ Esta é a foto da formação da Cia Marginal na época em que escrevi a minha monografia. Da esquerda para direita na foto estão: Isabel Penoni (diretora), Rodrigo Maré (ator), Wallace Lino (ator), Jaqueline Andrade (atriz), Diogo Vitor (ator), Geandra Nobre (atriz) e Priscila Andrade (atriz). Diogo Vitor não faz mais parte da companhia.

²⁶ Adichie, Chimamanda Ngozie. “O perigo de uma história única”. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br (Acesso em 26/7/2021)

única” propõe uma reflexão que traz uma chave importante para compreender este “porquê”. Ela relata sobre como foi o encontro com sua companheira de quarto quando foi estudar nos Estados Unidos:

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu havia aprendido a falar inglês tão bem. E ficou confusa, quando eu disse por acaso que a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir o que ela chamou de minha “música tribal” e conseqüentemente ficou muito desapontada quando eu toquei a minha fita da Mariah Carey. Ela presumiu que eu não sabia como usar um fogão. O que me impressionou foi isto: ela sentiu pena de mim, mesmo antes de ter me visto. (ADICHIE, 2010)

Na palestra, quando conta essa história, a escritora usa o termo “paternalista” para descrever o modo como a sua colega a tratava. Uma prática por certo, naquele contexto, construída a partir de uma “história única” contada sobre o continente africano, personificada na presença de Chimamanda.

Essa prática “paternalista” pode ser também traduzida como racismo. O racismo que se solidifica como uma estrutura fundante de sociedades como a dos Estados Unidos e também do Brasil, mas que se manifesta em mecanismos de ação individual “baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado” (ALMEIDA, 2021, p. 27).

Olhando atentamente, a história contada do meu primeiro contato com a Cia Marginal, no dia da apresentação na Unirio, se parece bastante com a história que a escritora conta. Tem esse movimento racista de olhar para artistas vindos da Maré e considerar que provavelmente sabiam menos de teatro que nós, então estudantes de teatro, alguns haviam acabado de entrar na Universidade.

Não era a primeira vez que uma companhia de teatro vinha se apresentar para nós naquele espaço. Eu, estando na Unirio desde 2006, já havia participado daquela situação algumas vezes. Mas as perguntas feitas pelas(os) estudantes naquele dia eram diferentes. Nas outras situações, as/os estudantes presentes me pareciam mais interessadas(os) em aprender com o grupo que se apresentava, tirar deste toda e qualquer informação e experiência necessária para ajudar na nossa caminhada como aprendizes de teatro. Mas ali, diante da Cia Marginal, que acabara de apresentar um espetáculo que nos impactara, não me pareceu que buscávamos aprender com elas/eles sobre teatro, mas ensinar a elas e eles ou descobrir quem as/os havia ensinado.

Mas esta reflexão eu não fiz à época, ela só me ocorreu anos depois quando decidi elaborar meu projeto de doutorado. Desde que entrei em contato com o trabalho da Cia

Marginal em 2010, fui também uma espectadora assídua e apaixonada pelo trabalho da companhia. O meu interesse pelo grupo não se encerra na pesquisa para a monografia. Assisti ao espetáculo “Qual é a nossa cara?” novamente em algumas ocasiões e pude, com mais atenção, me encontrar com os/as personagens da Nova Holanda. Conhecer um pouco de suas histórias, por vezes míticas e ao mesmo tempo trazendo traços de seu cotidiano e relações. Inúmeras vezes saí cantando o samba “A Nova Holanda é um pedaço de Terra que fica situado a beira mar/ tem um segredo de bamba, onde impera o samba, nosso lema é cantar/ Eu sinto um orgulho em dizer a Nova Holanda para mim é um prazer”²⁷ que embala o espetáculo. Sentia-me afetada por aquele canto que mostrava um orgulho por aquele lugar que eu conhecia tão pouco.

Quando estreou o segundo espetáculo da Cia, “O’Lili”²⁸, eu acompanhei a primeira temporada, já na condição de pesquisadora, e pude ver a casa cheia do Teatro Maria Clara Machado no bairro da Gávea²⁹ todos os dias em que lá estive. Fui levada pelos atores e atrizes para um universo prisional retratado a partir do olhar e vivência cotidiana dos/as presos/as. Vi as tentativas de fugas, histórias amorosas e sexuais, a expectativa pelo contato externo através das cartas, a relação com a comida e a espera pelo canto da tão sonhada liberdade.

Alguns anos depois viajei com os “Marginais” pelos trilhos da Central³⁰, na odisseia do deslocamento cotidiano dos/as trabalhadores/as no espetáculo “In Trânsito”.³¹

²⁷ Samba cantado no espetáculo que faz parte do repertório da escola de samba Gato de Bonsucesso criada em 1999 na favela da Nova Holanda.

²⁸ Baseado em uma série de conversas com pessoas presas em penitenciárias do município do Rio de Janeiro, Ô, LILI procura estabelecer uma conexão crítica e criativa entre o universo prisional de regime fechado e a realidade dos espaços populares cariocas, submetidos hoje a uma série de restrições, como fronteiras do tráfico, muros e controle armado da polícia. Seguindo a linha de trabalho que vem se consolidando no grupo desde 2005, o processo de criação do espetáculo partiu de uma pesquisa de campo, realizada nos presídios Lemos Brito, em Bangu, e Oscar Stevenson, em Benfica, ambos no Rio de Janeiro. Ao longo de dois meses, foram mais de 1.200 minutos de conversas e entrevistas, cujo foco não eram os crimes supostamente cometidos pelos presos, a especificidade das penas de cada um deles, nem tampouco as possíveis denúncias ou queixas que quisessem fazer contra o sistema prisional. Ao contrário, o que se procurou explorar foi 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. Com Ô LILI (grito de liberdade usado pelos presos no momento de sua soltura), a Cia Marginal leva ao público um pouco do cotidiano de uma prisão de regime fechado. Os rituais de convivência, as hierarquias, a longa espera por cartas e visitas, os anestésicos espirituais são alguns dos temas que perpassam as relações entre seis presidiários na tentativa de sobreviver à falta de privacidade e ao tempo estático.

²⁹ O Teatro Maria Clara Machado é um equipamento cultural público gerenciado pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro e fica localizado no bairro da Gávea na zona sul da cidade. Para quem não conhece o Rio de Janeiro é importante ressaltar que a Gávea é um dos bairros mais elitizados da cidade e fica bem distante geograficamente da Maré.

³⁰ A Estação Central do Brasil é a estação de trem principal da cidade do Rio de Janeiro localizada no centro da cidade. Uma das mais famosas estações de trem do Brasil foi criada em 1858 e reformada em 1937 para expansão das linhas. Essa era a estação de início do espetáculo.

³¹ IN_TRÂNSITO – odisseias urbanas é uma intervenção do site específico livremente inspirada na Odisséia

Vivi essa intervenção poética que me colocava questões como o direito à cidade, a experiência sensorial que passa despercebida na viagem de trem automatizada e cotidiana e o estranhamento de ver colorido aqueles vagões tão cinzas.

Refleti no espetáculo “Eles Não Usam Tênis Naique”³² sobre as violências cotidianas que atravessam o espaço e a vida do(a) favelado(a). Nas relações estabelecidas entre poder paralelo e polícia/estado que interferem diretamente no direito das pessoas, na saúde mental e física, nos desejos de permanência ou não no espaço da favela. Com este projeto, testemunhei também a companhia se lançar no cenário do teatro nacional³³ e internacional.³⁴

Olhando um pouco para essa história é interessante constatar que a trajetória da minha formação como artista/professora/pesquisadora é atravessada a todo instante pela trajetória da Cia Marginal. Quando conheci o grupo, ele estava ainda para estreiar o segundo espetáculo e eu estava buscando minha segunda formação³⁵. Este encontro começou a abrir minha perspectiva sobre teatro e em cada dia como espectadora da Cia, cada encontro com esses e essas artistas nos bares e ruas da vida meu trabalho como artista e também como professora foi ganhando novas camadas.

No livro “Pedagogia das Encruzilhadas” (2019), o autor Luiz Rufino traz uma

de Homero, pensada para acontecer em espaços públicos da cidade, precisamente em estações e vagões de trem. O trabalho propõe um recorte na jornada dos moradores das grandes cidades: o percurso de trânsito da saída do trabalho até a chegada em casa. O tema do retorno de Ulisses serve de analogia para esse trajeto – barcos = vagões, mar = trilhos, ilhas = estações. IN_TRÂNSITO reúne mito e contemporaneidade num jogo que explora as relações entre artista, espaço público, tecido urbano e subjetividade. Através de um percurso interativo por estações e vagões de trem a intervenção reúne espectadores-passageiros-viajantes provocando um trânsito insuspeito entre mundos apartados e realidades paralelas. O mito de Homero inspira um novo olhar sobre as odisséias cotidianas. IN_TRÂNSITO é resultado de uma parceria entre a Cia Marginal e a atriz e diretora Joana Levi (idealizadora do projeto), com direção de Levi e Isabel Penoni. (I

³² Espetáculo mais recente da CIA MARGINAL, com texto premiado de Márcia Zanelatto, ELES NÃO USAM TÊNIS NAIQUE narra o reencontro de um pai e uma filha que não se viam há muitos anos. Ele foi traficante nos anos 80, quando o comércio ilegal de drogas ainda mantinha um vínculo moral com a comunidade, ela é uma jovem traficante nos dias atuais. O espetáculo gira em torno de um embate ideológico entre os dois personagens, representados em cena por cinco atores que se alternam sucessivamente nos dois papéis, num jogo cênico em que nenhuma posição é fixa e onde a ficção está sempre sob o risco da realidade.

³³ Com o espetáculo “Eles não usam tênis naique” a Cia Marginal integrou a programação de dois importantes festivais de teatro no âmbito nacional: Festival de Curitiba em 2016 e Festival Palco Giratório em 2018.

³⁴ Em 2017 integrou a programação do MEXE – Encontro Internacional de Práticas Artísticas Comunitárias (EIRPAC) que acontece em Portugal bianualmente.

³⁵ Havia recentemente terminado o curso técnico de profissionalização de atores na Casa das Artes de Laranjeiras. A CAL – CASA DAS ARTES DE LARANJEIRAS, localizada na cidade do Rio de Janeiro, é um centro de formação e treinamento artístico para o Ator e demais profissionais em diferentes setores das artes cênicas. Fundada em 1982 inicia o seu curso técnico de formação profissional de atores e em 2012 inaugura a Faculdade Cal de Artes Cênicas com o curso de bacharelado (informações retiradas do site: <https://www.cal.com.br/sobre/ainstituicao/> - último acesso abr/2023)

proposta de pensar a pedagogia e o aprendizado a partir da figura mítica de exu e suas variadas formas e qualidades. Ao longo deste capítulo nós iremos dialogar com a proposta de Rufino pensando em como as marcas desta pedagogia estão presentes no trabalho da Marginal e os(as) auxiliam a quebrar, no teatro, as barreiras do racismo e da colonização. Esta relação já começa a ser evidente no relato do meu encontro com o grupo:

Os saberes em encruzilhada são saberes de ginga, de fresta, de síncope, são mandingas baixadas e imantadas no corpo, manifestações do ser/saber inapreensíveis pela lógica totalitária. (...) A pedagogia das encruzas é parida no entre e se encanta no fundamento da casca da lima, é um efeito de cruzo que provoca deslocamentos e possibilidades, respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam as margens e arrebatando aqueles que insistem em sentir o mundo em um único tom. (RUFINO, 2019, p.73)

Posso dizer, sem sombra de dúvidas, que assim como as diversas escolas nas quais me formei contribuíram para minha formação, este encontro com a Cia Marginal também foi pra mim uma escola. Não uma escola encerrada nos muros e paredes de prédios onde o ensino deve se dar, mas uma escola viva onde os saberes são construídos nas frestas, na rua, na plateia de teatros, nas cervejas e nas mesas de bares. Uma pedagogia que se faz na “encruzilhada”, no “cruzo” onde exu habita e faz acontecer a mágica da comunicação entre seres tão diversos. E foi mais uma vez este “cruzo” que me trouxe até este doutorado, que suscitou questões que foram fundamentais à elaboração deste então projeto no ano de 2017. A primeira delas aponteí acima quando falei do primeiro contato que tive com a Marginal, e o quanto que a “história única” (ADICHIE, 2010) contada pelo racismo sobre a favela e seus moradores não me possibilitou enxergar as contribuições que os próprios atores e atrizes deram à formação do grupo.

Outra questão que passei a refletir, peça fundamental para o início também desta pesquisa, foi a necessidade de investigação de metodologias de criação teatral atoral que estivessem mais alinhadas com a realidade de atores e atrizes brasileiros(as) e, principalmente, a de estudantes com os/as quais eu trabalhei como professora e que ainda iria trabalhar. Durante todo o meu processo de formação como atriz, e também como licencianda em teatro, estudei, em sua maioria, autores (coloco somente no masculino porquê de fato a maioria são homens cis) e grupos que tinham suas experiências teatrais forjadas numa realidade muito diferente da minha e, sobretudo, de artistas como os que formam a Cia Marginal. Essas experiências traziam narrativas com um recorte racial e de classe que não se aproxima da realidade das periferias e de sua população. Após o término do mestrado comecei a refletir que talvez fosse importante elaborar metodologias mais

alinhadas aos atravessamentos enfrentados na realidade cotidiana do país.³⁶

Veronica Fabrini (2013), no seu artigo “Sul da Cena, Sul do Saber”, lança mão de uma reflexão que conversa com essas minhas inquietações:

De onde vem aquilo que aprendemos na academia e que tomamos como verdade, como válido porque, afinal, é o modelo hegemônico? Não estamos nós sob uma avassaladora colonização epistêmica? Quais autores *devem* constar na bibliografia das teses, que *devem* ser citados nos editais para projetos teatrais vinculados à pesquisa, que *devem* ser citados para que aquilo que se diz ou que se escreve seja “validado”? (FABRINI, 2013, p.14)

Segundo Fabrini, a produção de conhecimento acerca da linguagem teatral realizada no âmbito acadêmico está tradicionalmente atrelada a conhecimentos adquiridos a partir de um modelo hegemônico, que lança parâmetros de reflexão sobre a arte do teatro. A autora questiona a produção epistemológica vigente e propõe que as produções acadêmicas que se referem ao teatro no Brasil comecem a ser pensadas a partir de uma outra ótica, utilizando como parâmetro tanto experiências como bibliografias mais ao “sul”.

Alinhado a este pensamento, o meu interesse era pesquisar metodologias e dispositivos de criação atoral que não integravam os estudos tradicionais deste campo do conhecimento. Por isso, na época do meu ingresso no doutorado, fiz a escolha de estudar processos de criação artística de atores e atrizes de companhias que se formaram em contextos de periferias de grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. Algumas questões eram norteadoras deste processo: Como se dá o trabalho de atores e atrizes no contexto desta e de outras companhias que têm sua trajetória atravessada pela periferia? Como se dá a criação desse ator e atriz que começa o seu percurso teatral em oficinas nos seus territórios e forma um grupo junto com os seus pares? Eles têm autonomia sobre este processo? Quais são os atravessamentos sociais, históricos e culturais que afetam o seu trabalho? De que modo vêm produzindo aquilo que chamei a princípio de *epistemologia do ator periférico*?

Em 2016, em sua participação na Mostra Internacional de Teatro (MIT) São Paulo, Grada Kilomba chama a atenção para as ideias implícitas na palavra epistemologia:

³⁶A pesquisa *Em Busca da Autonomia Criativa – uma investigação da relação entre teatro e pedagogia com base no conceito de via negativa* investigou a relação entre o fazer artístico e a prática pedagógica, utilizando como base o conceito de via negativa, forjado por Jerzy Grotowski, à época de suas experiências teatrais. A dissertação analisa a aplicação da via negativa e as possibilidades do fomento à autonomia criativa em dois contextos distintos: na companhia teatral carioca Studio Stanislavski (1999-2014) e na Escola Politécnica Joaquim Venâncio, durante o ano de 2014.

Por favor, deixem-me lembrar-lhes o que significa o termo epistemologia. O termo é composto pela palavra grega *episteme*, que significa conhecimento, e *logos*, que significa ciência. Epistemologia é, então, a ciência da aquisição de conhecimento, que determina: 1. (os temas) quais temas ou tópicos merecem atenção e quais questões são dignas de serem feitas com o intuito de produzir conhecimento verdadeiro. 2. (os paradigmas) quais narrativas e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno, isto é, a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser produzido. 3. (os métodos) e quais maneiras e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro. Epistemologia, como eu já havia dito, define não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditarmos. (KILOMBA, 2016, p. 4)

A ideia de que a palavra epistemologia define não só como o conhecimento é sistematizado, mas qual conhecimento é de fato validado é o debate que Kilomba levanta. Este também era o debate que eu desejava fomentar com o meu estudo de doutoramento. Pensar na *epistemologia do ator periférico* significava trazer a periferia para o centro do debate sobre o trabalho do ator. Confirmando que não há uma epistemologia geral/universal sobre o tema e que por isso há uma necessidade de trazer possibilidades epistemológicas mais diversas imprimindo aqui o que Walter Mignolo (2008) denomina como “identidade na política”:

(...) a identidade NA política (melhor do que política de identidade), é um movimento necessário de pensamento e ação no sentido de romper as grades da moderna teoria política (na Europa desde Maquiavel), que é _ mesmo que não se perceba_ racista e patriarcal por negar o agenciamento político às pessoas classificadas como inferiores (em termos de gênero, raça, sexualidade, etc). (..) essas pessoas, consideradas inferiores, tiveram negado o agenciamento epistêmico pela mesma razão. Assim, toda mudança de descolonização política (não-racistas, não heterossexualmente patriarcal) deve suscitar uma desobediência política e epistêmica (...). (MIGNOLO, 2008, p.287)

E em busca dessa “desobediência epistêmica” comecei a acompanhar os ensaios da Cia Marginal em 2019 para a construção do seu novo trabalho: “Hoje eu Não saio Daqui”. A proposta do espetáculo era discutir a relação da Maré com a comunidade angolana que está localizada em seu território. Para desenvolver este processo foram convidados cinco atores/atrizes que tivessem relação direta com esta comunidade (sendo descendente de angolanos ou nascidos no país). Para este novo processo o elenco contaria com seis atores e atrizes³⁷ que compõem a Cia Marginal e cinco atores e atrizes convidados(as)³⁸. Numa articulação com o grupo, eu me comprometi a acompanhar o processo de trabalho e construção do espetáculo. Esta pesquisa de campo se tornou o

³⁷ Geandra Nobre, Jaqueline Andrade, Priscila Andrade, Phellipe Azevedo, Rodrigo Maré e Wallace Lino são os atores que compõem a Cia Marginal e que participaram do espetáculo “Hoje eu não saio daqui”.

³⁸ Elmer Peres, Maria Tussevo, Nzaji, Ruth Mariana, Vanu Rodrigues são os atores convidados.

objeto principal para as reflexões que eu iria traçar nesta tese.

No dia 09 de setembro de 2019 assisti ao primeiro ensaio do grupo. Alguns ensaios aconteceriam no Centro de Artes da Maré (CAM)³⁹ e outros no Parque Ecológico da Maré⁴⁰ onde o espetáculo foi apresentado. No primeiro dia que assisti a um ensaio, algumas questões já surgiram: Como ser espectadora de um ensaio? Como olhar sem “juízo”? Como contribuir com o processo não sendo apenas um corpo estranho naquele espaço? Como não interferir no processo para encontrar as respostas que eu buscava?

Os dias foram passando e vi coisas muito bonitas acontecendo. Vi as relações entre atores e atrizes nascendo, as histórias sendo contadas, as memórias surgindo, os jogos, os risos, a relação com a “Mata”, por vezes dolorosa e por vezes, revigorante. Tudo me encantava. Os via trabalhando e pensava: que artistas incríveis, que potências de vida, de criação.

Paralelamente à pesquisa de campo eu já vinha estudando as referências bibliográficas que traziam temas afins para a minha futura reflexão sobre aquele processo. Foi quando me deparei com um conceito trazido por bell hooks⁴¹, no livro *Olhares Negros – raça e representação*:

Outridade – do inglês otherness. Aqui se trata de um outro que não é psicanalítico nem etnográfico (ao qual poderíamos nos referir falando em “alteridade”, mas de uma pessoa as vezes próxima, da nossa convivência, cujas diferenças que a constituem em termos de raça e gênero são tratadas como algo exótico. (hooks, 2019, p.66)

A autora bell hooks discute as formas de representação da negritude nas manifestações culturais que vão do cinema a cultura pop. No capítulo dois, “Comendo o outro: desejo e resistência”, a autora traz à tona o conceito de “Outridade” para debater um dos mecanismos que a supremacia branca usa para se apropriar e representar a cultura negra.

³⁹ Aberto em 2009, num galpão de 1,2 mil metros quadrados próximo à Avenida Brasil, na Nova Holanda, o Centro de Artes da Maré - CAM é um espaço de referência em arte e cultura para moradores da região e bairros vizinhos, atraindo também um público de diferentes partes do Rio de Janeiro, do Estado e até de outros países. O Centro de Artes da Maré abriga a Escola Livre de Dança da Maré, é sede do grupo da coreógrafa Lia Rodrigues, parceira na criação do espaço e oferece uma intensa programação de eventos artísticos, culturais e sociopolíticos. Há mostras de artes cênicas, oficinas, cineclube, exposições de arte, shows e espetáculos de dança e teatro. (informações retiradas do endereço: <https://www.redesdamare.org.br/br/info/3/centro-de-artes-da-mare> acesso em março de 2021)

⁴⁰ O Parque, também conhecido na comunidade como “Mata”, conserva diversas espécies numa área equivalente a dez campos de futebol. Relatos de moradores é que o Parque existe desde sempre, mas tudo indica que em 2002 foi implantado um horto-escola. No local, além de brinquedos, existe um anfiteatro. (informações retiradas do endereço: <https://www.facebook.com/ArenadaMata/?rf=130522861009729>)

⁴¹ A grafia do nome em minúsculo respeita a grafia da própria autora no livro.

Este conceito teria surgido a partir de uma ideia, vinculada a prática sexual da classe trabalhadora britânica, que seria a de “conseguir um pouquinho do outro” (hooks, 2019, p. 67). A prática de relações sexuais por sujeitos de diferentes raças conferiria ao que pertence à classe dominante uma ideia de abertura e recusa da norma vigente. Hooks, no entanto, alerta de que a busca pelo encontro com o outro não exige definitiva abdicação da posição dominante do sujeito, mas, ao contrário, afirma o seu poder usando as relações íntimas.

Este mesmo processo, segundo a autora, se daria na hipervalorização da etnicidade dentro da cultura de commodities, trazendo esta como um “tempero” que confere um melhor sabor ao “aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante” (hooks, 2019, pg.66). Nesta cultura, o “Outro” seria codificado como alguém que está “mais vivo” e que possui a chave para uma experiência mais intensa. Aqueles que se aventuram a romper as barreiras para entrar em contato com esta intensidade podem resgatar um prazer cultural perdido.

Seguindo semelhante argumento, Stuart Hall, no artigo “Que negro é esse na cultura negra”, presente no livro *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais* (2009), refere-se ao movimento de exotização da negritude pelo olhar da branquitude usando a expressão “a bit of the other”. Hall afirma que uma tendência global na era pós-moderna é um crescimento da “fascinação ocidental pelos corpos de homens e mulheres negros e de outras etnias” (HALL, 2009, p. 319), e que esta fascinação se daria às custas de um silenciamento desses mesmos corpos e culturas, promovendo um tipo de diferença “que não faz diferença alguma” (HALL, 2009, p. 320).

Quando li essas reflexões, o meu lugar de pesquisadora começou a me incomodar. Para mim, tudo que acontecia ali vinha acompanhado de uma sensação meio mágica, tudo me encantava muito. Além disso, ao acompanhar os ensaios era confrontada com debates levantados pelo grupo, que dispararam em mim algumas questões. Será que o meu olhar não estava caindo na “armadilha” da exotização? Como definir o que é um “ator periférico”? Como dizer o que é sua epistemologia?

Constatarei que cada ator e atriz naquele grupo desenvolvia um processo único de criação e muito diverso entre si. Alguns tinham nas memórias a sua chave, outros na leitura, no corpo, na música, enfim, uma infinidade de dispositivos e de saberes acessados. Inclusive nas suas experiências com a periferia. Havia sim algumas similaridades, memórias de acontecimentos compartilhados, mas algumas memórias completamente diferentes, experiência plurais de viver a Maré, de viver Angola ou a comunidade

angolana, de ser negro, negra, negritudes, branquitudes, tudo misturado naquele grande caldeirão criativo. Quando refleti sobre essas questões, comecei a questionar a proposta da minha pesquisa.

Como eu, atravessada pela minha branquitude, pela minha não vivência de periferia, poderia fazer uma pesquisa que pretendesse estabelecer uma *epistemologia do ator periférico*? Como fazer isso sem promover também em algum nível, como questiona Hall (2009), um silenciamento desses corpos, um apagamento da sua pluralidade e de suas experiências?

Será possível pensar em uma única experiência de periferia e em uma única experiência de ser ator? De fato, considero importante pensar em outras epistemologias “mais ao sul” para este ofício, mas será que essa era a melhor maneira? Será que eu sou a pesquisadora que deva fazer isso? Na busca pela “desobediência epistêmica”, é preciso antes “aprender a desaprender, e aprender a reaprender a cada passo” (MIGNOLO, 2008, pg.305). Por isso é preciso aceitar os desvios.

No artigo “Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana” (2014), a pesquisadora Lia Vainer Schucman se questiona do porquê, em um momento em que o debate de raça se torna cada vez mais latente, existem estudos e pesquisas que tematizam a ideia de raça negra, mas não o da raça branca. Trazendo o conceito de raça por uma perspectiva sociológica, ela caracteriza que a ideia de “raça social” se construiu a partir de uma classificação de indivíduos com características físicas diferentes, criando uma escala de valores desiguais na valoração entre umas e outras.

Dentro da caracterização social de raça branca, Schucman utiliza o termo branquitude para identificar a posição que as pessoas brancas foram colocadas socialmente:

A branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder fundamentais, concretas e subjetivas em que as desigualdades raciais se ancoram. (SCHUCMAN, 2014, p. 2)

Neste caso, pessoas que estão socialmente ocupando o lugar da branquitude são as que praticam o racismo. O racismo, que se configura como estrutural, como nos aponta Almeida (2021), é uma marca predominante em pessoas de corpos brancos, como eu. Quando percebi estar deslumbrada pelos ensaios da Cia Marginal”, fui logo confrontada pelos conceitos de “outridade” e “bit of the other” trazidos por bell hooks (2019) e Stuart

Hall (2009). E meu lado pesquisadora recorreu a pergunta: Será que estou sendo racista? Nos ecos das vozes dos escritores e escritoras negros e negras que estava estudando escutei a resposta: Sim!

É evidente que para uma pesquisadora e artista como eu, que se considera uma aliada das lutas do movimento antirracista, não é fácil se reconhecer praticando o racismo. Quando refleti sobre as motivações que deram origem a minha monografia, percebi que havia sido racista ao não considerar a vivência dos atores. Mas como podia imaginar que a pesquisa em que eu pretendia reparar este erro acabaria por cair no mesmo equívoco?

Toda essa história evidencia uma questão muito importante e que influencia diretamente nas reflexões que pretendo traçar aqui a partir da história da Cia e do meu encontro com ela. Pensar em teatro a partir da perspectiva desta companhia (e não só dela) não é possível sem antes refletir sobre como o racismo atua nas configurações do que entendemos e consideramos como teatro. Assim como aponta Mignolo (2008), numa ideia decolonial de construção de conhecimento, é preciso mapear as identidades, a partir de que olhares estes conhecimentos e entendimentos se constroem, se formulam. O meu maior equívoco quando inicialmente me propus a refletir sobre o meu encontro com a Marginal foi imaginar que minha identidade como mulher, branca, cis não influenciaria em nada o modo como me relaciono com ela.

Uma das teses que Almeida (2021) apresenta é que não é possível compreender a sociedade contemporânea sem atentar para como o racismo a configurou. O autor vai, portanto, abordar esta estrutura nos campos do direito, da economia, da ciência política e filosofia, evidenciando como o racismo cria os mecanismos e tecnologias dentro da sociedade para perpetuar ações de exclusão e violência.

O autor afirma que o racismo como processo estrutural é também histórico porque está ligado em cada época a circunstâncias específicas e conectado com as transformações sociais do seu tempo. Então não seria possível refletir sobre as questões apontadas no início deste trabalho sobre o teatro, e outras que ainda vão surgir, sem antes pensar em como o racismo estrutura o nosso entendimento sobre elas, principalmente o meu como pessoa branca. “Em um mundo em que a raça define a vida e a morte, não a tomar como elemento de análise das grandes questões contemporâneas demonstra a falta de compromisso com a ciência e com a resolução das grandes mazelas do mundo” (ALMEIDA, 2021, p. 44).

No início deste capítulo, quando começamos a falar um pouco sobre a trajetória da Marginal foi possível perceber que existe uma divisão na história da Cia, que se

confunde inclusive com o surgimento do próprio nome do grupo, que estabelece um marco de “profissionalização” da companhia a partir da aprovação em seu primeiro edital público. Se procurarmos, a palavra profissão no dicionário⁴² é definida (entre outros possíveis significados) como o ofício, emprego ou ocupação de uma determinada pessoa e a palavra profissional por sua vez se relaciona diretamente a palavra profissão. No uso recorrente deste termo, quando identificamos alguém como profissional em algo, partimos do pressuposto de que quando ela exerce o seu ofício recebe uma remuneração pelo seu trabalho. Além disso uma pessoa considerada como tal também é reconhecida como “expert” naquele assunto. Um médico profissional, por exemplo, tem autoridade (reconhecida socialmente) para falar sobre as questões relacionadas à saúde, um advogado em relação às leis e assim por diante.

Apesar de no campo das artes essas definições se darem de forma um pouco mais nebulosa é, no meu entendimento, senso comum considerarmos que quando um artista recebe remuneração pelo seu ofício é porque ele é um profissional da área. Por isso, pela lógica, quando uma companhia de teatro é aprovada por um edital público e recebe remuneração pelo seu trabalho isso significa que ela é profissional de teatro, mesmo que ainda esteja no seu início. A Cia Marginal é contemplada com seu primeiro edital em 2006, isso significa que em 2010, ano em que se apresenta na Unirio ela já tem quatro anos de “carreira” (isso sem contar a experiência anterior como núcleo de teatro). No entanto, percebemos, a partir do meu relato, que em 2010, quando os “marginais” se apresentam no teatro desta universidade havia um desconhecimento sobre a sua trajetória de quatro anos de existência e uma predisposição da plateia, a meu ver, a considerar aquele coletivo de artistas como amadores. Uma condescendência própria do racismo que apresentou aqueles/as espectadores/as “uma história única” (ADICHIE, 2010) sobre como é uma companhia profissional de teatro.

Isso nos leva a pensar que para além de influenciar de forma basilar a política, filosofia, direito e economia (ALMEIDA, 2021), o racismo também influencia a nossa visão sobre teatro. Luiz Rufino em *Pedagogia da Encruzilhada* (2019) define como “marafunda colonial” o sistema de dominação europeu na América Latina, que se sustentou por uma lógica violenta de dominação do ser, saber e poder. Esta “marafunda” que inventa “a raça e a atribuição da mesma como elemento exclusivo dos seres não brancos” (RUFINO, 2019, p.27), também usa como mecanismo de violência e controle o

⁴² Definição retirada a partir do dicionário online Priberam no link: <https://dicionario.priberam.org/profissional> (acessado em 06/08/2022).

esquecimento, o apagamento de vivências e histórias:

Se engana quem pensa que a história é uma faculdade que se atém somente àquilo que deve ser lembrado, a história, como um ofício de tecer narrativas investe fortemente sobre o esquecimento. Assim, é na perspectiva da produção da não presença da diversidade que se institui uma compreensão universalista sobre as existências. (RUFINO, 2019, p. 14)

A afirmação de Rufino nos faz então perguntar: a história do teatro na “marafunda colonial” do Brasil foi marcada por esse apagamento da diversidade? Onde estão os corpos não-brancos nessa história? É esse apagamento que faz com que jovens universitários do século XXI, sentados na plateia, não reconheçam uma companhia negra e favelada como produtora de saber sobre teatro? Este não reconhecimento não nos diz também sobre a cor dos integrantes dessa plateia? Quem são os corpos que compõem as plateias do teatro?

Proponho agora fazermos juntas/os um breve passeio pela história do teatro aqui no Brasil para tentarmos identificar onde se encontram os apagamentos nesta história. Antes de iniciá-la, no entanto, é preciso ressaltar que a produção de arte e de teatro, especificamente, não precisa estar escrita nos livros de história para que tenha acontecido. Também é importante dizer que o recorte de teatro que iremos abordar aqui passa pela ideia do que foi sendo entendido como teatro profissional ao longo dos anos, e que, implícito nesta “categoria”, existe a ideia da construção de um “mercado” onde os trabalhadores(as) de teatro poderiam exercer seu ofício e serem remunerados(as) por ele, como também sobre quem são as figuras que de fato detinham o saber sobre essa arte.

1.1. As “marafundas” coloniais em uma história do Teatro Brasileiro

No prefácio do livro *História do Teatro Brasileiro*, o autor João Roberto Faria faz alguns apontamentos sobre os desafios de se escrever uma historiografia do teatro no Brasil, indo desde sua sistematização tardia (sendo o primeiro livro dedicado exclusivamente ao tema publicado somente em 1904), até as dificuldades de se encontrar pesquisas com um olhar para o teatro “como arte que extrapola os limites do domínio literário” (FARIA, 2012, p. 15) e também dos edifícios teatrais. A escrita desta historiografia começa a “extrapolar” esses limites a partir de meados do século XX, quando a chamada cena moderna no Brasil já se consolidava.

Com este desafio de traçar um panorama mais amplo da história do teatro brasileiro, Faria reúne uma série de autores com artigos sobre as manifestações teatrais

desde a era colonial até a contemporaneidade. Assim, divide tais artigos em dois volumes: o primeiro, do “teatro jesuíta” ao “teatro profissional” do início do século XX, e o segundo, debruçando-se sobre a “cena moderna” até às “tendências contemporâneas”.

Uma visão definidora da expressão teatral a partir deste “domínio literário” e ligada aos acontecimentos realizados sobretudo em casas de espetáculos, está presente nos artigos iniciais, do primeiro volume, escritos pelo historiador Décio de Almeida Prado. O autor, assumindo inclusive uma visão mais conservadora, considera o ano de 1838 – marco inicial do teatro no país “enquanto modernidade, empenho empresarial e valor literário” – como a primeira vez de um evento teatral protagonizado por brasileiros em todas as instâncias: escrita (Gonçalves de Magalhães na produção dramática e Martins Pena na cômica), palco (com destaque para João Caetano, ator que movimentou a cena do século XIX) e plateia (PRADO, 2012, p. 75).

Na visão de Prado tal marco inaugura o início do teatro no Brasil, mas se dermos uma visada mais crítica o que podemos dizer é que a profissionalização do teatro começa a se fortalecer neste período. Não foi de fato a teatralidade inaugurada no período, mas, sim, o seu “empenho empresarial”.

Num debate mais recente, a partir de uma concepção da era moderna do teatro como aponta Faria (2012), os parâmetros de definição das marcas de teatralidade se modificam e é possível também tecer novos olhares para as manifestações artísticas da era pré-romântica no Brasil. Vejamos, por exemplo, o período conhecido como “Teatro Jesuíta”.

O ano de 1567 é considerado, segundo Prado (2012), como o início deste teatro, a partir da representação da peça *Pregação Universal*, escrita pelo Padre José de Anchieta. Mesmo pontuando este ano como o início de manifestação deste teatro o autor não considera essa representação, assim como outras do período, uma “plena expressão” da arte dramática, pois eram apenas “espetáculos amadores, isolados, de fins religiosos ou comemorativos” (PRADO, 2012, p. 21).

No entanto, esta não é a única maneira de ver a manifestação teatral produzida na época colonial. No artigo “Anchieta e o Perspectivismo Ameríndio” (2012), André Gardel traz outra perspectiva para a leitura da produção teatral do período colonial, dialogando mais com aspectos da encenação. Gardel propõe uma leitura que nega “parâmetros comparativos dramaturgicos euro-americano, norteadores” (GARDEL,

2012, p. 1) e traz como base a Antropologia Teatral⁴³ e a Etnocologia.⁴⁴ Nomeia assim como “pluricultural” a cena produzida no período, uma cena fruto de um confronto e troca de duas civilizações igualmente ricas, que promovem a potência de uma “recepção ativa e produtiva” (GARDEL, 2012, p. 1).

Esta potência se fazia notar não só na apropriação desses elementos, mas também com a presença em cena desses corpos. Gardel nos chama a atenção para a não passividade dos povos originários nesse processo, na pergunta final de seu artigo: “o discurso do outro alegórico (*este outro no caso os jesuítas*)⁴⁵ em nenhum momento foi atravessado pelas flechas lúdicas e sagradas tupinambás, nada passivas, em luta de forças de vida ou morte com outras perspectivas?” (GARDEL, 2012, p. 6).

Uma conjunção de diversas forças presentes na organização política, econômica e social do período colonial em questão é base da análise que faz também Sergio de Carvalho no artigo “Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço” (2015), especificamente do *Auto de São Lourenço*, peça mais famosa de Anchieta. O autor contrapõe o que chama de uma:

(...)falsa imagem de um embate dualista entre os ritos dos padres e os dos índios na floresta, entre culturas de identidade definidas, a católica de um lado e a indígena de outro, oposição sintetizada numa fórmula equivocada – teatro catequético – que não ilumina a forma nem os materiais da peça. (CARVALHO, 2015, p. 15)

O autor traz à tona uma contextualização histórica complexificada, ao considerar as encenações como parte do cotidiano colonial presentes já em aldeamentos. A partir de tal contexto, nomeia tais manifestações como “teatralidade cristã colonial”, que me parece um termo mais adequado para se referir ao teatro deste período. Uma teatralidade em trânsito entre “a alegoria e o realismo cru, entre a coreografia e a oratória, entre a cultura militar e a indígena” (CARVALHO, 2017, p. 37).

Evidenciar na teatralidade colonial a presença dos corpos indígenas e de sua

⁴³ A Antropologia Teatral é o estudo do comportamento humano em situações de representação organizadas pelo viés da presença corporal extracotidiana. Esse estudo foi sistematizado no livro “A Arte Secreta do Ator: um dicionário de antropologia teatral” (1983) organizado por Eugenio Barba e Nicola Savarese como resultado de dois encontros do ISTA (International School of Theatre Anthropology). Mais informações no endereço: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/11/a-arte-secreta-do-ator-teoria-e-pratica-no-brasil/#more-2891> (Acesso em 31/08/2021)

⁴⁴ Etnocologia foi um campo de estudos criado pelo professor Jean Marrie Pradier na Universidade Paris VII em 1995 e pode ser entendida como o estudo dos comportamentos humanos espetacularmente organizados. Mais informações no endereço: http://portalabrace.org/vicongresso/etnocologia/Alexandra_Gouvea_Dumas_-_Etnocologia_e_comportamentos_espetaculares.pdf (acesso em 31/08/2021).

⁴⁵ Meu comentário.

cultura não significa uma romantização e nem uma minimização do papel dela no projeto colonizador. É sabido ser uma das marcas da colonização o “cárcere racial (enclausuramento e desvio do ser)” e “produções de injustiça cognitiva” (RUFINO, 2019, p. 11). Mesmo aqueles povos indígenas que não foram completamente dizimados e, de alguma forma incorporados à sociedade colonial, não estavam ali por vontade de escolha e nem estavam junto ao padre José de Anchieta elaborando de forma horizontal a cena teatral da época. No entanto, é um dado importante que a construção desta cena não existiria sem a força da cultura desses povos nas encenações.

Força cultural ampliada inclusive no desenrolar do período colonial nas manifestações registradas no século XVIII. No artigo “O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera” (2015), Mariana Souto Mayor aponta a existência da presença de dois movimentos teatrais: um, ligado às festividades religiosas e outro, que começa, a partir da segunda metade do século, a se dar nas casas de espetáculos. A autora pontua, assim como Carvalho (2015) e Gardel (2012), que apesar do considerado pela historiografia tradicional, a presença desta teatralidade “festiva” tem sua importância se consideradas como “formas espetaculares que existem além do texto teatral e de uma instituição especializada, em termos de mercado local ou ordem estatal” (MAYOR, 2015, p. 106).

O registro dessas manifestações fica a cargo principalmente de viajantes europeus, que em relatos de suas vindas a então colônia portuguesa, descrevem a existência do fenômeno teatral desenvolvido em várias cidades, como: Rio de Janeiro, Salvador, Ouro Preto e Cuiabá. Tanto na teatralidade, ligada às festividades, quanto no movimento iniciante nas casas de espetáculos, a mistura de outros elementos culturais não europeus fica evidente. A intenção de difundir a fé católica vai dando lugar a “de fornecer ao público uma diversão tão completa como possível” (PRADO, 2012, p. 46). Dando lugar, na visão dos viajantes, a uma “religiosidade difusa e mal compreendida” que esgarça as fronteiras entre o sagrado e o profano (PRADO, 2012, p. 41).

Segundo as descrições, as encenações misturavam também elementos da cultura dos povos originários (danças, cantos e jogos), acrescidos de outros de mesma natureza pertencentes à cultura de pessoas negras escravizadas. Nas casas de espetáculo, estes componentes se juntavam a trechos da literatura dramática europeia de origem portuguesa, espanhola e italiana, às últimas, chegando à colônia por meio de traduções e adaptações vindas de Portugal. Elas eram denominadas pelos viajantes como “teatro de cordel”, correspondendo muito mais a uma configuração dramática do que a aspectos

literários (PRADO, 2012, p. 44-50).

Nota-se de forma curiosa sobre este período, apesar da presença textual da dramaturgia europeia, o protagonismo em cena predominante de pessoas indígenas e negras. Duas figuras importantes, por exemplo, destacaram-se no período como os primeiros atores dramático e cômico do teatro brasileiro. O primeiro foi Victorino da Costa Viana, “a primeira vocação dramática brasileira reconhecida e nomeada por escrito como tal” (PRADO, 2012 p. 46), homem negro, alforriado que fez sucesso na época, principalmente encenando óperas italianas junto a um grupo todo ele também composto por atores negros. O segundo foi considerado o primeiro ator cômico mencionado nos relatos: o indígena Ambrósio Pires (o autor não registrou a etnia). Este, inclusive, viajou até Lisboa com os jesuítas e fez sucesso por lá (PRADO, 2012, p. 46).

O “teatro de cordel” não era muito bem-visto pelos viajantes europeus que os assistiam. Viam aquelas encenações a partir de parâmetros comparativos do teatro europeu e consideravam em sua maioria as produções confusas, obscenas, incultas e mal executadas. Lima (2015) afirma:

esse desprestígio, talvez, possa explicar o fato dos palcos, dessa época, terem se transformado, pródiga e majoritariamente, em “coisa de preto” (...), muitas já profissionalizadas possuíam elencos quase que só de negros ou mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco (LIMA, 2015, p. 6)

Se por um lado, para os brancos, o teatro se tornava uma manifestação imoral que conferia infâmia a quem o integrasse, os indígenas e negros, através dele, “subiam socialmente” (PRADO, 2012, p. 49). Apesar de não haver nenhum registro direto sobre isso, a coroa portuguesa não estava alheia ao fato, bem como dos riscos para o projeto colonizador da presença de um protagonismo não branco nos “palcos” da colônia. O aconselhamento, via decreto em 1771, do estabelecimento de teatros públicos, lembrando a função do teatro como “a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos e por isso não só são permitidos, mas necessários” (SOUSA apud PRADO, 2012, p. 43), parece-me uma lembrança do colonizador aos povos dominados a que “soberano” se devia serviço e fidelidade.

Esta constatação pode ser corroborada por outro decreto, acompanhando o da instituição dos teatros públicos, emitido também em 1771 pelo Marquês de Pombal. O decreto afirma que a atividade dramática não “irroga infâmia” aos seus praticantes nos teatros públicos (SOUSA apud PRADO, 2012, p. 49), lançando assim um incentivo

oficial para portugueses e colonos brancos subirem aos palcos coloniais. Tal incentivo parece surtir efeito, pois, aos poucos, com a chegada dos considerados “profissionais de palco portugueses”, pessoas negras e indígenas vão sendo substituídas na cena (PRADO, 2012, p. 49).

Este movimento não se dá apenas em relação aos protagonistas da cena, mas também em relação ao público. Relembrando as primeiras experimentações do “teatro colonial cristão”, pessoas indígenas eram presença forte na plateia, e não só assistiam, mas invadiam também a cena com seus jogos e danças. No desenrolar do período colonial até a primeira metade do século XVIII, as pessoas negras escravizadas também compareciam nos eventos teatrais, concebido ainda “como festa coletiva” (PRADO, 2012, p. 50), e transgrediam o seu lugar de espectador, levando o canto, a dança e a sua música para dentro da cena. A partir da segunda metade daquele século, essas figuras começam a desaparecer dos relatos escritos sobre o período. Nas plateias dos edifícios teatrais, que começavam a se instituir na época, as figuras de “homens” passam a ser presença majoritária. A julgar pela linguagem racista da época, sempre referindo-se a pessoas indígenas ou negras como “pessoas de cor”, é possível deduzir a referência do termo “homens” a homens de cor branca.

A formação de uma cena ligada às casas de espetáculos impulsiona também uma busca por regulamentação e profissionalização do ofício teatral. Ao final do século XVIII e início do século XIX já começam a se registrar os instrumentos contratuais entre as empresas teatrais e os atores, estabelecendo direitos e deveres de cada uma das partes. Após este período, registros históricos e análises da cena teatral brasileira se concentram mais nos acontecimentos do teatro que começava a se profissionalizar. Uma historiografia mais recente, como já citamos, questiona o parâmetro desta convenção de teatro ligada à existência “de uma dramaturgia, de atores profissionais ou espaços teatrais” (MAYOR, 2015, p. 16), e me parece evidente que tal consideração é acertada. O teatro não precisa de espaços específicos para existir e muito menos de um mercado que o transforme em produto.

No entanto, algumas perguntas ficam no ar quando pensamos na questão da profissionalização: poder ter o teatro como ofício principal, no sentido de subsistência, não permite tempo e dedicação para o desenvolvimento das pesquisas na linguagem? Numa sociedade onde dinheiro e poder se confundem, o teatro profissional não se configura também como um espaço de poder, onde narrativas e reflexões sobre o seu tempo histórico se vinculam? Mesmo não sendo esta, e, de fato, não deve ser a única

vertente teatral para se pensar a história do teatro no Brasil, não é legítimo reivindicar que todos os corpos que habitam este território tenham acesso a ela, sejam como protagonistas da cena ou na plateia? Negar a possibilidade de subsistência através da arte a uma população racializada e marginalizada é também contribuir, mais uma vez, para o apagamento da mesma.

Se a intenção de fazer aqui um retorno a esta história do teatro, ou ao modo como ela foi contada durante muitos anos, busca compreender como o teatro também se estruturou a partir de uma lógica racista, este momento histórico me parece emblemático. No momento em que as casas de espetáculos se firmam como espaço de representação e de poder na sociedade colonial, contribuindo inclusive com a formação da chamada “nação” brasileira, não podemos considerar acidental a exclusão de corpos não brancos dos palcos e plateias. Exclusão essa que impacta inclusive na concepção cênica, a qual antes misturava elementos de encenação como o jogo e a dança, agora tinham uma concentração nos aspectos literários da cena, diretamente influenciados pelo teatro europeu. Se um dos aspectos da “marafunda colonial”, como afirma Rufino (2019), é o de “apagamento da diversidade”, é possível afirmar, sem titubeio, que este faz parte da história do teatro no Brasil.

Invisibilidade é o termo que Leda Martins, no livro *Cena em Sombras* (1995), utiliza para caracterizar a presença negra no teatro até meados do século XX. O termo é utilizado pela autora para caracterizar a ausência negra nas produções e dramaturgias até meados dos anos de 1850,⁴⁶ e, também, para identificar a representação, a partir desta data, de uma ideia estereotipada e deformada das pessoas negras:

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

No avesso da “brancura”, a pessoa negra é representada a partir de três pilares: a do “escravo fiel”, o “elemento pernicioso” e o “negro caricatural”. O primeiro, é a figura de um bom servo, um exemplo de doçura e submissão, que atesta os benefícios do sistema escravista ao evidenciar a boa influência que o senhor tem sobre seus escravos. O

⁴⁶ Leda Martins utiliza como uma das bases de seus estudos a tese de Miriam Garcia Mendes intitulada *A Personagem Negra entre 1838 a 1888 no Teatro Brasileiro*, que afirma que a personagem negra só entra nos palcos após a interrupção do tráfico legal de escravos, como fica evidente nas comédias de Martins Pena.

segundo, o escravo infiel que sempre perturba a ordem e o equilíbrio dos lares senhoriais, o qual deve ser afastado e punido. Por fim, o terceiro, é a personagem cujo comportamento grotesco e ridículo é motivo de riso para as plateias. Em resumo, a personagem branca é caracterizada como sujeito, estando num patamar superior, e a negra como objeto, ocupando um lugar inferior, compondo um modelo binário de oposição entre essas duas figuras (MARTINS, 1995).

Esta dualidade está presente, por exemplo, na peça *O Demônio Familiar* escrita em 1858 por José de Alencar, como mostra o seguinte trecho:

EDUARDO: Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranqüilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos dos nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. (ALENCAR, 2003, p.45)

O “demônio” referido é o personagem Pedro, escravo da família, articulador na peça de uma série de artimanhas para casar seus patrões, a fim de conseguir o objetivo de ser cocheiro. Todos os obstáculos e desentendimentos das personagens enamoradas são atribuídos ao criado, que no fim ganha como “punição”, sua liberdade. Liberdade esta que lhe trará a responsabilidade do “trabalho honesto” e do cultivo de nobres sentimentos, cobrados pela própria sociedade uma vez liberto, segundo o seu patrão. A peça finaliza com Eduardo desejando “(...) que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!” (ALENCAR, 2003).

A peça “Demônio Familiar” se tornou uma das grandes obras representativas da dramaturgia realista do período. Nela é possível perceber a exaltação de todo o ideal burguês de família, de virtude e de honra, ameaçados pelo “demônio” da presença de pessoas negras nos lares. Os autores realistas, através de sua dramaturgia, se comunicam cada vez mais com um público formado principalmente pela aspirante classe burguesa desejante de ascensão. Esta representação da personagem negra não traz nenhum estranhamento ao espectador, apenas confirma a imagem de um modelo presente em sua imaginação. Espectador este que faz parte da mesma elite branca produtora da cena, legitimando no teatro o mesmo estatuto de poder do domínio social (MARTINS, 1995).

Este recorte histórico traçado até aqui, importante ressaltar, se apoia numa escrita

da história do teatro que tem como foco principal as manifestações que acontecem sobretudo no Rio de Janeiro. Em um país com dimensões continentais como as do Brasil, não tenho a pretensão de dar conta dos acontecimentos teatrais em toda a sua extensão. A bibliografia que apoia esta reflexão considera o Rio de Janeiro, acompanhado posteriormente pela cidade de São Paulo, como o centro da vida cultural do país, à época.

A partir desta perspectiva é que, como citado anteriormente, Prado (2012) considera como marco de “inauguração” do teatro brasileiro, por João Caetano no Rio de Janeiro, o ano de 1838. Tal marco é confirmado pelo autor mediante a constatação de uma presença genuinamente “brasileira” naquele evento teatral. Mas numa perspectiva da “invisibilidade” que nos aponta Martins (1995), esta composição “brasileira” tem recorte específico de raça. Se no século XIX, a produção dialoga de forma inequívoca com o contexto escravocrata, que dá o contorno da sociedade brasileira da época, a partir do século XX ganha força num movimento pós-abolicionista e republicano a ideia de uma democracia racial.

É sabido que na época a ideia de construção de uma identidade nacional era marcada pela defesa de um país miscigenado, amparado pelo mito da democracia racial. Bernardino (2002) aponta Gilberto Freyre no livro *Casa Grande Senzala* de 1933 como figura sedimentadora deste conceito. A abolição da escravatura, a proclamação da independência e a comparação com a situação das pessoas negras em outros países, como os Estados Unidos, fortalecem no imaginário da população brasileira a formação de uma nação miscigenada e harmônica (BERNARDINO, 2002).

Assim, como política principal de “erradicação” do racismo no Brasil, adota-se, enquanto sociedade, o silêncio. Não se debate a questão. É construída uma ideia de “sujeito universal e essencial.” que exalta a branquitude e apaga as identidades não-brancas. Neste imaginário a figura do “mulato”, da pessoa miscigenada, seria a grande representação da possibilidade de ascensão da pessoa negra, acompanhada de uma negação da sua identidade, numa tentativa de alcançar o “ideal” branco:

O que está por trás deste mecanismo brasileiro de ascensão social é a concordância da pessoa negra em negar sua ancestralidade africana, posto que está socialmente carregada de significado negativo. Ironicamente, dentro deste contexto da “saída de emergência”, os casos de ascensão social de pessoas de cor não enriqueciam o grupo social dos negros, uma vez que as pessoas de cor que ascendiam eram encaradas como “negros de alma branca” (BERNARDINO, 2002, p. 252).

A dualidade de oposição entre o branco e o negro também está presente na ideia de “democracia racial”, porque a pretensa convivência harmônica se faz a partir do

“acordo” de que a etnia do “branco-europeu” seria a correspondente de uma superioridade, almejada por todos, enquanto a do “negro” seria a etnia culturalmente negativa. Os papéis sociais ficam estabelecidos a partir desse “acordo”, e o “racismo cordial” se instala enquanto prática criadora de mecanismos cotidianos, quase sutis, de violência diária contra pessoas negras (BERNADINO, 2002).

Uma das marcas dessa violência diária é o apagamento das narrativas, vivências, memória e cultura das pessoas não brancas. Abdias do Nascimento, no livro *O Genocídio do Negro Brasileiro*, dá um panorama dos diversos mecanismos usados pela branquitude, desde o período da escravidão colonial até o século XX, para “embranquecer a pele negra e a cultura do negro” (NASCIMENTO, 2016, p. 50). A construção do mito do “senhor benevolente”, alegando ser processo de escravidão no Brasil menos violento que em outros lugares; a teoria da “saudável interação sexual” entre brancos e negros, dando origem à figura da/o mulata/o e que mascara as violências sexuais impostas pelos homens brancos às mulheres negras; adoção do projeto eugenista de eliminação da “raça” negra, com a aplicação de políticas de extermínio da população preta, acompanhada do incentivo à entrada de imigrantes europeus e a proibição do debate sobre raça, considerado sob o ponto de vista jurídico como subversivo e socialmente como divisionista (NASCIMENTO, 2016, p. 50).

Todos esses mecanismos, acumulados ao longo do tempo, serviram de base para o fortalecimento e sedimentação do mito da “democracia racial” no imaginário do país. A consolidação deste mito, não por acaso, se confunde também com o fortalecimento do estado moderno brasileiro, como nos aponta Almeida (2021):

A partir de 1930, a necessidade de unificação nacional e formação de mercado interno, em virtude do processo de industrialização, dá origem a toda uma dinâmica institucional para a produção do discurso da democracia racial, em que desigualdade racial – que se reflete no plano econômico – é transformada em *diversidade cultural* e, portanto, tornada parte da paisagem nacional. (ALMEIDA, 2021, p. 107)

O fortalecimento deste Estado, que agora se pretende republicano e procura consolidar uma economia capitalista desejosa por mercado consumidor, e a manutenção sólida das propriedades privadas dependem de uma “unidade”, de um ideal forte de “nação”. Anseio solidificado com o apoio de uma série de instituições, como a legislativa, educacional e cultural.

A explanação de Almeida (2021) nos faz compreender o porquê do Teatro Experimental do Negro (TEN) – que teve sua estreia em 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro com o espetáculo *Imperador Jones*, do dramaturgo Eugene O’Neil – ter

recebido críticas à época justamente por afirmar a identidade negra como uma marca do seu teatro. Alguns críticos consideravam uma “ilusão de que nos advenham daí maiores vantagens para a arte e o desenvolvimento do espírito nacional”, e acreditavam não merecer dos estudiosos qualquer mérito ou destaque por “não haver nada entre nós que justifique essas distinções entre cena de brancos e cena de negros, por muito que as mesmas sejam estabelecidas em nome de supostos interesses da cultura” (CEVA, 2006, p. 41).⁴⁷

A despeito da descrença de muitos críticos da época na relevância histórica e artística do TEN, sua trajetória e produção são elencados por Leda Martins (1995) como um dos representantes de maior projeção do que a autora chama de Teatro Negro, sendo não “uma origem, mas como um objeto originário que, apesar de todas as suas contradições internas, conseguiu, num determinado intervalo temporal, descompor as cortinas do palco brasileiro” (MARTINS, 1995, p. 77).

A proposta da autora de criar uma categoria de análise teatral vinculada à negritude não se propõe a organizar ou fundar um gênero limitante das manifestações deste teatro alinhadas exclusivamente à cor ou fenótipo dos seus produtores (elenco, direção, dramaturgia, etc.) ou personagens. A nomeação Teatro Negro seria antes de tudo uma proposta de leitura semiótica de um teatro que “explora a negrura como um signo cênico plural e expõe, simbolicamente, a urgência de transformações efetivas e imediatas no *status quo*” (MARTINS, 1995, p. 75). Ao explorar o signo negro, este teatro expõe outras perspectivas de saber teatral, lançando inclusive possibilidades de combinar elementos para além do texto teatral.

Caracterizado não só como uma companhia teatral, mas como “um amplo movimento de educação, arte e cultura” (MARTINS, 1995, p. 78), o TEN promoveu uma série de ações artísticas e pedagógicas,⁴⁸ dentre elas o incentivo a montagem e criação de uma dramaturgia na qual existisse uma personagem negra plural e singular evocadora da memória e a experiência dos negros no país. Indo além, portanto, das figuras estereotipadas e invisibilizadas produzidas pelo olhar da brancura, como citado

⁴⁷ A autora cita arquivos de críticas da época presentes no site do Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO).

⁴⁸ “Concomitantemente à sua atuação nos palcos, o TEN promove congressos, cria entidades como o Conselho Nacional de Mulheres Negras, publica o jornal O Quilombo, organiza mostras de artes visuais e se articula com intelectuais africanos e afroamericanos. Desse alinhamento filosófico, consolida-se o conceito de negritude - fundamental ao movimento político-estético protagonizado pelos poetas antilhanos Aimée Césaire e Léon Damas e pelo Presidente do Senegal, poeta Léopold Senghor, propulsor do movimento de libertação de países africanos e de povos de origem africana nas Américas - como o norteador estético da companhia. (SANTOS, 2021, p.12)

anteriormente.

Com este objetivo, o TEN trouxe em seu repertório a encenação de textos já existentes com esse viés, além de outros escritos para o próprio grupo. Na antologia *Drama para negros e Prólogo para brancos, publicada em 1961*, Abdias do Nascimento, fundador do TEN, organiza esses textos evidenciando quão ampla são as possibilidades de representação das pessoas negras.

No “prólogo para brancos”, parte primeira do livro, Nascimento (1961) destaca a importância de uma escrita renovada sobre o negro na literatura dramática brasileira e do quanto o surgimento do TEN representa um marco para este debate. O autor, no entanto, ressalta que a atividade dramática não é algo novo na memória e história do povo negro. Destaca a presença em solo africano de elementos dramáticos presentes nos ritos e festas religiosas – marcados pelos jogos e danças –, a força da literatura oral personificada na figura dos Griots e a presença de uma literatura dramática no Egito Negro que teriam inclusive precedido os eventos teatrais do teatro grego (NASCIMENTO, 1961).

Reconhecendo a impossibilidade de se apoiar em conceitos de leitura com base no teatro ocidental europeu, é também a esses aspectos dramáticos da cultura negra africana e também em diáspora que Leda Martins recorre para estabelecer chaves de leitura sobre o Teatro Negro. A autora opera numa distinção entre “texto dramático” e “texto performativo” e desloca o conceito de teatro para “além das paredes do palco convencional” (MARTINS, 1995, p. 27).

Na África as festividades religiosas, os dramas rituais e o pensamento e dramaturgia de Wole Soyinka são bases importantes para disparar suas considerações. No Brasil é nos congados e reinados, nas escolas de samba, nos jogos corporais, na capoeira, nos ritos afros, no olhar mascarado e brejeiro das pessoas escravizadas mantendo sua cultura ao avesso do sistema colonial que estão as pistas dos “textos performativos”. Textos não apartados da literatura escrita, já que é sobre ela e suas encenações no TEN o debruçar da autora para pensar o Teatro Negro.

A partir do encontro e ebulição dessas diversas manifestações e memórias, emerge um conceito chave no *Cena em Sombras*: a encruzilhada. Este seria, segundo Martins, não exatamente um elemento cênico, mas um princípio cognitivo, um modo de se produzir uma epistemologia teatral com um cruzamento de diversos caminhos. Este conceito se funda a partir da figura mítica do orixá Exu:

Exu simboliza um princípio estrutural significante da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua intersecção cultural dos

Novos Mundos. Senhor das encruzilhadas dos sentidos e dos discursos (...). Exu é o jogo, é signo, é estrutura. Esse orixá metaforiza a própria encruzilhada semiótica das culturas negras das Américas, sendo um princípio dialógico e mediador entre os mitemas do Ocidente e da África. (MARTINS, 1995, p. 56)

O lugar do jogo, da ilusão, do desvio, do princípio do diálogo, do encontro das incertezas são os elementos em comum apontados por Martins nas manifestações culturais cruzadas entre africanos e seus descendentes. Na repressão violenta do território colonial, a cultura negra sobrevive e resiste no entre, no escondido, na “encruza” e faz surgir daí uma potência significativa de elementos que compõem uma dramaticidade própria:

a duplicidade cênico semântica gerada por uma rede de significantes que articula a ilusão do jogo e da aparência, a concepção metafórica e mágica da linguagem, por meio da qual a palavra desliza por variados significados recusando ancorar-se em qualquer valor absoluto e emblemático, o caráter de motivação coletiva que se propõe a celebrar o sentido de uma complementaridade comunitária; a função burlesca da ironia, que no jogo de máscaras carnavaliza o valor universal das noções raciais tipológicas, a harmonização do signo cênico num cenário espontâneo e dialógico, que prima pela desrealização do sentido; a função ritualística dos eventos ou celebrações em que se estreitam os limites das cerimônias social e dramática. (MARTINS, 1995, p. 65)

Estes componentes atravessam a performance negra no teatro, descolando sua subordinação ao texto dramático e colocando-a em relação direta com o cotidiano e com a apreensão de sua realidade. A autora pontua estes parâmetros como mais norteadores do Teatro Negro do que exatamente a cor de quem escreve os textos ou sua temática. A partir deles, ela analisa encenações realizadas pelo TEN presentes na coletânea organizada por Nascimento (1961).⁴⁹

Ponto curioso a que chegamos na nossa breve viagem por essa história do teatro na “marafunda colonial” brasileira. Começamos na intenção de perceber exemplos de apagamentos e exclusão sofridos pelos corpos não brancos ao longo dessa história. De fato, encontramos marcas inegáveis da estrutura racista, sobretudo no chamado teatro profissional. Podemos notar reverberações dela na maneira como olhamos e estudamos o teatro até hoje. Em palestra dada em 2019,⁵⁰ por exemplo, Leda Martins conta um pouco

⁴⁹ A autora também analisa no *Cena em Sombras* as manifestações do Teatro negro produzidas nos sessenta nos EUA. Ela traça um comparativo entre a produção brasileira e estadunidense inclusive para encontrar as chaves de leitura apontadas acima.

⁵⁰ Leda Maria Martins participa do Ateliê de Ideias II - Encruzilhada Referencial do Dramaturgo Afrodiaspórico promovida pelo coletivo Melanina Digital. A sua palestra está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=6Kss5gRCvnY&t=3797s> – acesso em setembro 2021

como foi o processo de construção de sua tese que deu origem ao livro *Cena em Sombras*. Afirma que em meados dos anos 80, participando de um programa de estudos nos EUA, ela descobre o livro *Drama para negros e Prólogo para brancos (1961)* e fica impressionada de nunca ter entrado em contato com a obra do TEN. O seu livro, publicado em 1995, se torna um marco de estudo sobre o grupo e também sobre a relação da negritude com a arte dramática, mas ela afirma que até hoje ao falar sobre Teatro Negro na universidade ainda encontra resistência.

A professora Evani Tavares Lima no artigo “Por uma história negra do teatro brasileiro” (2015) também faz um relato sobre a ausência de referências em relação a presença negra na história do teatro brasileiro como um todo e no quanto isso a impactou no início de seus estudos sobre teatro nos anos 90:

Meu envolvimento com a temática negra na perspectiva da cena vem desde o início da década de 1990, na graduação em artes cênicas, na Universidade Federal da Bahia. Meu desconhecimento a respeito de atores, dramaturgia e outras referências negras no teatro me conduziram à primeira incursão sobre esse tema do negro e o teatro. O resultado dessa primeira investigação foi a produção de uma, modesta, monografia a respeito do negro no teatro brasileiro.² Inicialmente, fui levada a essa pesquisa por um objetivo prático: encontrar personagens para mim, atriz negra, para os exercícios de interpretação teatral, na escola de teatro. Interessante que, ao trocar experiências com colegas a respeito das razões que levaram à escolha desse objeto; a experiência negra na cena, como tema de pesquisa, observo que a motivação é, invariavelmente, a mesma - a necessidade de saber alguma coisa e/ou saber mais a respeito da história negra no teatro brasileiro. A cada passo dado na direção desse universo de pesquisa, comumente, me deparava com lacunas teóricas, referências não cadastradas e algumas observações, nada animadoras, por parte de alguns professores desprovidos de uma reflexão, mais aprofundada (...). (LIMA, 2015, p . 3)

Lima (2015) também afirma que nesses aproximadamente 30 anos, desde o começo de sua investigação sobre esse universo viu surgir algumas pesquisas que também intentaram preencher essa lacuna histórica sobre as contribuições das pessoas negras e de sua cultura para a formação do teatro brasileiro como um todo. Cita inclusive em seu trabalho alguns autores e autoras, como Leda Martins, que produziram trabalhos importantes sobre a temática e eventos realizados com o intuito de fomentar o debate.⁵¹ Pontua, no entanto, a existência ainda de uma incipiência nas pesquisas sobre o tema e uma marginalização das já existentes.

Em 2018, Wallace Lino em seu trabalho monográfico *O Teatro como Canal de*

⁵¹ Festival Cena Tá Preta produzido pelo Bando de Teatro Olodum em Salvador desde 2003, Olanodê produzido pela Cia dos Comuns no Rio de Janeiro em 2007 e Os Fóruns de performance negra produzido pelo Bando de Olodum e a Cia dos Comuns em parceria nos anos de 2005, 2006 e 2009.

ruptura do Silenciamento expõe dificuldades e violências a que seu corpo enquanto “BIXA, PRETA E FAVELADA” estiveram expostos no seu percurso como estudante de teatro na Unirio, uma delas inclusive a de presenciar uma manifestação racista no seu prédio com a inscrição “pretos fedem” na parede e a de não conseguir relacionar as suas vivências com conteúdos veiculados em sala de aula (LINO, 2018). Talvez esses relatos nos deem as pistas do porquê da dificuldade de uma plateia em 2010, nesta mesma universidade, não conseguir olhar para o trabalho da Cia Marginal para além da lente do racismo.

A inserção das pautas sociais e da crítica não é uma novidade na arte teatral produzida no Brasil, sobretudo a partir de meados dos anos sessenta. Movimentos e grupos teatrais importantes como Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC), Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro do Oprimido, entre outros, surgem com o intuito de produzir uma arte que dialogasse de forma mais crítica com a realidade do país e da formação de uma “identidade” nacional.

No entanto, é inequívoco afirmar que a questão racial, e de afirmação de identidades, ainda é um tema espinhoso para nós pessoas brancas, que fazemos, pensamos e produzimos teatro no Brasil. É um tema, no entanto, necessário de ser confrontado, se temos compromisso contra as “mazelas do mundo” (ALMEIDA, 2021), já que “(...) não há enfrentamento e transgressão ao colonialismo que não assuma posições contundentes e comprometidas com o combate ao cárcere racial (enclausuramento e desvio do ser) e às produções de injustiça cognitiva” (RUFINO, 2019, p. 11).

Na contramão do apagamento, foi possível para nós perceber a presença constante de uma resistência, de afirmação ininterrupta da importância cultural indígena⁵² e negra neste território. Foi possível constatar a força indígena no “teatro colonial cristão”, a quebra de expectativas do colonizador com a invasão da cena por pessoas negras e indígenas no chamado “teatro de cordel” do século XVIII, a resistência cultural de diversos movimentos como as escolas de samba, congados, as religiões afro que deixam viva a dramaticidade negra e oferecem as bases para Leda Martins (1995) pensar o Teatro Negro. Mas para além da resistência também é preciso pensar na subsistência.

É nítido, mesmo nessa breve história contada aqui, que no momento em que o

⁵² Apesar de termos passado muito rapidamente por momentos da contribuição indígena para o teatro no Brasil não podemos deixá-la de fora. Não é nosso objetivo fazer uma investigação aprofundada sobre o Teatro Indígena mas é certo, de que assim como o Teatro Negro ele vem resistindo aos longos anos de violência e colonização.

teatro começa a se institucionalizar, a ganhar status de profissão no país há um embranquecimento tanto dos corpos que produzem a cena quanto daqueles que a assistem. Se cria um mercado cultural, mas este mercado tem uma demanda de se ver representado e as suas ideias, de modo que negros e indígenas só são bem-vindos aos palcos na qualidade de seres estereotipados, confirmando assim a sua inferioridade. O surgimento do TEN nesse contexto é de fato algo notável porque quebra todas as demandas comerciais. O grupo tem um período longo de existência se consideradas as condições do seu advento. De 1944 a 1961 ele se mantém em trabalho não só realizando montagens, mas também uma série de outras ações sociais e pedagógicas. Mas apesar de sua importância o grupo se finda por falta de recursos.

A reflexão sobre a necessidade de que iniciativas como as do TEN tenham uma durabilidade maior nos leva inevitavelmente a questão sobre de quem é o papel de garantir a existência e subsistência de artistas que não dialogam com as demandas do mercado cultural. Tal questão nos direciona para o debate sobre o papel do Estado nesta equação. Rubim (2007) no artigo “Políticas Culturais no Brasil” utiliza as expressões “autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios” para caracterizar as políticas culturais do Estado Nacional Brasileiro. O autor traça um breve panorama que tem início na “revolução” de trinta das iniciativas ou tentativas dos governos federais de implementar ações de fomento e apoio ao setor.

No panorama traçado por Rubim (2007) é curioso notar dois movimentos repetitivos nas ações nacionais de fomento a cultura que corroboram de forma contundente a caracterização exposta acima. A primeira diz respeito aos governos ditatoriais que se impõem na Ditadura do Estado Novo (1937 a 1945) e na Ditadura Cívico-Militar (1964 a 1985). Apesar do que se imaginaria nos períodos ditatoriais há um grande investimento em cultura. “A política cultural implantada valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro” (RUBIM, 2007, p.16) e implementava uma série de ações que visavam cooptar, controlar e censurar os artistas.

Cada período possui suas particularidades históricas como a criação do Ministério da Educação e Saúde do qual ficou à frente o ministro Gustavo Capanema durante toda a duração do Estado Novo. Capanema manteve nos anos iniciais uma estreita relação com as propostas e pensamento de Mario de Andrade que é reconhecido como figura importante para as políticas culturais brasileiras por conta do seu trabalho à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo.

Na Ditadura Civil-Militar ganha força a “implantação de uma lógica de indústria cultural” (RUBIM, 2007, p.20) utilizando como principal “arma” o setor audiovisual que através de um rígido controle buscava “integrar simbolicamente o país” (RUBIM, 2007, p. 20). Conforme os anos se passaram e o regime foi se brutalizando, sobretudo entre os anos de 1968 a 1974 a repressão a movimentos populares e de resistência cultural se intensificou, como também os investimentos nesta cultura midiática sobretudo “em especial no seu olhar televisivo” (RUBIM, 2007,p.21). Nem é preciso dizer que um movimento elitista e embranquecido ganha força nesses dois períodos.

Nos períodos democráticos,entre os regimes, de 1945 a 1964 e de 1985 até o início do século XXI nota-se um movimento fortemente caracterizado por ações descontínuas e uma “entrega” do setor cultural nas mãos do mercado. No primeiro período citado o que se percebe é uma produção volumosa em todas as linguagens artísticas, mas sem nenhuma, ou muito pouca, atuação do Estado no seu fomento. No segundo período citado tem-se como política mais contundente a criação das leis de incentivo fiscal que se inicia com a Lei Sarney (criada no governo Sarney – 1985-1989) e posteriormente extinta e recriada no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC-1994 a 2001) como lei Rouanet. As leis federais serviram como um impulso de incentivo para que estados e municípios criassem também leis próprias da sua esfera.

Apesar de ter uma importância para o setor cultural, as leis de incentivo fiscais não funcionam como políticas culturais estatais pois apesar de injetar recursos no setor e incentivar a produção elas deixem a cargo do setor privado a decisão de distribuição dos recursos. Esta proposta fica inclusive evidente no direcionamento do governo FHC, por exemplo:

Sintomaticamente a publicação mais famosa do Ministério naqueles longos oito anos será uma brochura intitulada Cultura é um bom negócio (ministério da cultura, 1995). Ela pretende estimular, sem mais, a utilização das leis de incentivo. José Castello, avaliando o governo Fernando Henrique Cardoso: afirma uma quase identidade entre Estado e mercado (Castello, 2002, p. 635); fala das leis de incentivo como sendo a política cultural (Castello, 2002, p. 637) e diz que as leis de incentivo escamoteiam a ausência de uma política cultural (Castello, 2002, p. 645). (RUBIM, 2007, p.26)

O momento de virada deste movimento nos governos democráticos começa a acontecer a partir do ano de 2003 com a entrada do presidente Luís Inácio Lula da Silva, na gestão federal e com o trabalho do ministro Gilberto Gil (2003-2008) e posteriormente Juca Ferreira (2008-2011). Já na entrada do ministro Gilberto Gil percebe-se um novo entendimento sobre o papel do estado no fomento à cultura. Em seu primeiro

pronunciamento como ministro, Gil afirma de forma categórica que “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL apud RUBIM, 2007, p.29).

No artigo “Políticas Culturais do Governo Lula”, em livro homônimo, Rubim (2010) faz um breve panorama das ações do governo petista que atuaram na quebra do trinômio tradicional que caracteriza a política cultural no Brasil até então: “ausências, autoritarismo e instabilidades” (RUBIM, 2010, p.11), já pontuados aqui também neste texto mais acima.

Na questão das ausências a afirmação feita por Gil no início do seu mandato já nos deixa pistas de qual entendimento deste governo sobre o papel do Ministério da Cultura na sociedade brasileira. Ao afirmar que fazer política pública é também fazer cultura, o ministro coloca-se como atuante inserido no dia a dia do fazer cultural e não apenas como um órgão à parte, distante, sem envolvimento com a prática da cultura. Prática comum no caso dos governos anteriores com a adoção de uma política neoliberal deixando a cultura a cargo do mercado.

Outro ponto também enfrentado neste novo momento da democracia brasileira é a tradição autoritária do estado na atuação cultural. Na política de Gil, e posteriormente de Juca Ferreira, se combate com a abertura ao diálogo:

A abertura – conceitual e prática – significa o abandono da visão elitista e discriminadora de cultura. Ela representa um contraponto ao autoritarismo estrutural incrustado em nossa história cultural. Este deslocamento de foco e de olhar está expresso de modo emblemático na reiterada afirmação de Gil e de Juca que o público prioritário da atuação do Ministério é a sociedade brasileira e não apenas os criadores culturais. Com isto, fica demarcada a nova relação política que se quer instituir no campo cultural brasileiro. (RUBIM, 2010, p.14)

Esta nova visão sobre o que se considera cultura vem da adoção de uma noção antropológica do termo que reivindica para o campo cultural não apenas as questões patrimoniais e das artes reconhecidas (que são parte da herança colonial do país), mas também “as culturas populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientação sexual; das periferias; audiovisuais; das redes e tecnologias digitais etc.” (RUBIM, 2010, p.14). Esta se apresenta, não apenas como uma discussão conceitual sobre o que é ou não cultura, mas é também como um debate que pensa a valorização e fortalecimento de outros fazeres culturais, levando em conta necessariamente a ideia de investimento. Que trocando em miúdos significa: ter uma verba para cultura, gerida pelo estado, que não é apenas distribuída para uma “elite” cultural, mas para todos os agentes culturais que fazem parte da sociedade brasileira.

Deste modo, inicia-se no Brasil uma política pública para a cultura que não se

apoia mais nos editais de verba pública geridos por empresas privadas (que são as leis de incentivo), mas editais de fomento direto que direcionam a verba do estado de forma direta, a partir de ampla concorrência, para os fazedores de cultura a nível nacional. Um bom exemplo de projeto nesse sentido são os Pontos de Cultura⁵³ criados pelo Programa Mais Cultura⁵⁴, no ano de 2010 por exemplo eram registrados de 2500 a 4000 pontos em todo o país (RUBIM, 2010). Além dos Pontos também foram criados editais e políticas específicas para cada linguagem e com o teatro também não foi diferente. Um exemplo de editais criados para fomento ao teatro e artes cênicas em geral foi o “Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz” que tinha como proposta:

Incentivar a produção e a competitividade no âmbito do processo de criação e de difusão artísticas nacional, contribuindo para seu desenvolvimento como mecanismo voltado a favorecer maior participação da iniciativa privada na produção cultural nacional e, por consequência, ensejar maior participação do criador brasileiro nos mercados nacional. ⁵⁵

Assim como o Myriam Muniz outros editais no âmbito federal e também estadual e municipal começam a ser instituídos como política cultural de estado a partir do ano de 2003 e inauguram uma nova maneira de se pensar o mercado cultural e seus trabalhadores no Brasil. Dois aspectos importantes começam a ser considerados a partir deste período. O primeiro é que a cultura não pode estar apenas à mercê de uma lógica de mercado.

Pensando no teatro especificamente, como vimos na breve passagem histórica feita neste capítulo, a possibilidade de trabalho para artistas no Brasil estava aliada, durante muito tempo, a uma lógica de um mercado consumidor, ou seja, de uma plateia pagante que pautava a produção. No caso de um país que é fruto de uma “marafunda colonial” (RUFINO, 2019, p.12) essa plateia consumidora é majoritariamente branca e deseja ver-se representada no palco. Esta é durante muito tempo a diretriz que determina a produção teatral brasileira, ou pelo menos, aquela que é reconhecida historicamente como tal.

Quando uma nova política de fomento se instala abre a possibilidade de que produções que tragam corpos e narrativas diversas possam se estabelecer e isso inevitavelmente muda também a lógica do mercado consumidor. Como a subsistência do

⁵³ Projeto de premiação para iniciativas culturais ligadas a territórios fora dos eixos comerciais atuantes no seu território. Podendo ser organizações governamentais ou não governamentais. Esta proposta estava ligada ao Programa Mais Cultura.

⁵⁴ Programa lançado em 2007 pelo governo federal que visava a interiorização das políticas culturais levando recursos para regiões do Brasil onde o fomento não chegava como cidades pequenas, de 50.000 habitantes por exemplo ou comunidades indígenas e quilombolas.

⁵⁵ Dados retirados da página <https://dados.gov.br/dataset/premio-funarte-teatro-myriam-muniz> acessado em 20/08/2022.

trabalhador da cultura passa a ser um papel do Estado e não mais do Mercado as plateias que frequentam os teatros também podem se modificar, porque não é mais delas que depende o sustento dos artistas. É possível começar a se pensar também numa nova formação de plateia, que é um assunto que iremos debater de forma aprofundada nos próximos capítulos.

O segundo aspecto é a possibilidade da formação de uma nova geração de artistas que vê nas políticas públicas a oportunidade do seu sustento e da sua arte. Neste sentido a lógica da resistência que pautava a produção de artistas negros, indígenas, de cultura popular, de identidades dissidentes como as LGBTQIAPN+ passa a se modificar e suas artes podem ser finalmente reconhecidas como tal. Assim esses artistas também podem ser reconhecidos não apenas como fazedores de cultura, mas também como trabalhadores da cultura, como artistas profissionais.

É óbvio que reconheço que não é possível romantizar este processo e dizer que agora “tudo são flores”. É preciso debater os “furos” e “injustiças” também inaugurados neste novo momento, inclusive que não são considerados pelos governos Lula (2003-2011) e posteriormente Dilma (2012-2016). Lacunas que deixam portas abertas para um novo desmonte do setor no pós-golpe de 2016, como veremos mais à frente, mas é inegável que há uma virada de chave a partir de 2003, permitindo inclusive a consolidação de companhias como a Cia Marginal no cenário teatral brasileiro, que assume como marco de profissionalização justamente o ano no qual ganham o edital Myriam Muniz. No entanto, apesar de fator de suma importância, este não é o único.

1.2. No princípio era EXU

Exu é o começo
 Atravessa o avesso
 Exu é travesso
 Que traça o final
 Exu é o pau
 No caule que sobe
 O caminho de além
 Do bem e mal
 Dito pelo não dito
 Odara é bonito se a água não acaba
 Elegbara elegante no falo que baba
 Exu é quem cruza e descruza o
 amor
 Bará não tem cor
 Estará onde quer que qualquer

corpo for
 Pra todo trabalho
 É o laço e o atalho
 É o braço e a mão
 Do falho e do justo
 Exu é o custo do movimento
 O tormento do ser
 Que não é Exu
 Serena Assunção

Contra o “carrego” deixado pela “marafunda colonial” – leia-se: “sistema de destroçar gente” (RUFINO, 2019, p.12) - Rufino propõe uma “guerrilha” que quebra com a ideia do universalismo e dos regimes de verdades branco, binário e colonial, para trazer à tona um “cruzo” de saberes múltiplos dado nas “esquinas”, nas “frestas”, nas “dobras”, “nos entre”. Compondo o que o autor chama de *Pedagogia das Encruzilhadas*, a encruzilhada aqui se transforma como uma chave epistemológica onde “dialogam diferentes práticas de saber codificadas na diáspora que têm como identificação as múltiplas formas na linguagem” (RUFINO, 2019, p.2019). É dela que emergem os “patuás”, “ebós”, os “descarregos” possibilitando a teatralidade negra resistir e produzir a despeito das violências coloniais, é dela que surgem Os Marginais (RUFINO, 2019).

O conceito de *encruzilhada* para Leda Martins (1995) é “um princípio cognitivo”, uma possibilidade de construir saberes nos desvios, nas brechas, nos encontros. Um saber que se organiza e constrói a partir do movimento e do “cruzo”, que possibilita a “transgressão dos regimes de verdade mantidos pelo colonialismo” (RUFINO, 2019, p.18). Quando fizemos o nosso breve passeio por um recorte da história do teatro no Brasil, ficou evidente o quanto esta sabedoria já existe nesse território faz tempo. Resistiu à travessia da “calunga grande” e se firmou, com as bênçãos de Exu, como princípio básico de resistência da diáspora negra.

Wallace: Entende o que eu tô querendo dizer? Que eu acho que essa relação de quando nasceu a Cia. Marginal, de alguma forma é cortado por uma régua do que diz o que é teatro e o que não é, do que diz o que é arte e o que não é, quando a gente passa a operar dentro desse sistema. Mas antes, quando a gente estava num sonho de ser um grupo, um sonho de ser um grupo de teatro. Ainda só na ideia operando pelo sonho, mas ali no interno já tinha a Cia. Marginal. Porque foi coletiva essa discussão. Não foi ninguém que teve uma grande sacada: “vamo fazer um grupo”.

Pela perspectiva da “encruza”, não há um nascimento da Cia Marginal, um momento primeiro, uma origem. Mas um movimento de encontros que vai formulando desejos, projeções e um impulso de se lançar para o mundo como trabalhadores do teatro, de entrar num campo de disputa no chamado teatro profissional. Uma tomada de assalto de um campo teatral marcado pelo racismo e exclusão, como mostra o nosso recorte histórico. Para se proteger de todo o “carrego colonial” que carrega a profissão-teatro só muito “patuá” e “ebó” epistemológico. Para tal é preciso firmar seu ponto.

Primeiro ponto: escolher o nome. Algum que marque a sua identidade, seu posicionamento, mas também confunda e quebre as expectativas:

Geandra: E aí a gente acabou dizendo: “Não, então a gente quer esse nome pra ressignificar esse contexto de como as pessoas veem a favela, mas sobretudo também questionar esse termo marginal.”

Os Marginais então se afirmam. Se fortalecem na identidade.

Segundo ponto: “Qual é a sua cara?”. O primeiro espetáculo apresentado enquanto cia de teatro nomeada é um cruzamento de todos os elos da ancestralidade que formam os corpos e identidades marginais. Ancestralidade não no sentido de sinônimo de antepassados, como afirma Leda Martins (2019), mas numa construção de conhecimento que se dá por um tempo espiralar, combinando diversas temporalidades.

“Qual a nossa cara?” foi criado a partir da memória dos atores e atrizes e também de histórias, colhidas por eles e elas em entrevistas com moradores, de personagens e fatos emblemáticos da Nova Holanda. A dramaturgia da peça se desenvolve em quadros, formando um grande relicário cênico afetivo do território.

Sentada no centro da cena, a figura de exu-pomba gira abre o espetáculo. Ela nos recebe com seu cigarro na mão e aguarda que cada espectador esteja em seu lugar para começar uma história. Ela conta a história de um “homem”. Ele passa por um caminho onde tem dois amigos trabalhando, um de cada lado da estrada. Este “homem” usa um chapéu de duas cores, de um lado branco e de outro lado vermelho. Os amigos começam uma discussão sobre qual a cor do chapéu daquele “homem” e acabam entrando numa briga mortal.

Esta história contada no início da peça, referenciada no começo deste capítulo, é

um conhecido itan⁵⁶ do orixá Exu, e na tradição nagô iorubá ele exemplifica algumas características curiosas desse orixá:

Exu é aquele que, para ensinar os homens, prega peças, desautoriza todos aqueles que se acomodam sobre a presunção de uma verdade limitadamente acabada. É ele o princípio da imprevisibilidade que utiliza da astúcia da aparência, o correlacionando ao sentido de realidade. É ele que pune qualquer forma de obsessão pela certeza, instaurando a dúvida. (RUFINO, 2019, p. 53)

Este é o convite feito a nós espectadoras e espectadores pelos marginais. É quase como se pudéssemos ouvi-los falando: Seja bem-vindo(a) e sinta-se em casa. Mas pra entrar aqui é necessário abandonar suas certezas. Se pretende nos acompanhar pelas ruas e memórias da Nova Holanda, se desarme. Aqui você não vai encontrar um tratado de verdades, mas um jogo de saberes. Quando terminar você terá em sua cabeça mais perguntas do que certezas.

Eu assisti esse espetáculo pela primeira vez em 2010, como relatei aqui antes e, depois, em mais duas ocasiões presencialmente. No momento dessa pesquisa, assisti uma filmagem em vídeo de uma apresentação realizada no ano de 2013 inúmeras vezes. Todas as vezes em que assisti presencial e virtualmente terminei exatamente com a sensação deste convite acima descrito. Senti-me convidada a passear pelas ruas da Nova Holanda, conhecer suas memórias, histórias e ver uma série de perspectivas sobre aquele espaço. Perspectivas complexas sobre diversos temas: as religiosidades que habitam aquele território, a relação dos moradores com os poderes do tráfico e da polícia, as tensões dentro da atuação dos projetos sociais nas favelas, as relações de afeto tecidas naquele espaço e as memórias das atrizes e atores.

Tudo isso costurado por uma ironia perspicaz, própria das marcas de uma teatralidade que se dá ancorada pela “encruzilhada” (MARTINS, 1995). Resgatando a caracterização feita sobre o conceito, como base da dramaticidade do Teatro Negro, as palavras: jogo, ironia e ilusão são básicas para entendê-lo.

No espetáculo “Qual é a nossa cara?”, esses elementos aparecem por exemplo no modo de construção do trabalho das atrizes e atores, que a toda hora mudam suas “máscaras” físicas e imagéticas, não permitindo ao espectador definir ou capturar os/as personagens. Elas(es) aparecem, brotam como num virar de uma esquina e, assim como vêm, desaparecem. Há uma sequência de cenas no espetáculo em que este modo de

⁵⁶ A palavra nagô itán designa não só qualquer tipo de conto, mas também essencialmente os itán àtowódówó, histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, particularmente pelos babaláwo, sacerdotes do oráculo Ifá. Os itán-Ifá estão compreendidos nos duzentos e cinquenta e seis “volumes” ou signos chamados Odù, divididos em “capítulos” denominados ese. (JUANA apud PÓVOAS, 2004, p. 4)

composição fica bem evidente. A sequência começa com três personagens: eles(elas) entram, sentam em cadeiras dispostas no palco e contam suas memórias; à esquerda, um senhor (interpretado por Priscila Andrade) fala da lembrança de quando conheceu sua esposa; ao centro, uma mulher (interpretada por Jaqueline Andrade) conta as idas e vindas de uma história de amor, e, à direita, uma outra mulher (interpretada por Diogo Vitor) conta sobre o incêndio de um duplex de madeira que ela via da janela da sua casa.



Imagem retirada de vídeo do espetáculo – da esquerda para direita: Priscila Andrade, Jaqueline Andrade e Diogo Vitor

O público se delicia com as histórias, mas mal elas chegam ao fim os/as personagens já se vão, e do fundo vem uma outra mulher (interpretada por Geandra Nobre) contando a história de como se defendeu de um abuso quando criança.



Imagem retirada de vídeo do espetáculo – em cena: Geandra Nobre.

Depois de ouvir narrativas tão divertidas, aquela história deixa no público um

impacto. Mas assim como chega de forma repentina, ela se esvai e dá lugar a uma cena em que outras personagens veem o duplex pegando fogo. Novamente, nós como público nos divertimos com a interação das personagens e as diferentes reações frente àquele acontecimento. A cena termina após a “chegada” dos bombeiros e é finalizada com a fala de uma mulher (interpretada por Wallace Lino) nos contextualizando da questão crítica em torno daquele evento: “Dava tempo, dava tempo, só não deu tempo porque a gente mora na favela(...)”.



Imagem retirada de vídeo do espetáculo – em cena – da esquerda para direita: Geandra Nobre, Priscila Andrade, Jaqueline Andrade, Diogo Vitor e Wallace Lino



Imagem retirada de vídeo do espetáculo – em cena –Wallace Lino

Logo após essa mulher sair de cena, os demais atores/atrizes retornam com instrumentos (uma das marcas também da narrativa do espetáculo) e, embalados pela música tocada por elas e eles, a plateia tem o prazer de presenciar a atriz Priscila Andrade, mesma que inicia essa sequência como “Seu Joaquim”, abrindo sua caixinha de memórias. Nela, pequenas lembranças de seu percurso, afetos e inquietações como moradora da Maré vão surgindo. E ela finaliza com a pergunta: “Maré, por que não?”. Essa pergunta fica ecoando no silêncio e no olhar de Priscila, que permanece no centro da cena com a música ao fundo.



Imagem retirada de vídeo do espetáculo – em cena – ao centro: Priscila Andrade / ao fundo – da esquerda para direita: Diogo Vitor, Geandra Nobre e Jaqueline Andrade.

A todo momento esta operação acontece no espetáculo. Os atores e atrizes entram e saem de cena mimetizando os/as personagens ou se apresentam “de cara limpa”, sem “máscaras”. A plateia os/as acompanha, se diverte, ri, se emociona e reflete. É colocada numa encruzilhada e presencia o encontro de diversas forças e saberes ancestrais: da Nova Holanda nas memórias dos moradores e moradoras, através dos (as) atores e atrizes que trazem na sua identidade como pessoas negras e periféricas todo o saber dramático de um povo em diáspora, e de Isabel Penoni (diretora do espetáculo), que porta um saber teatral que também dialoga com sua identidade como mulher cis branca e de classe média.

Diversas sabedorias formam esse amuleto da sorte, esse patuá epistêmico que localiza a Cia Marginal como uma companhia profissional de teatro. Com este espetáculo a Marginal ganha o público da Maré, fazendo uma primeira temporada lotada todos os

dias na Casa de Cultura, atraindo espectadoras(es) de várias comunidades. Atraem também um público de fora da Maré, que os acompanha neste início e se mantém como espectador(a) cativo(a) da companhia (como é o meu caso) até hoje. Lançam-se numa trajetória que irá levá-los a se impor, doa a quem doer, como um grupo importante do cenário teatral carioca e por que não brasileiro? Mas não vai sozinha, carrega consigo sua ancestralidade, suas sabedorias e seu público. Um público fiel e que vai crescendo a cada nova empreitada dos Marginais. E este público será o assunto do nosso próximo capítulo.

CAPÍTULO 2: CONVERSAS DA PLATEIA: A COLETIVIDADE MARGINAL

Muitas são as definições que se colocam para a palavra teatro. Na concepção ocidental o termo tem origem na Grécia e no desvelar da sua etimologia significa lugar para ver. Ao longo dos anos a palavra foi usada tanto para denominar os edifícios em que acontecem as encenações como a própria arte em si. Alguns encenadores europeus do século XX, como Jerzy Grotowski, por exemplo, consideram que para que haja teatro é preciso, fundamentalmente, ter alguém que observe. Se há essa situação, há então teatro. Já Augusto Boal vai dizer que: “No sentido mais arcaico do termo (...) teatro é a capacidade dos seres humanos (ausente nos animais) de se observarem a si mesmos em ação” (BOAL, 2008, p.14).

Esse é um pressuposto interessante, para nós aqui, e que pretendo tomar como caminho a partir de agora. Para que haja teatro é necessário que haja público. Um não sobrevive sem outro. Quando fizemos nosso breve passeio por um recorte da história desta arte no Brasil, foi possível perceber que a presença do público era algo determinante para o acontecimento teatral, independente se ativo, participando da cena, ou se apenas sentado assistindo. Principalmente no considerado teatro profissional. A presença do público pode determinar o sucesso ou o fracasso de um espetáculo, pode indicar se aquela obra é muito ousada para sua época ou se ela dialoga ou não com os anseios do seu tempo. De uma forma ou de outra, para ter cena é preciso haver alguém que a assista.

Na trajetória da Cia Marginal este é um elemento crucial: a presença do público. Além de todos os vetores que compõem sua trajetória, nesse “patuá cênico” capaz de desbancar as “marafundas coloniais” do teatro, a relação com quem assiste foi um dado marcante na trajetória do grupo. Desde o seu começo.

2.1. A primeira vez que tia Célia vai ao teatro

Carol: Qual a lembrança mais antiga que vocês têm da Cia Marginal em relação ao público?

Geandra: Eu tenho algumas memórias. Quando a gente criou o nosso primeiro espetáculo, o “Qual é a nossa cara”, antes de ter um impacto eu tinha um receio sobre esse trabalho. Porque a gente tava lidando com a memória das pessoas, ia expor a memória delas. Eu ficava muito preocupada de como as pessoas iriam absorver esse conteúdo e esse material que a gente ia produzir no espetáculo. Aí a nossa estreia, que foi na Casa de Cultura, que hoje é o museu da Maré...

Jaqueline: A gente já tinha uma experiência de se apresentar, mas era a primeira vez que a gente estava fazendo uma peça de teatro em um lugar que era um teatro. A gente transformou a Casa de Cultura da Maré em um teatro de fato.

Geandra: É uma das minhas memórias mais impactantes, porque lotou. Não tinha lugar para as pessoas se sentarem. Foi impactante ver que tinha uma galera que lotou a Casa de Cultura. Eu fiquei assim: “Caraca gente, não tem espaço para as pessoas”.

Jaqueline: Tava todo mundo lá pra assistir a gente, tava muito lotado. Uma experiência muito impactante porque a gente não imaginou que conseguiria mobilizar tanta gente pra assistir, principalmente porque a maioria da Cia Marginal, no momento era da Nova Holanda e a Casa de Cultura era na Baixa do Sapateiro, então tinha todo um contexto também de circulação de território. As pessoas da Nova Holanda que eram nossos convidados, né, estavam lá, elas saíram de seus espaços da Nova Holanda, Parque União e atravessaram aquela “fronteira” que na Maré até hoje é muito complicado atravessar essas “fronteiras” por causa dos conflitos, né... Os conflitos, por culpa da violência e tudo mais, e aí ver todo mundo lá foi muito impactante. Ver as pessoas se vendo, ver os entrevistados lá, indo assistir à peça, sabe? Foi muito impactante, foi muito forte, naquele momento percebi o quanto era importante aquele trabalho, o quanto ele fazia sentido.

Rodrigo⁵⁷: Eu lembro quando eu assisti a primeira vez o “Qual é a nossa cara”, interessante você falar isso, porque eu fiquei um pouco impressionado com a plateia também porque era uma plateia bem diversa. E isso, de fato, é verdade com relação ao tipo de público que a Cia Marginal também tem juntado nesse tempo inteiro, nesse trajeto inteiro de grupo de teatro. Era uma galera diversa e principalmente da Maré, isso me impactou bastante de ter chegado lá na Casa de Cultura e ter visto o teatro lotado. Eram mais de duzentas pessoas assistindo o “Qual é a nossa cara”, uma plateia muito diversa de pessoas, enfim, de várias partes da cidade e um público massivo da Maré e de várias partes da Maré e isso foi bem interessante porque a gente vivia um período de guerra ali nos anos dois mil, de facções. Então essa coisa de circulação na favela não era tão comum né, e eu lembro de ver pessoas vindo de outras partes. Eu sempre morei na Nova Holanda, mais pro lado da Nova Holanda – Parque União, mas

⁵⁷ Rodrigo Maré é integrante da Cia Marginal, mas não estava na sua fundação. Antes de entrar para o grupo ele foi espectador e assistiu ao espetáculo “Qual é a nossa cara?”.

sempre frequentei a Baixa, o Timbau, então eu conhecia as pessoas de vista.⁵⁸ Foi interessante ver as pessoas que moravam em outras áreas, indo pra Casa de Cultura assistir a Cia Marginal. Porque era amigo da galera, era familiar e isso motivava as pessoas também a quebrar com esse fluxo que não tava existindo naquele momento e fazer ele existir. Também achei isso interessante enquanto espectador, também o que me impressionou muito foi a qualidade do trabalho. Ter visto ali pessoas da Maré produzindo um espetáculo com muita qualidade, que falava sobre a história da Nova Holanda, que é uma favela também onde eu cresci, então eu me identifiquei muito com a peça. São várias coisas que foram me atravessando ali enquanto espectador. Eu já conhecia o Diogo, Jaqueline, Geandra, então ver essas pessoas em cena foi também um fascínio ali naquele momento. Eu ainda não tinha tido uma experiência teatral como aquela.

Carol – Mas você já tinha assistido outros espetáculos?

Rodrigo - Outros sim, mas não de grupos da favela, entendeu? Isso me deixou impressionado. Ver a qualidade porque ainda tinha aquele olhar nesse período. Hoje já é um pouco diferente, porque já existem outros grupos de favela, essa coisa da favela foi ficando muito midiática. Hoje, querendo ou não, a favela é vista como espaço de potência. No início dos anos dois mil ainda tinha aquela coisa do teatrinho de favela, do ator de favela, da coisa do projeto social, não era visto como uma profissão, como um trabalho que pudesse ter qualidade. Trabalho artístico produzido na favela, pra favela dentro da favela. Eu acho que isso fez com que muitas pessoas se movessem para dentro da Maré, assistir a Cia Marginal. Que grupo é esse que fala, que pesquisa dessa maneira? Que conta uma história dessa forma? Já buscando também ali uma identidade, com essa coisa de pesquisar o território, trabalhar com a memória, de atravessar as duas coisas pra criar outras narrativas a partir desses elementos, acho que isso foi interessante, acho que isso criou a curiosidade nas pessoas, sabe? Eu lembro que muita gente voltava, foi uma temporada bem grande assim, era tipo de quarta a domingo, se eu não me engano. Foi um mês, e muita gente voltava pra assistir

⁵⁸ Para quem não conhece muito a geografia da Maré deixo aqui disponível o link para o projeto “Mapas da Maré” concebido pelo professor de geografia Luiz Lourenço em parceria com o Centro de Estudos Ação Solidária da Maré (CEASM). O projeto consiste em propor uma construção afetiva do mapa da Maré a partir da visão de estudantes dos cursos preparatórios para o Ensino Médio e Pré-Vestibular. Escolho esta referência para trazer ao leitor(a) desta tese uma visão da Maré construída por seus moradores. Link: <https://www.ceasm.org.br/post/mapas-decoloniais-e-o-ensino-de-geografia-no-bairro-mar%C3%A9> (último acesso: 24/10/2022)

e a cada apresentação era mais cheio ainda, eu mesmo assisti umas duas vezes o “Qual é a nossa cara?”.

Geandra: Era um público muito específico e um público muito... que causava um certo pânico porque era o público que iria se ver representado ali. E se a galera não gostar?

Carol: E as pessoas iam falar com vocês depois? Falaram coisas?

Jaqueline: Nossa, sim. Falaram durante o espetáculo (risos). Precisou nem ser depois. Durante o espetáculo a gente ouvia comentários sobre as histórias. Tinha umas reações que eram muito viscerais, que era a pessoa falando mesmo. Tinha as reações que a gente via na plateia e teve o depois. Todo mundo veio falar com a gente, todos, acho que foram muitas surpresas.

Wallace: Tipo, os meus pais. Que era uma construção, de fato uma elaboração de algo impossível de se dar hoje. Hoje em dia os meus pais não ocupam o mesmo lugar, desde que eles se separaram e quando eu fui falar na cena: “porque minha mãe” ... e minha mãe tava! “E quando meu pai” ... e meu pai tava! Eu comecei a chorar (risos). Eu tava totalmente inteiro naquilo. Eu tenho essa memória muito forte em mim, porque meu choro era a expressão de muitas coisas que não eram ditas sobre aquela relação, do que eu vi e do que aquilo representava. Tipo, hoje pensando, a gente estava produzindo ali um material afrofuturista, tipo, um filho de dois favelados está ali no palco falando deles no passado e projetando o hoje, o que eu tô hoje. Enfim, é muito forte essa memória. Porque ela é sobre a minha vida e sobre a minha decisão também, de ser artista. Nesse diálogo com quem tá me assistindo e com quem eu tô me apresentando. Os universos estão muito atravessados e eu fico pensando, porque a gente fica numa relação sempre binária, na relação que está estabelecida entre o ator e o espectador. Mas que, pra mim, alguns espectadores se tornam o centro daquele espetáculo naquele momento. Foi isso de ser filho daquelas duas pessoas e estar ali estruturando isso e se na nossa família existe algum artista e contando a história me tirava do centro, eu não contava sozinho. Acho que foi a primeira vez que tive essa consciência, eu não conto por mim só. É um conto sempre coletivo. Quando nós estamos ali, ‘nós’ quando eu falo ‘eu’. Eu sempre tenho essa consciência, desde o primeiro espetáculo, que é por muitas vozes o que está sendo dito ali ou falado.

Carol: Você também foi espectador antes de ser ator da Cia Marginal?

Phellipe⁵⁹: Sim. A primeira vez que eu vi a Cia Marginal [...] eu tava no meu primeiro período da Unirio, fazia interpretação. Uma professora de expressão corporal falou que tinha uma companhia com um espetáculo que dialogava muito com o que a gente tava trabalhando na turma e eu fui achando que seria um espetáculo de dança. [...] foi a primeira vez assim que eu vi um trabalho, no palco, que falava de favela, então de imediato já teve esse primeiro contato: ‘caralho existe isso, né’. Eu venho do Caju⁶⁰, não só do Caju porque o Caju também é um conjunto de favela, porque eu era da Manilha que é um lugar pequenininho. Não tinha muito esse acesso às ONGS, a gente não tinha muito essa prática. Então foi a primeira vez que eu via algo que não fosse algo que os professores mandaram ver, assim nesse sentido desse teatro mais clássico, e aí de cara já me identifiquei e achei aquilo absurdamente muito próximo, porque tinham símbolos que eram muito também da Manilha, do Caju assim, aquelas personagens... Tinha muita coisa que pra eles, que são da Maré, da Nova Holanda, tinham aquelas pessoas, mas já era muito parecido com o que acontecia no Caju, as estórias, os personagens e sim, o momento que a caixinha da Priscila... meio que me coloca de frente também, me reconheci muito ali nessa cena e ali de cara já pensei, caralho, que foda, queria tá com essa galera.

Geandra – Aí eu vou falar então também de uma segunda memória: eu fazia uma personagem chamada Tia Célia, que é a minha tia mesmo, minha tia Célia e ela quando bebia, ela era muito engraçada, então eu fiz a característica da tia Célia. Quando foi na estreia eu falei pra ela ir, mas que ela não podia ir bêbada e que minha mãe só ia levar ela pra estreia, pra ela assistir o teatro, se ela não fosse bêbada. Beleza, aí ela foi, respeitou, foi bonitinho. Na semana seguinte ela foi sozinha, porque ela aprendeu o caminho. Ela morava no Pinheiro e o espetáculo era no morro do Timbau, só que eu não sabia que ela tava ali. No meio do espetáculo ela começa. No espetáculo, cada público reage de uma forma, só que a tia Célia, foi a primeira vez que ela tinha visto um espetáculo de teatro, então ela achou que ela teria que fazer a mesma coisa que ela sentiu no primeiro momento. Se era pra rir, era pra rir naquele lugar, naquele momento. Se era pra bater palma era pra bater naquele momento. Aí no meio do

⁵⁹ Phellipe Azevedo é o ator da Cia Marginal que ingressou mais tardiamente no grupo. Ele teve um contato como espectador primeiro na UNIRIO, faculdade onde estudava na época, assistindo a mesma apresentação que relatei no primeiro capítulo. Phellipe é cria do Complexo de Favelas do Caju que fica ao lado da Maré.

⁶⁰ O Caju é um bairro da Zona Portuária do município do Rio de Janeiro, no Brasil. Sua ocupação começou em meados de 1800, sendo um dos bairros mais antigos da cidade. Assim como a Maré é considerado um bairro periférico e um complexo de comunidades que o compõe.

espetáculo teve uma cena que eu não lembro qual foi a cena..., a tia Célia levantou, começou a bater palma e falou assim: “Aê oh nós é pobre, mas a gente se diverte (risos). Quando eu vi, eu falei “Eu não acredito”, não tinha nem chegado a cena que eu faço ela, “não acredito que a tia Célia tá doidona”. Beleza. Depois ela ficou, parabenizou, não sei o que, riu, falava durante o espetáculo. E aí veio uma pessoa pra parabenizar a Cia Marginal e falou assim “Parabéns, que lindo, não sei o que, só tinha uma velha chata pra caralho batendo palma” aí eu virei pra pessoa e falei assim “É, essa é a tia Célia, minha tia”, inclusive ela é um dos personagens. A pessoa ficou assim: “Ai Geandra, desculpa, não sabia (risos) Toma-lhe! Porque também tem essa coisa de como que as pessoas definem qual é o comportamento de estar no teatro. No caso da tia Célia, ela achou que deveria reproduzir os sentimentos que ela teve naquele momento, só que a plateia tava em outra energia, tava rindo de outras cenas, interagindo com outras cenas e a tia Célia fez exatamente igual.

Wallace: Acho que isso também quebra um pouco com uma lógica que o teatro estabelece. Que o teatro, por exemplo, não está interessado em se comunicar com esses corpos, que sou eu, que é a minha mãe, tanto que é isso, eu sou o primeiro da minha família a fazer teatro, a passar pra uma universidade, ter experiência enquanto artista. Artista que é visto e legitimado. Não adianta você só produzir arte, é necessário que aquelas pessoas vejam, existe a necessidade de que vejam e de que ouçam. Eu acho que é muito importante também ser essa comunicação, que é esse entre. Que quer ser visto, que quer ser ouvido, mas que também acaba falando e ouvindo corpos que não ocupam esse espaço dentro da cena teatral e artística.

Alguns pontos importantes são pontuados nessa conversa e que vão nortear as reflexões traçadas neste capítulo. Nessas memórias trazidas por alguns dos integrantes da Cia, é possível perceber que a presença do público foi algo relevante para o trabalho do grupo desde o seu início. Mas como, de fato, essa relação se constrói ao longo da sua trajetória? Como ela impacta no trabalho? E que impactos esse trabalho traz para os seus públicos?

2.2. Do convite ao retorno

Célia é uma mulher negra que tem por volta de seus 40 anos. Ela mora na Maré, mais precisamente na comunidade do Pinheiro. Ela gosta muito de se divertir e nunca

perde a oportunidade de beber sua cervejinha pra relaxar o corpo e a cabeça. Um dia ela recebe um convite inusitado de uma sobrinha muito querida. A sobrinha diz que agora é artista, que faz teatro e que vai apresentar uma peça ali pertinho da sua casa no Morro do Timbau. Célia acha aquele convite engraçado, nunca ninguém a tinha convidado a ir a uma peça de teatro, ela não sabia nem direito o que ia acontecer, mas ficou curiosa e contente. Queria mais do que tudo ver sua sobrinha “dar uma de artista”. Só era chato que não podia beber, pensou: “Esse lugar deve ser meio chato, tipo Igreja, num pode nem tomar uma cervejinha antes de ir.” Mas como estava bem curiosa, resolveu fazer o que a sobrinha falou e ir sem beber. Na hora marcada se arrumou, um pouco como quem se arruma pra Igreja e lá foi ela pro teatro.

Chegou lá, escolheu um lugar pra sentar-se. Já tinham umas luzes bonitas acesas, lembrava as luzes dos shows que costumava ir, e uma pessoa sentada lá no meio do palco. Em um determinado momento o lugar onde estava sentada ficou um pouco escuro e a luz lá do palco ficou mais forte. E os artistas foram entrando e saindo, contando umas histórias, tinha música, tinha dança, era divertido. Em algum momento Célia percebeu que estava rindo bastante e muito empolgada, tanto que nem tinha visto a hora passar. Quando acabou, foi cumprimentar a sobrinha e os amigos dela e disse o quanto tinha achado legal aquilo. Voltou pra casa com uma sensação de alegria, diferente da Igreja, e mais parecida com quando se divertia nos pagodes da vida com sua cerveja.

Até que chegou o próximo sábado. Célia estava em casa sozinha e começou a tomar cerveja e ouvir música. Não tinha nada programado para aquele dia, tava sem companhia pra sair, mas achava que merecia uma diversão. Foi aí que ela lembrou do teatro. Tinha sido tão divertido. Decidiu, então, que iria voltar lá. Talvez sua sobrinha ficasse um pouco chateada porque ela já tinha bebido bastante, mas pensou: “o que tem demais? Afinal, lá não é uma igreja, toca até funk.” Então se arrumou e foi. Quando chegou lá, viu que tinha muita gente para assistir, pessoas diferentes das que estavam lá quando ela foi. Ficou até um pouco insegura: “ih será que vou saber o que fazer?” Mas como lembrava bem de como tinha sido da outra vez, viu que não teria problema, era só fazer tudo igual.

Sentou-se em um lugar diferente porque o seu já tinha uma pessoa. Logo começou de novo o espetáculo. As histórias, as músicas, as danças, tudo de novo. Como era, igualzinho. Não queria fazer feio, por isso tentou fazer igual da outra vez, assim como sua sobrinha e os amigos. Mas houve momentos em que se esqueceu e riu até de outras coisas que não havia rido, tava se divertindo igual, mas também diferente. Era difícil de

explicar. Com o tempo relaxou e foi entrando naquela diversão, até que estava tão alegre e se sentindo tão em casa que gritou: “Ae oh, nós é pobre, mas se diverte.” Até pensou que sua sobrinha ficaria feliz de ver que ela estava participando, ajudando o teatro. No final foi lá cumprimentar de novo e saiu mais uma vez feliz, pensando: “que legal isso, quando me convidarem de novo pro teatro, eu vou.”

Essa recriação da história da tia Célia nos evidencia um fenômeno muito interessante. Para nós, pessoas interessadas em estudar teatro, é instigante ler uma história de alguém que foi a primeira vez assistir uma peça, conhecer aquele mundo novo, tão caro para nós. Contudo, mais importante do que a primeira ida da nossa personagem Célia ao teatro é o seu retorno. O retorno deixa no ar algumas perguntas: por que ela voltou ao teatro? O que a fez retornar? O que teve naquela primeira experiência que a fez deixar todas as outras coisas que podia fazer no dia e voltar lá? Vamos agora atrás destas pistas.

Segundo o encenador alemão Bertold Brecht, o Teatro consiste em: “apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos com o objetivo de divertir” (BRECHT, 1967, p.183). Essa seria sua definição por excelência, independente da estética, da época em que é realizado. Sendo obviamente esta diversão adaptada às necessidades do seu tempo. Então se o teatro é fundamentalmente o encontro entre indivíduos que estão em cena – apresentando as imagens vivas, como descreve Brecht – e indivíduos que lhes assistem, como estabelecemos no início deste capítulo, só nos resta deduzir que o teatro é feito para divertir o público.

Mas de que modo seria exatamente essa diversão que Brecht propõe? No artigo “Bertold Brecht e o cômico popular” (2017), a autora Vanessa Bordin analisa a influência da bufonaria e da cultura popular da Alemanha de seu tempo nas formulações estéticas do encenador. Um de seus grandes influenciadores foi o cômico bufão Karl Valentim, a quem teria conhecido num cabaré, grande mestre na arte de utilizar o humor como possibilidade criativa de crítica social.

Além das possibilidades cênicas que os números bufões ajudaram a inspirar ao encenador, como por exemplo, o do efeito de estranhamento ou distanciamento⁶¹. Outra contribuição apontada pela autora foi o modo como ele se relacionava com o público. Nos

⁶¹ De maneira resumida, o efeito de estranhamento ou distanciamento consiste em procedimentos estéticos/cênicos que funcionam como uma espécie de “despertador” para que o espectador lembre que está no teatro. Recursos como músicas, narração, abertura da caixa cênica, entre outros foram utilizados pelo encenador para provocar tal efeito. No livro “Teatro Dialético” (1997) é possível ler alguns artigos do autor que evidenciam melhor essas técnicas.

cabarés e festas populares onde Valentim se apresentava não havia uma barreira, nem física e nem imagética, entre os artistas e o público. O público circulava livremente, conversava, interagia, bebia e comia, enquanto o artista performava apoiado pela sua grande capacidade de improvisação. “O público durante os eventos se sentia atuante e consciente da efemeridade do teatro”, segundo Bordin (p. 171), o que contribuía para o que posteriormente Brecht definiu como a postura esperada do público no seu teatro:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim – O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É coisa natural – Será sempre assim – Isto é que é arte! Tudo ali evidente. – Choro com os que choram e rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: Isso é que eu nunca pensaria. – Não é assim que se deve fazer. – Que coisa extraordinária, quase inacreditável – Isso tem que acabar. – O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. – Isto é que é arte! Nada ali é evidente. – Rio de quem chora e choro com os que riem. (BRECHT, 2005, p. 67)

Tal afirmação nos faz perceber que, para o encenador, o teatro deveria causar no público uma necessidade de se movimentar, provocada por um espanto frente às imagens representadas e não uma sensação emocionada que o deixasse inerte. O público no teatro épico vai ao espetáculo e participa de uma diversão que o desperta e não que o inebria, esta era sua intenção: “deveria se tornar o prazer o objeto de uma análise, já que tinha de tornar a análise um objeto de prazer” (BRECHT, 1978, p.15 apud DESGRANGES, 2015, p.93).

Este prazer a que se refere Brecht, em analisar, aproxima a recepção do espectador da obra a um processo de construção de conhecimento. Teatro e pedagogia se assemelham, inclusive refutando a máxima de que aprendizado e prazer estão dissociados. Ele compara inclusive o conhecimento construído nas instituições escolares, que apartam o aprendizado da diversão, como uma mercadoria e por isso seria algo que exigia esforço. “O desejo de aprender, depende, assim de várias coisas e, portanto, existe a possibilidade de aprender com gosto, alegria e luta” (BRECHT, 1997, p.99).

Pensar no evento teatral como um espaço de construção de conhecimento, de aprendizado, pode por vezes nos soar estranho. Dá talvez aquela sensação de que o artista em cena esteja hierarquicamente acima do espectador, que tenha algo a lhe ensinar. Sobretudo se pensarmos de fato no artista como um sujeito detentor de mais informações sobre os acontecimentos daquele evento do que o espectador. No entanto, me parece que a ideia de um “teatro pedagógico” a que se refere Brecht se relaciona muito mais ao que propõe o educador Paulo Freire. No livro *Pedagogia do Oprimido*, por exemplo, Freire

afirma: “Já agora ninguém educa ninguém, como tão pouco ninguém educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão midiaticizados pelo mundo” (FREIRE, 1994, p. 22). O monopólio do conhecimento e sua “transferência”, aos moldes do que Freire chama de educação bancária, estão mais atrelados ao conhecimento como mercadoria ao qual Brecht se remete.

O espaço teatral seria então, na proposta brechtiana, um ambiente de partilha de conhecimento em que artista e espectador, cada um exercendo o seu papel, refletem sobre o mundo e “estranham” determinadas estruturas sociais que aparentemente seriam imutáveis. Uma experiência de aprendizado que para acontecer precisa ser alegre. Tal proposta fez com que o encenador fosse considerado mundialmente como um dos precursores no posicionamento de que o fazer teatral deveria ser consciente do seu papel político. Assumindo assim sua função social como disparador da ação em prol da libertação das classes oprimidas.

E era exatamente com os oprimidos que o encenador, principalmente, desejava se comunicar. Como um bom adepto da teoria marxista, Brecht enxergava a estrutura opressora a que estavam submetidos os trabalhadores dentro da ordem capitalista. Contrapondo-se ao teatro burguês, ele não queria “restabelecer o equilíbrio, impor repouso”, mas propor um movimento em direção à “libertação das classes oprimidas pelo capital” (BOAL, 2009, p.162).

Na trilha desta comunicação do teatro com as classes oprimidas está também a proposta, como o próprio nome sugere, do “Teatro do Oprimido” (T.O) de Augusto Boal. Uma proposta que começa a ser gestada por ele nas experimentações do chamado Teatro Jornal (1971) e que se consolida com o lançamento do livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* em 1974, no exílio em Buenos Aires. Já no prefácio do livro, Boal lança uma afirmação que nos permite identificar o seu posicionamento em relação à chamada função do teatro: “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem (...) Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política” (BOAL, 2009, p.11).

Assumindo esta dimensão política, Boal propõe radicalizar, ainda mais do que Brecht, a extensão da prática teatral enquanto propulsora de movimento e ação na direção da transformação social. Ele não quer apenas um espectador reflexivo e desperto diante das imagens apresentadas, ele o quer em cena produzindo-as. Colocar o espectador em cena não seria nada além do que resgatar no teatro sua essência primeira:

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval, a festa. Depois as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo entre os atores separou os protagonistas das massas: começou o doutrinamento coercitivo! O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar os muros. (BOAL, 2009, p.177)

Na estratégia dessa derrubada, Boal estruturou uma série de técnicas que pretendiam instrumentalizar o espectador para que pudesse tomar a cena. Jogos que trabalhassem imagem, palavra, corpo e propostas de improvisação, como “teatro jornal”, “teatro imagem”, “teatro invisível”⁶². Apesar de trazer uma proposta teatral diversa da de Brecht, até mais radical no que tange à aproximação do espectador da linguagem, duas dimensões importantes aproximam os dois teatrólogos: a pedagógica e a diversão.

No prefácio do livro: *Jogos para atores e não atores* (2009) Boal evidencia essa aproximação ao afirmar que o teatro seria uma maneira de conhecer a si mesmo e ao mundo. A prática dos jogos proposto como técnicas do T.O propõe um aprendizado e elaboração que se dá através do corpo, da ação, sem os quais não há teatro. Esta experimentação do corpo nunca deve se dar, no entanto, de forma violenta, repressiva ou no estímulo à competição. Mas sim de forma prazerosa de modo a estimular ainda mais a produção de conhecimento. Já que para o autor, “o teatro deve trazer felicidade” (BOAL, 2009).

O debate sobre a questão da alegria no teatro gera por vezes polêmicas e mal-entendidos. Por isso acredito ser oportuno trazer agora uma reflexão para alinharmos sob qual perspectiva entendemos a dimensão de alegria/prazer/diversão trazida tanto por Brecht, quanto por Boal. O professor e pesquisador Muniz Sodré em seu livro *As estratégias sensíveis – afeto, mídia e política* (2006), no capítulo “A regência da alegria”, faz uma diferenciação entre o conceito de alegria nas perspectivas hindu e africana da mitologia de felicidade/satisfação criada pela sociedade de consumo.

Segundo Sodré, na sociedade capitalista de consumo é possível mensurar e quantificar a felicidade. Há um incentivo, capitaneado pelo cinema, televisão, show-business e publicidade, a um modelo de cidadão que numa sociedade individualista batalhe pela sua cota de satisfação. Tal satisfação está marcada pela efemeridade e por parâmetros de passado e futuro sempre enraizados na esperança de algo que está por vir:

⁶² Estas técnicas são explicadas por Boal no livro “Jogos para atores e não-atores” (1998)

“é um tipo de euforia de certo modo análogo ao que a droga oferece ao seu consumidor” (SODRÉ, 2006, p. 203).

Numa outra perspectiva, mais próxima de cosmologias não-ocidentais a ideia de alegria:

Trata-se de fato de um regime sensível formado por uma intuição imediata do mundo, em que se experimenta o vigor do tempo presente (...) e se entra em comunhão com o real. Esta experiência prescinde de qualquer racionalização, exige tão só a capacidade de sentir. (SODRÉ, 2006, p. 205)

Na filosofia hindu de Svâmi, a ideia de alegria está inevitavelmente atrelada à vivência do “aqui e agora”, considerando o passado e o futuro como pura ilusão. No desfazer desta ilusão, a ideia de esperança, de expectativa dá lugar ao primado da ação. Há nesta visão uma diferenciação entre as noções de emoção e sentimento. A reação emocional traz algo de compulsivo, excessivo, enquanto o sentimento é algo que impele a uma ação positiva, na qual é possível ver as coisas tal qual elas são. A ação de ver, neste caso, não seria da ordem do mental – marcada pela criação de “outra coisa” no lugar da realidade - mas sim na esfera da “consciência lúcida” ou da “lucidez”: “a lucidez faz-se aí presente como qualidade de clareza na expressão de penetração na compreensão das coisas” (SODRÉ, 2006, p. 209).

O autor traz também uma perspectiva que se aproxima da hindu na cosmologia africana. Apesar de ressaltar que não há um paradigma africano homogêneo – sendo possível pensar na existência de até cinquenta “Áfricas” diferentes – afirma que é possível encontrar paradigmas comuns, sobretudo no que tange a uma ideia de radicalidade na experiência do sagrado. É daí que vem a grande importância que se dá nessas cosmologias ao corpo, trazida inclusive para os cultos afro-brasileiros.

O corpo não seria um “receptáculo passivo”, mas sim uma “potência ativa de ação”. O ser não possui um corpo, ele o é. Uma tentativa de difusão desta filosofia no mundo ocidental orientou alguns movimentos de contracultura dos anos 70, mas acabou por ser cooptado pelo mercado como uma ideia de “liberdade corporal” que apenas o disponibilizou para o consumo. Nas cosmologias afro a experiência com o sagrado está intrinsecamente ligada à corporeidade. O ritual seria o lugar de sua plena expressão e expansão, “uma forma somática de pensar” (SODRÉ, 2009, p.212). É na festa, nos cânticos, no toque percussivo, nos gestos que o corpo se desterritorializa e essa pulsão é acionada pela alegria.

Importante ressaltar que tanto a perspectiva hindu quanto a afro, apesar da ideia de alegria estar ligada a dimensão espiritual, nada tem a ver com a religiosidade nos moldes como entendemos no ocidente. Sobre essa espiritualidade não pesa a ideia de um caminho santo ou beato em que a felicidade prometida faz parte de um outro mundo. Ela, ao contrário, implica estar no agora. A espiritualidade seria apenas “um outro nome para independência” (SODRÉ, 2009, p.209).

Nessas reflexões de Sodré é possível desmistificar um equívoco muito comum quando trazemos a palavra alegria atrelada a um espetáculo teatral. É por vezes senso comum, sobretudo entre artistas de teatro, que se confunda a questão da diversão/alegria/prazer com as sensações provocadas por espetáculos midiáticos, apenas alinhados com as demandas de mercado. Neste caso, o autor é categórico em afirmar que o que se provoca no espectador poderia ser “sensação, emoção, vertigem e promessas de felicidade” (SODRÉ, 2009, p.222), mas não alegria.

A alegria seria algo que acontece na dimensão do real, na concretude do corpo e na lucidez do mundo:

Ela acontece (...) sem o retardamento das abstrações da linguagem ou sem o recalçamento do corpo. Emerge, então, como a ponta extrema dessa celebração de um real que transborda e não se pauta pelo resgate religioso de uma grande falta metafísica originária, nem pela revelação do desejo divino de que o comum dos homens se submeta a um Absoluto. A alegria é sem pecado, sem perdão e sem submissão. (SODRÉ, 2009, p. 223)

Não se trata aqui de afirmar que há uma influência das cosmovisões hindu ou africana nas proposições teatrais de Brecht e Boal, não é meu objetivo fazer essa investigação. Não ignoro que os dois são homens cis brancos ocidentais (inclusive um europeu) e que não é possível deslocá-los dos seus lugares. Mas me parece que a reflexão trazida por Sodré ajuda a compreender melhor quando o encenador alemão almeja que o espectador de seu teatro se divirta e ao mesmo tempo seja impulsionado a ver o mundo com outros olhos e a agir sobre ele. E que o autor e diretor brasileiro tenha trazido o espectador, literalmente, para o jogo. Proporcionando através dele a alegria em aprender e a dominar o teatro e a não se submeter a qualquer regra que o separa dos artistas.

Será que é a esse tipo de divertimento que a nossa personagem Célia se refere? Será que é por isso então sua volta ao teatro? Será que ela encontrou ali naquele evento algo próximo dessa alegria que a faz retornar, que a faz ignorar qualquer regra supostamente pré-estabelecida de como se comportar na plateia de um teatro (regras que

ela possivelmente nem conhecia) e a ter vontade de gritar que mesmo sendo pobre ela tem direito aquela diversão?

Neste ponto de nossas reflexões peço licença para trazer um relato pessoal. Não da primeira vez em que fui ao teatro. Mas de uma vez em que considero ter experimentado uma parcela desta alegria referida pelos autores aqui citados e que me fez, assim como à Tia Célia, sentir completamente entregue à diversão.

2.3. Da vez que me senti como Tia Célia no teatro

Era uma vez uma mulher. Esta mulher é uma mulher de teatro. Ela é atriz, ela é professora de teatro e ela é também produtora. Além de ser uma mulher de teatro, ela é também uma mulher que acaba de sair de um casamento abusivo e acaba de completar os seus 30 anos. Esta mulher está sentada na plateia e vai assistir a um espetáculo.

O teatro é um Galpão. Um grande galpão de arquibancadas móveis e pesadas. O espaço se molda a cada espetáculo que nele se apresenta. Desta vez o espaço está em corredor. Tem um linóleo preto no meio que corta todo o teatro de ponta a ponta. Na direita, em uma ponta do corredor, está uma grande rede de pesca. Ela foi pendurada no teto, no urdimento do Teatro, para que ficasse firme. Sem grandes surpresas. A luz, montada horas antes, faz um efeito bonito sobre a tela. Dentro dela uma mulher nua. Seu corpo brilha. No chão, em toda a extensão do linóleo, outras mulheres nuas. Elas brilham. O espetáculo começa, primeiro um som de mar. As atrizes vão aos poucos saindo da rede. Elas caminham para fora. E tudo começa. Os corpos nus se movimentam. “Em que momento elas vão colocar as roupas? Talvez nunca”. Elas cantam. Músicas que a mulher na plateia reconhece a melodia. São outras letras. Tem ironia, tem desbunde. Ela acha engraçado, reconhece algumas falas. Pensa: “já ouvi isso antes.”

Tem uma cena em que no corredor uma mulher samba. Uma mulher que escuta falas machistas e racistas sobre o seu corpo e cai. Mas ela continua levantando-se. Elas viram vacas, galinhas. Nuas. Colocam máscaras no rosto. Máscara que tem cores fortes: roxo, laranja, tem um buraco na boca e nos olhos. Elas cantam: “eu vou cortar sua pica...”. Atiram com seus peitos, com suas bucetas, com suas bundas. Caem no chão, tocam o seu corpo. Suas bucetas. Se falam, se olham, se tocam. Uma delas faz um cover de Paqueta. Outra tem uma peruca com tranças enormes e gira. Elas pegam bebidas, fazem um brinde. Entra uma atriz com uma máscara de macaca. Fuma. Fala da vida. Reclama. Elas fazem

uma fogueira com roupas. E queimam. Convidam as pessoas da plateia a entrarem em cena e queimarem também as suas roupas.

A mulher, recém-separada, com seus trinta anos, atriz/diretora e produtora do Festival em que a peça se apresenta entra em cena, tira a sua roupa e se sente livre. As atrizes pegam instrumentos e saem pela porta do teatro. Nusas. Tocando os instrumentos. Fazendo um cortejo com o público. Que acompanha. Festivo. Elas estão nuas. Tudo é tão lindo. A mulher veste de novo as roupas, mas ainda se sente livre.

Em 2017 eu estava num momento muito difícil e não somente eu, mas muitos trabalhadores da cultura. Após o impeachment da presidenta Dilma Rousseff⁶³ o setor cultural começou a presenciar um desmonte gradual. Os fomentos e editais públicos que já não eram suficientes para abarcar todo o setor começaram a diminuir em quantidade e em aporte. Isso significou para a minha pequena empresa de produção⁶⁴ grandes desafios. Tentamos várias opções para fomentar os nossos projetos e o único edital que conseguimos emplacar foi o edital de Ocupação da Funarte MG em Belo Horizonte, para fazer uma segunda edição do Festival Transarte⁶⁵. O edital oferecia 50.000 para realização de 30 dias de ocupação, ou seja, quase um milagre.

Nesta mesma época eu acabava de sair de um relacionamento muito complicado de 8 anos, repleto de abusos. A chegada aos 30 anos veio recheada de incertezas. Sem grandes perspectivas de trabalho e questionamentos sobre ser mulher. Foi nesse contexto que mudei para a cidade de Belo Horizonte durante 2 meses (pré-produção e produção). Foi ali também que vivi a experiência de “Calor na Bacurinha”.

⁶³ “Entre tantos acontecimentos marcantes de 2016, um dos que mais impactaram o país e o Congresso Nacional foi o impeachment da presidente Dilma Rousseff. O processo caracterizou-se por polêmica e divergência de opiniões no Parlamento e na sociedade. O processo de impeachment de Dilma Rousseff teve início em 2 de dezembro de 2015, quando o ex-presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha deu prosseguimento ao pedido dos juristas Hélio Bicudo, Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal. Com uma duração de 273 dias, o caso se encerrou em 31 de agosto de 2016, tendo como resultado a cassação do mandato, mas sem a perda dos direitos políticos de Dilma.” Informações retiradas do endereço: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil>)

⁶⁴ Pé de Vento Produções (<https://www.pedevento.art.br>) foi a empresa que criei com Douglas Resende em 2014 e da qual me desliguei em 2018. A nossa empresa, desde seu início, foi beneficiada pelas políticas públicas de âmbito estadual, federal e municipal materializadas em sua maioria em aportes via editais públicos de fomento direto. Os editais, mesmo que tragam em si uma série de contradições, foram fundamentais para a nossa entrada e sobrevivência no mercado de produção, assim como também para diversos jovens produtores das mais diversas regiões e origens nesse período.

⁶⁵ O Festival Transarte foi idealizado pela Pé de Vento Produções em 2016. O Festival é um evento multilinguagens que existe para ampliar a discussão a respeito do tema da transexualidade e da identidade de gênero. O Festival já teve quatro edições e ao longo da sua trajetória foi cada vez mais consolidando uma ficha técnica e uma programação protagonizada por pessoas trans (página do festival: <https://www.facebook.com/festivaltransarte>)

O espetáculo “Calor na Bacurinha” do Coletivo Bacurinhas ficou em cartaz dos dias 12 a 15 de outubro na Ocupação do Festival Transarte, que aconteceu na cidade de Belo Horizonte no Galpão da Funarte MG em 2017. Foram 4 dias de apresentação com a casa cheia. Eu assisti como espectadora as 4 apresentações e, no último dia, entrei em cena e tirei a roupa. São muitos os desafios de ser uma mulher produtora. O ambiente dos bastidores de um teatro normalmente é dominado por homens. Exige um grande esforço para se fazer respeitada e manobrar as cantadas quase constantes. Por isso, o movimento de entrar em cena naquela situação era muito arriscado. Mas de fato naquele momento isso era o que menos importava. Havia algo ali, naquele espetáculo que era para mim. Que falava comigo. Foi impossível resistir.

Mas o que havia naquela experiência que a tornava tão especial? Para tentar responder essa pergunta é necessário fazer uma pequena viagem “por dentro” das Bacurinhas.

O Coletivo Bacurinhas surgiu em 2014 na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais⁶⁶. O grupo originalmente denominado como “As Peregrinas” se reuniu para realizar uma montagem teatral a partir do livro *Fogo nas Entranhas* (2000), de Pedro Almodóvar, sob a direção de Guilherme Moraes⁶⁷. O grupo usou como disparador para o trabalho a abertura da Mostra de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto⁶⁸ daquele ano e elaborou uma cena para apresentar no Festival. No ato de inscrição da cena decidem nomear o trabalho como “Calor na Bacurinha”, nome dado por Regina Casé ao prólogo escrito para a publicação do livro de Almodóvar (2000) no Brasil, que acaba depois tornando-se o nome do grupo. Nome este, de acordo com as integrantes do coletivo, foi dado pelo próprio público:

Então a gente manda pro Galpão Cine Horto, esse projeto denominado “Calor na Bacurinha” e a partir daí a gente é selecionada, apresenta a cena curta e a cidade começa a reconhecer essas atrizes como Bacurinhas. A gente chegava pra fazer debates sobre a cena, pra conversar com as pessoas sobre a cena e as pessoas falavam: “Ah, lá vem as Bacurinhas!” E a partir daí a gente tomou gosto pelo nome, achou que tinha a ver com o nosso trabalho e desde então a gente firmou como “Coletivo Bacurinhas”. (BACURINHAS, 2020)

⁶⁶ Informações de entrevista cedida pelo grupo e de matérias sobre o trabalho presentes no anexo I.

⁶⁷ Importante artista da cena mineira, Guilherme Moraes é bailarino, ator e diretor de teatro.

⁶⁸ O Galpão Cine Horto é o centro cultural criado pelo Grupo Galpão na cidade de Belo Horizonte. Desde sua fundação, em 1998, é um espaço aberto à comunidade, comprometido com a pesquisa, a formação, o fomento e o estímulo à criação em teatro. Informações retiradas do endereço: <https://galpaocinehorto.com.br/institucional/sobre/>

Após sua nomeação como Bacurinhas, o coletivo começa a trabalhar na montagem do espetáculo, neste momento com Marina Vianna⁶⁹ na direção.

A partir da entrada da nova diretora o coletivo traz para cena novas referências, para além do texto escrito de Almodóvar (2000). Nomes de coletivos, artistas e pensadoras feministas são trazidos para cena, tais como: Pussy Riot (Rússia)⁷⁰, Simone de Beauvoir (França)⁷¹, Mujeres Creando (Bolívia)⁷² e Violeta Parra (Chile)⁷³. Essa pesquisa é ainda aprofundada pelo projeto “Bacurinhas em Debate”, encontros realizados com mulheres de várias áreas para debater sobre os temas relacionados ao feminismo⁷⁴.

Outro ponto forte na construção da peça foi o trabalho com paródias. Com um desejo de aproximar o público do espetáculo, as artistas se apropriam de músicas conhecidas, como *Lua de Cristal*⁷⁵. O refrão: “Vamos com você/ Nós somos invencíveis,

⁶⁹ Atriz, dramaturga e diretora teatral graduada no curso de Artes Cênicas da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) com habilitações em Licenciatura e Bacharelado em Interpretação Teatral desde 2005. É integrante dos Grupos: Mayombe Grupo de Teatro, Teatro 171, Cia Primeira Campainha e é colaboradora de vários outros coletivos da cidade de Belo Horizonte (MG), dentre eles o Coletivo Bacurinhas.

⁷⁰ Pussy Riot é um grupo de punk rock feminista russo que se tornou conhecido por realizar shows e eventos de manifestação política, em prol dos direitos das mulheres e contra políticas governamentais discriminatórias na Rússia. O grupo ganhou notoriedade global após um concerto, no dia 21 de fevereiro de 2012, na Catedral de Cristo Salvador de Moscovo, no qual protestavam contra o apoio do líder da Igreja Ortodoxa Russa, o Patriarca Kirill I, ao então candidato Putin, que viria no mês seguinte a sancionar uma lei discriminatória contra a "propaganda gay".[3] Devido ao concerto na Catedral, as ações do grupo foram condenadas como sacrílegas e três integrantes foram detidas sem direito a fiança. (mais informações no endereço: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot)

⁷¹ Filósofa, ativista, feminista, autora de ficção e não ficção, Simone de Beauvoir, nasceu em Paris, França, em 9 de janeiro de 1908 e faleceu na mesma cidade em 14 de abril de 1986, aos 78 anos. Produziu uma vasta obra composta por ensaios, tratados, uma peça de teatro, um manifesto, romances, contos, novelas, relatos de viagem, memórias, cartas, diários e reportagens. Possui grandes contribuições para o existencialismo, a fenomenologia e a filosofia feminista. Tem a ética, a política e a teoria feminista como temas centrais, e conceitos como situação, liberdade, ambiguidade e o outro são trabalhados de maneira bastante original. (mais informações no endereço:

<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/simone-de-beauvoir-2/>)

⁷² Criada em 1992 na Bolívia, trata-se de uma coletiva anarco-feminista encabeçada pela ativista-militante-psicóloga e comunicadora María Galindo e pela ativista-poeta-cantautora-escritora e grafiteira aymara-boliviana Julieta Paredes. O grupo surge com a necessidade de construir um espaço para a luta feminista em um contexto de enfraquecimento das forças populares frente ao crescimento e aceitação do modelo neoliberal. (mais informações no endereço: <https://revistadesvio.com/2020/10/03/arte-e-feminismos-coletivas-latino-americanas-pt-1/>)

⁷³ Violeta del Carmen Parra Sandoval — cantora, compositora, poeta, artesã, artista plástica e folclorista — foi uma das mais importantes referências da música no Chile, em especial entre os anos 1950 e 1980. Suas realizações foram a base para o desenvolvimento de um vibrante movimento estético-musical-político chamado Nueva Canción Chilena, nas décadas de 1960-1970, com base nas culturas populares tradicionais e no ativismo político de esquerda. (mais informações no endereço:

<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/p/parra-violeta>)

⁷⁴ O Feminismo é um conceito que surge no século XIX, o qual se desenvolveu como movimento filosófico, social e político. Sua principal característica é a luta pela igualdade de gêneros.

⁷⁵ Composta por Paulo Massadas e Michael Sullivan, “Lua de Cristal” fazia parte do repertório da cantora e apresentadora Xuxa Meneguel que foi um ícone dos programas infantojuvenis dos anos 90, influenciando toda uma geração de mulheres estabelecendo padrões de beleza. “Lua de Cristal” também é o título do filme protagonizado por Xuxa em 1990 e que é um dos filmes brasileiros mais assistidos.

pode crer/Todos somos um/ E juntos não existe mal nenhum”, por exemplo é substituído no espetáculo por “Estamos com você/ Nós somos bacurinhas pra fuder / Globo belzebu/ Enfia essa lua no seu cu”.⁷⁶

Além desses elementos, que são levantados pelo coletivo como determinantes para a construção do espetáculo, outro “ingrediente” que é marcante é a nudez. Durante toda apresentação os corpos nus das atrizes performam, adicionando alguns poucos elementos de figurino para contribuir com a criação das cenas que virão a seguir. Este elemento é comentado, por exemplo, na crítica “A luta pelo deboche”⁷⁷ escrita por Joyce Athiê para o site “Horizonte da Cena” em 2015:

(...) os corpos nus falam, gritam, metralham, gozam. Descobertos, aos saltos, empoderados, são reflexos de um desejo, uma projeção de uma conquista. Nesse quesito, é como se a luta tivesse dado um pulo e atingido o final de uma trajetória não retratada em seu processo histórico e presente. (ATHIÊ, 2015)

Também por Ícaro Barbosa em matéria⁷⁸ para o site O Contorno de BH em 2018:

O espetáculo, que usa o nu artístico como linguagem, é um grito pela liberdade, para que todas as mulheres possam usufruir plenamente do seu direito de ser exatamente como são sem sofrer opressões. A proposta é trazer à tona um reavivamento e uma atualização da história da mulher muitas vezes solapada pelo machismo. (BARBOSA, 2018)

Esses elementos combinados fazem com que o espetáculo se torne um sucesso na cena mineira, fazendo temporadas com plateia lotada em espaços importantes do circuito teatral de Belo Horizonte, como a Funarte MG (2014), o Teatro Francisco Nunes (2018) e festivais como o Fit BH (2016). O coletivo relata esse sucesso como impactante principalmente para o público feminino:

Uma coisa interessante é que várias pessoas assistiram ao espetáculo diversas vezes. O espetáculo tem brechas que a gente pode improvisar, às vezes tinham coisas muito diferentes de uma apresentação pra outra, então tinha gente que assistia o espetáculo várias vezes. E ao final sempre tinham depoimentos de como o espetáculo reverberava nas mulheres que assistiam. (BACURINHAS, 2020)

Eu fui uma dessas mulheres que assistiram várias vezes e que fizeram correspondência do espetáculo com a sua própria vida. De alguma maneira, ao ver aquelas mulheres em cena, eu também me vi. O “grito pela liberdade” a que se refere Barbosa

⁷⁶ Trecho retirado do registro do espetáculo disponível no site vimeo: <https://vimeo.com/214992028>

⁷⁷ <https://www.horizontedacena.com/tag/belo-horizonte/page/9/>

⁷⁸ <https://ocontornodebh.com.br/index/2018/07/27/calor-na-bacurinha-em-cartaz-no-teatro-francisco-nunes/>

(2018) também foi dado por mim ao tirar a roupa, me despir das dores de uma mulher de 30 anos, recém separada, produtora, numa cidade estranha.



Foto: Rodrigo Menezes – ano: 2017⁷⁹

Apesar de não ser a minha primeira vez no teatro, aquela foi uma das vezes em que me senti mais parte da cena, como espectadora. A provocação para o movimento, a diversão que impele a um estado de alerta, tudo esteve presente naquela experiência. Foi tão potente para mim que esqueci por alguns segundos todas as convenções em torno do meu papel de mulher produtora, todos os possíveis riscos em ocupar esse lugar e me joguei de cabeça naquela experiência. Retornei àquele teatro na qualidade de espectadora por 4 vezes e na última, num rompante de liberdade, me despi, mesmo que por alguns segundos, de tudo o que significa ser uma mulher cis.

O mais curioso dessa experiência é que na plateia não havia apenas mulheres cis, mas uma grande diversidade de pessoas: homens cis, trans, mulheres trans, pessoas não binárias e todas pareciam estar encantadas por aquelas cenas. E as pessoas que nitidamente já tinham experimentado em algum nível aquelas opressões retratadas eram as que estavam mais entregues ao final.

Na lembrança dessa experiência, é impossível não fazer um paralelo com a vivência da nossa personagem tia Célia. Assim como eu, ela também parece ter experimentado uma sensação de liberdade, como se aquela representação traduzisse, de alguma forma, sua história, sua memória, sua existência. Assim como eu, ela também

⁷⁹ A imagem retrata o final de um dos dias de apresentação do espetáculo “Bacurinhas” na Funarte MG em 2017 durante o Festival Transarte.

ignorou as convenções sociais. Bebeu sua cerveja, foi ao teatro, se manifestou como achava que devia e ao final fechou sua participação de forma inesquecível, marcando até hoje a memória daquele grupo.

Se pensarmos no espetáculo “Qual é a nossa cara?” e “Calor na Bacurinha”, existem muitas coisas que os separam. Um acontece na cidade do Rio de Janeiro, é feito por uma companhia majoritariamente negra e periférica, fala da favela, da memória da Maré. O outro acontece na cidade de Belo Horizonte, é feito por um grupo formado majoritariamente por mulheres cis brancas, universitárias, e fala de memórias de uma luta feminista que se expressa em muitas vozes. Mas há algo nas duas experiências que as aproximam. Há algo que permite a mim e à tia Célia termos experiências similares como espectadoras. O que seria?

No livro *Luta por Reconhecimento – a gramática moral dos conflitos sociais* (2009), o autor Axel Honneth tem como tese central a ideia de que a luta por reconhecimento seria a base dos conflitos entre os grupos sociais. Para definir o que seria essa luta, Honneth recorre às teorias de George Hegel e George Mead como bases para concluir que os indivíduos constroem o reconhecimento de sua individualidade e dos seus valores a partir das relações estabelecidas individual e socialmente com outros sujeitos. Estas relações podem se dar de três maneiras: dedicação emotiva, respeito cognitivo e estima social.

A primeira se dá na base das relações afetivas do sujeito, guiadas principalmente pelo sentimento do amor. Os vínculos podem ocorrer no âmbito da família primária, da amizade ou do amor romântico. Esta forma de reconhecimento gera no sujeito uma relação de autoconfiança. As conexões, no entanto, podem ser interrompidas ou impedidas por diversos fatores denominados pelo autor como “formas de desrespeito”. Dependendo da gravidade dos atos, elas podem ameaçar tanto a integridade física quanto psíquica do sujeito, impactando de forma violenta nas suas relações consigo e consequentemente com o mundo.

Exemplos dados pelo autor para elucidar este ponto são ações em que um sujeito se apodera de forma violenta do corpo de um outro, como em situações de tortura e estupro por exemplo:

Os maus-tratos físicos de um sujeito representam um tipo de desrespeito que fere duradouramente a confiança, aprendida através do amor, na capacidade de coordenação autônoma do próprio corpo; daí a consequência ser também, com efeito, uma perda de confiança em si e no mundo, que se estende até as camadas corporais do relacionamento prático de outros sujeitos, emparelhada com uma espécie de vergonha

social. Portanto, o que é aqui subtraído da pessoa pelo desrespeito em termos de reconhecimento é o respeito natural por aquela disposição autônoma sobre o próprio corpo que, por seu turno, foi adquirida primeiramente na socialização mediante a experiência da dedicação emotiva. (HONNETH, 2009, p. 215)

O segundo aspecto se formula a partir do surgimento e consolidação do direito moderno. Com base em autores como Thomas Marshal, Honneth faz uma breve análise sobre como se formam as bases do pressuposto de que todos os sujeitos são iguais perante as leis. Tal pressuposto vai sendo formulado a partir de uma pressão das classes excluídas até que nas primeiras décadas do século XX já não se sustentavam argumentações contrárias.

Conforme a consolidação deste princípio, “(...) um sujeito é respeitado se encontra reconhecimento jurídico não só na capacidade abstrata de poder orientar-se por normas morais, mas também, na propriedade concreta de merecer o nível de vida necessária pra isso” (HONNETH, 2009, p.193). O desrespeito a este reconhecimento se dá através da privação de direitos e a exclusão, impactando diretamente na integridade social dos sujeitos.

A terceira forma de reconhecimento se daria a partir do conceito de estima simétrica entre grupos sociais distintos. Este conceito significa “considerar-se reciprocamente à luz de valores que fazem as capacidades e as propriedades do respectivo outro aparecer como significativas para a práxis comum” (HONNETH, 2009, p.210). Neste sentido, os sujeitos se reconheceriam uns aos outros, como seres individuais e autônomos, mas de igual valor.

Este reconhecimento contribui para o que podemos chamar de relações solidárias ou também relações empáticas, porque não se trata apenas de uma tolerância ou reconhecimento das particularidades de outra pessoa, mas de um interesse afetivo por elas. Só na medida em que há um cuidado ativo e mútuo de preservação dessas propriedades, que são estranhas a mim, elas podem se desdobrar e consolidar. Este cuidado mútuo e empático proporciona aos sujeitos a formulação de sua autoestima, mas a sua violação, ao contrário, causa danos à “honra e dignidade” que o sujeito confere a si mesmo.

ESTRUTURA DAS RELAÇÕES SOCIAIS DE RECONHECIMENTO			
Modos de reconhecimento	Dedicação emotiva	Respeito cognitivo	Estima social
Dimensões da personalidade	Natureza carencial e afetiva	Imputabilidade moral	Capacidade e propriedade
Formas de reconhecimento	Relações primárias (amor, amizade)	Relações Jurídicas (direitos)	Comunidade de valores (solidariedade)
Potencial evolutivo		Generalização, Materialização	Individualização, igualização
Autorelação prática	Autoconfiança	Autorrespeito	Autoestima
Formas de desrespeito	Maus-tratos e violação	Privação de direitos e exclusão	Degradação e ofensa
Componentes ameaçados da personalidade	Integridade física	Integridade Social	"Honra", dignidade

Imagem ilustrativa retirado do livro de Honneth

Estas três formas de reconhecimento que se dão ou não respectivamente nas relações primárias, jurídicas e comunitárias impactam no modo como os indivíduos constroem suas personalidades e relações com o mundo. Segundo o autor, nas falhas destes processos de reconhecimento é que se fundam os conflitos sociais. A partir do momento em que este processo de não reconhecimento se dá de forma generalizada para um determinado grupo, a busca por ele passa da esfera individual para a coletiva: “experiências individuais de desrespeito são interpretadas como experiências cruciais típicas de um grupo inteiro, de forma que elas podem influir, como motivos diretores da ação, na exigência coletiva por relações ampliadas de reconhecimento” (HONNETH, 2009, p.257).

Quando os sujeitos conseguem identificar seus pares, e reconhecem nos outros as mesmas violações sofridas, são impulsionados a lutar por um reconhecimento coletivo nas esferas afetiva, jurídica e social. A luta por este reconhecimento é por fim uma luta por liberdade tanto na esfera individual quanto coletiva. São essas associações coletivas que vão promover historicamente mudanças sociais significativas.

Pensar numa associação coletiva na perspectiva da busca por reconhecimento implica necessariamente refletir sobre a questão da formulação das identidades. Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2020), apresenta uma genealogia do debate em torno da formação dos sujeitos desde sua concepção iluminista até a visão pós-moderna. Segundo o autor, as primeiras teorias em torno da formação do

sujeito, numa visão ocidental, se dão por uma perspectiva iluminista e se funda entre o humanismo renascentista do século XVI e o iluminismo do século XVIII. Em resumo é uma perspectiva a partir da célebre frase do pensador francês René Descarte, “Penso, logo existo”, o sujeito que se forma no seio da era da racionalidade, cujo centro se localiza no consciente, se liberta dos dogmas religiosos e constrói sua existência a partir da razão. Um sujeito cartesiano que desloca “Deus” do centro do universo e toma seu posto.

Num segundo momento da história, a partir da formação dos Estados Modernos, emerge um outro tipo de sujeito, o “sujeito social”. Com a formação de sociedades mais complexas, fica evidente que a formulação da identidade não estaria apenas atrelada à sua existência como ser pensante, individual, mas sim a uma estrutura social que o afeta e o constitui. Hall aponta como marcos importantes desta concepção o surgimento da teoria darwinista e das novas ciências sociais. Surge aí a ideia de um “sujeito sociológico” defendida principalmente pela teoria do “intencionalismo simbólico”, na qual George Mead é autor importante. Nesta perspectiva há uma relação de conformação da identidade que se dá pela interação entre o ambiente externo e interno dos sujeitos.

Esta noção é fundamental, por exemplo, na concepção da luta de classes estruturada nas teorias marxistas e que irão fundamentar durante algum tempo muitos dos conflitos sociais da modernidade. Resgatando a teoria da luta por reconhecimento elaborada por Honneth é possível perceber que ela carrega em si muito desta perspectiva. O sujeito ao longo de sua formação não encontrando o reconhecimento afetivo, jurídico e comunitário se vê impelido a buscar seus pares e quando reconhece neles as mesmas “faltas” enxerga a possibilidade de em “bloco” movimentar e modificar as estruturas sociais. A lógica “oprimido” x “opressor”, “patrão” x “proletariado” se funda nestas bases.

A chamada modernidade tardia vem, no entanto, para desestabilizar esta concepção de sujeito. Apesar de ampliar a noção de uma identidade, não limitando-a apenas a uma formação a partir de uma racionalidade individual, a ideia do “sujeito social” traz consigo também uma noção estática de identidade. Há um “interior” que interage como uma estrutura “exterior”, que podem ser alteradas, mas que trazem consigo uma ideia de núcleo duro, estático.

Na segunda metade do século XX, a partir dos anos 60 há um processo de descentramento do sujeito, um questionamento de sua ordem estática e uma concepção de identidade que se complexifica e se firma como múltipla. Hall (2022) aponta cinco teorias ou discursos que impulsionaram o “descentramento final do sujeito cartesiano”

(HALL, 2020, p. 22), não irei aprofundar as reflexões sobre cada uma, mas as cito: uma releitura da obra de Marx e sua concepção de sujeito, a “descoberta” do inconsciente pela psicanálise com Freud e Lacan, as teorias de Michel Foucault acerca do poder disciplinar, o estudo do linguista Ferdinand Saussure da língua enquanto um sistema social e não individual e o impacto do feminismo enquanto movimento crítico teórico e social que impulsiona o surgimento da chamada “política da identidade”.

Todos esses movimentos contemporaneamente combinados fazem emergir uma concepção de identidade que não deixa espaço para o estático e o imutável:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas ao menos temporariamente. (HALL, 2020, p.12)

A noção de uma identidade plural abre a possibilidade social de existências múltiplas e diversas que de alguma maneira ao longo do tempo refutam as lógicas binárias e normativas de construção das vivências. Esta noção, no entanto, carrega consigo os riscos de uma concepção “multiculturalista” que pode se apoiar num “vago e benevolente apelo à tolerância e ao respeito para com a diversidade e a diferença” (DA SILVA, 2000, p. 73). É a discussão que Tomaz Tadeu da Silva traz no ensaio “A produção social da identidade e da diferença” (2000).

No referido ensaio, Da Silva analisa as concepções de “identidade” e “diferença” contrapondo o discurso, considerado “liberal”, de que “todos somos diferentes”, “todos somos humanos”, “todos somos diversos e por isso devemos nos respeitar” e outras máximas já pré-formatadas e suas implicações no não enfrentamento real desta problemática.

Segundo o autor, o primeiro ponto de enfrentamento se localiza na necessidade de estabelecer que na constituição das identidades está inevitavelmente a diferença. Uma não consegue existir sem a outra. Implicitamente na afirmação daquilo que se é está aquilo que não se é. Quando eu, por exemplo, me afirmo aqui como uma mulher cis branca, está implicitamente colocado que não sou uma mulher trans ou uma mulher cis negra, ou tantas outras formulações de gênero e raça existentes. O meu lugar de mulher cis branca se faz, ao fim e ao cabo, na negação daquilo que não sou.

Outro apontamento importante feito pelo autor é que tanto a identidade quanto a diferença são produtos de uma “criação linguística”. Elas não são fruto do acaso, dados

ou fatos da vida. Tanto uma quanto a outra precisam ser nomeadas: “é apenas por meio de atos de fala que instituímos a identidade e diferença como tais” (DA SILVA, 2000, p77). A nomeação não se dá apenas pela palavra falada, mas também por simbologias.

No sistema de produção simbólica e discursiva é crucial não perder de vista a implicação das relações de poder constituída a partir das relações sociais. Tanto uma como outra não são produzidas de modo inocente, ao acaso, mas impostas pelas relações de poder e por isso também não são estáticas, estando assim em constante disputa. Sobre esta disputa, Silva afirma:

Não se trata apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. (DA SILVA, 2000, p. 81)

O que Da Silva evidencia no trecho citado, é que mesmo que se reconheça que as identidades não são estáticas, mas sim múltiplas, forjadas a partir da relação dos sujeitos com o mundo, suas nomeações não são obras do acaso, mas sim de uma rede simbólica costurada pelas dinâmicas de poder. Essa rede é responsável por nomear e caracterizar o diferente, o “Outro” (hooks, 2009). É ela que classifica e nos divide socialmente entre “nós” e “eles”. Criando não só a divisão em si, mas também a valoração assimétrica entre os dois grupos, binariamente dividida entre “positivo” e “negativo”. Dentro deste binarismo, o lado “positivo” seria responsável por estabelecer os padrões sociais normativos:

Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade. (DA SILVA, 2000, p. 83)

A identidade normativa tem como mecanismo crucial os sistemas de representação, ligados inevitavelmente às estruturas de poder:

(...) a representação é como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado às relações de poder. (DA SILVA, 2000, p. 90)

Trocando em miúdos, significa dizer que quem frequenta os espaços de poder é quem também domina os sistemas de representação social. O poder detém não somente os meios de produção, o capital, mas também a capacidade de nomear. O “Nós” é responsável por caracterizar e nomear o “eles”. O “Nós” nomeia a identidade da norma não somente pela palavra, mas por um sistema cognitivo, imagético e corporal que institui o padrão. Nesta configuração o “Outro” (hooks, 2009) é negativo, o errado e o dissidente. O “Nós” é quem tem o poder de narrar a história e ditar seu curso e “luta por reconhecimento” ao fim também precisa passar por uma disputa pelos meios de representação.

Quando Silva (2000) nos aponta o vazio no discurso “liberal” do “respeito as diferenças”, do “todos somos iguais”, ele denuncia que a generalização é apenas uma outra face do apagamento e exclusão. Quando os sistemas de representação instituem a identidade da norma, criam uma representação que se transforma não em “uma” identidade, mas NA identidade, enquanto as “Outras”, vão sendo violadas nos seus direitos ao afeto, ao reconhecimento jurídico e social e por fim de apagadas.

Portanto, reconhecer que as identidades são plurais e não estáticas não significa dizer que foi erradicada a relação opressor x oprimido e de que não existem corpos que são socialmente marginalizados e excluídos dos espaços de poder precisando ainda lutar em coletivo pelo seu reconhecimento social. Um conceito que auxilia a compreender essa problemática é o de interseccionalidade. No livro *Interseccionalidade* (2021) a pesquisadora Carla Akotirene debate o conceito e explica que:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado - produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2021, p.19)

A autora pontua que a inauguração do conceito é feita em 1989 por Kimberlé Crenshaw⁸⁰ numa tentativa de evidenciar a vulnerabilidade jurídica a que mulheres negras estavam expostas à época, por ter suas experiências sociais excluídas tanto de leis que abarcavam questões raciais como de gênero. O conceito surge então como uma possibilidade de preencher essa lacuna. Akotirene ressalta que é preciso ter atenção ao utilizar o termo pois não se trata apenas de um pensamento sobre “múltiplas identidades”

⁸⁰ Kimberlé Williams Crenshaw é uma defensora dos direitos civis norte-americana. É uma das principais estudiosas da teoria crítica da raça. Ela é professora em tempo integral na Faculdade de Direito da UCLA e na Columbia Law School, onde se especializa em questões de raça e gênero.

mas um instrumento “que impede reducionismos da política de identidade -elucida as articulações das estruturas modernas coloniais que tornam a identidade vulnerável” (AKOTIRENE, 2021, p.59).

Angela Davis no livro *Gênero, Raça e Classe* (2016) evidencia esta complexidade ao refletir sobre as configurações dos movimentos sociais nos Estados Unidos no último século. A presença do racismo e a da luta de classes dentro do movimento feminista, a dificuldade dos movimentos marxistas de considerarem as lutas raciais e em prol da mulher e o machismo dentro do movimento negro são alguns dos desafios que esses grupos precisam enfrentar ao longo dos anos e que revelam que a não observância da articulação dessas estruturas acabam por gerar opressões acumuladas como é o caso das mulheres negras:

De fato, as mulheres negras geralmente estavam presas por um grilhão tripla de opressão: ‘Toda desigualdade e limitação impostas à mulher branca estadunidense são agravadas mil vezes entre as mulheres negras, triplamente exploradas – como negras, como trabalhadoras e como mulheres’. (DAVIS, 2016, p.169)⁸¹

Além de Davis, Akotirene traz uma série de referências, de mulheres negras, que ao longo dos anos foram debatendo e complexificando o conceito que se torna contemporaneamente uma chave importante para que a reflexão sobre a formulação das identidades, numa perspectiva que não desconsidere as relações de poder nas quais elas são forjadas. O processo de nomeação das opressões e descentralizações dos sistemas de representação se tornam elementos importantes para a luta por reconhecimento na contemporaneidade.

É preciso descentralizar o poder de narrar, é o que Boal (2009) afirma quando reitera que as classes dominantes se apropriaram do teatro e o colocaram dentro dos muros, do edifício e o afastaram da rua. Denuncia ali a ligação do sistema de representação teatral com os sistemas do poder normativo. Diversas vezes ao longo da história do teatro ocidental é possível ver seu alinhamento com as estruturas de poder.

Nos momentos históricos apresentados no primeiro capítulo, por exemplo, isso fica bem evidente. As narrativas mais visíveis da história do teatro no Brasil, aquelas que historicamente seguem as normas do poder, estão sempre alinhadas a sistemas de representação excludentes e que auxiliam na nomeação dos “eles”. É sabido: a história oficial também é uma escolha de narrativas de poder. Existem sim outros teatros

⁸¹ Davis cita a fala da líder sindical e ativista Elizabeth Gurley Flynn em discurso presente no livro “The Rebel Girl” (1949)

acontecendo paralelos aos “oficiais”, porém não é possível ignorar a existência de uma produção teatral pautada ao longo dos anos por essa norma excludente. É ela que vai ter força de continuidade, de manutenção econômica da sua produção e de estabilidade.

É evidente, no entanto, que no diálogo com o seu tempo o teatro não consegue permanecer alheio às transformações sociais. Os movimentos sociais que ganham força a partir da modernidade, questionadores das estruturas, acabam por provocar mudanças, afetando também o sistema de representação teatral hegemônico. Brecht e Boal citados no início deste capítulo são exemplos de artistas de teatro que investigaram estratégias de reconfiguração da linguagem para alinhá-la, não a uma serventia às estruturas de poder, mas a contribuir para sua desestabilização. Cada um a seu modo tentou encontrar respostas.

O mesmo movimento acontece também numa reflexão mais contemporânea sobre o teatro, na qual as oposições binárias não dão mais conta dos conflitos sociais e seus movimentos. Neste contexto emerge um debate, cada vez mais em voga, em defesa da necessidade de *representatividade* na cena teatral.

2.4. Representatividade e a alegria do reconhecimento

A palavra *representatividade* por definição é “qualidade de alguém, de um partido, de um grupo ou de um sindicato, cujo embasamento na população faz que ele possa exprimir-se verdadeiramente em seu nome”⁸². A ideia de *representatividade* está diretamente ligada à capacidade de expressão de um determinado grupo em seu próprio nome a partir das escolhas de indivíduos que possam representá-lo. Se pensarmos, como sugere a definição, no âmbito da representatividade política partidária, por exemplo, fica um pouco mais fácil de compreender. Na teoria, a eleição de um representante por um determinado grupo de pessoas significa que elas enxergam naquele sujeito o poder de representar os seus interesses, de algum modo falar por elas. Na prática, as estruturas de poder por vezes não permitem que esta teoria se cumpra e o mais comum é que nos espaços de poder não haja a representação de fato da população que os elegeu.

No Brasil, por exemplo, apesar de uma grande parte da população ser formada por pessoas negras, indígenas, pardas, por mulheres, por pessoas LGBTQIAPN+ o que é mais comum ver representado em seus governantes eleitos são as figuras de homens brancos

⁸² Significado retirado do link: <https://www.dicio.com.br/representatividade/>

cis e heterossexuais. Este cenário vem mudando ao longo dos anos, principalmente por conta de políticas afirmativas como os sistemas de cotas nos partidos políticos⁸³, mas ainda é uma luta dos movimentos sociais. Eleições como a da vereadora Marielle Franco⁸⁴ em 2016 no Rio de Janeiro, mulher cis negra lésbica nascida na favela da Maré e quinta vereadora mais votada da cidade, e da vereadora Erika Hilton⁸⁵ em 2020 na cidade de São Paulo, mulher trans negra e a mulher mais votada neste ano no país, mostram que a luta dos movimentos sociais na busca por se sentirem representados/reconhecidos tem surtido efeitos.

Nas artes cênicas, a palavra *representatividade* também se alinha à presença de sujeitos que pelas suas vivências e memórias podem trazer à tona narrativas e histórias representativas daqueles que não estão dentro da “norma”. O pesquisador Conrado Dess, no artigo “Representações e representatividade no teatro contemporâneo: reflexões sobre a presença e a ausência do corpo negro na cena” (2019), localiza como um dos marcos do fortalecimento deste debate nas artes cênicas contemporâneas no Brasil a apresentação da peça “Entrevista com Stela do Patrocínio”, em julho de 2017 na Biblioteca Mario de Andrade, em São Paulo. A peça contava a trajetória da importante poetisa negra, Stela do Patrocínio, e tinha a personagem principal representada por Georgette Fadel, uma atriz branca.

Na ocasião, quando foi apresentada, a peça já contava com doze anos de trajetória. Durante a apresentação, um casal de espectadores negros parou a performance da atriz e questionou a sua representação de Stela. A artista negra Danielle Cristine foi uma dessas pessoas e relata sua estranheza em ver um grupo de pessoas brancas (os outros artistas do espetáculo também eram brancos) representando a história de uma mulher negra. Estranheza essa que evidencia uma cisão no sistema representativo teatral:

⁸³ A Lei nº 9.504/1997 institui no Art. 10 parágrafo 3º que cada partido deve preencher no mínimo 30% e no máximo 70% das vagas com apenas um gênero, ou seja, não pode haver apenas um dos gêneros representados em 100%. Em 2020 já começou também a ser aplicado nas eleições municipais a distribuição igualitária de fundo eleitoral para candidatos brancos e negros.

⁸⁴ Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, foi uma socióloga e política brasileira. Filiada ao Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). Elegeram-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, durante a eleição municipal de 2016, com a quinta maior votação. Marielle não concluiu o mandato pois foi assassinada na cidade do Rio de Janeiro no dia 14 de março de 2018. Até hoje não se conhecem os mandantes do crime e suas motivações.

⁸⁵ Erika Hilton é vereadora eleita da cidade de São Paulo. Negra e transvestigênera, foi a mulher mais bem votada em 2020 em todo o país, a mais votada do PSOL e é a primeira trans eleita para a Câmara Municipal paulistana, com mais de 50 mil votos. É ativista dos Direitos Humanos, na luta por equidade para a população negra, no combate à discriminação contra a comunidade LGBTQIA+ e pela valorização das iniciativas culturais jovens e periféricas

É justamente no bojo de um sistema dominante de representação que deixou de responder que emerge a crítica de Danielle. Ao se deparar com Georgette Fadel, uma atriz branca, representando Stela do Patrocínio, uma mulher negra, Danielle vislumbra um sistema de representação que falha ao tentar representá-la. Para a jovem, tal sistema já não abarca mais as complexidades do “sujeito mulher negra” na atualidade. Sua crítica, dessa maneira, passa a ser compreendida como um ato de problematização, que visa denunciar um sistema arcaico, uma ordem antiga de representação que, no entanto, se afirma contemporânea e que, ao se colocar diante de um espectador, já não consegue a ele alcançar. (DESS, 2019, pg.10)

Fica evidente que a figura de uma mulher branca “apresentando-se” no palco como uma mulher negra cria um ruído na recepção feita pela espectadora da peça. Para além do incômodo de não se reconhecer ali, de não se ver representada, há também um ruído na recepção estética. Este ruído gerado na comunicação entre a espectadora e a atriz podem ser entendidos por dois caminhos, a meu ver.

O primeiro corresponde às mudanças que a própria arte da representação sofreu ao longo dos anos. Com o advento da Era Moderna, as pesquisas sobre a arte do ator foram ganhando foco dos encenadores considerados os grandes reformadores da arte teatral. De Stanilavski a Meyerhold, de Brecht a Grotowski, o ofício de atores e atrizes passa a ser investigado como um trabalho exigente de pesquisa corporal no qual ação e presença tomam o lugar da representação. Não se busca mais uma “incorporação” do personagem com caracterizações caricatas e externas, mas uma investigação de um corpo em relação consigo, com seus pares em cena e com o público. É na relação presente que a atuação se constrói, e tal pressuposto começa a dificultar uma representação, ou “apresentação” como diria Grotowski, que seja completamente distante de si mesmo. Da forma como vejo, este é o início da derrocada deste grande clichê teatral: “o ator pode viver qualquer personagem”.

Assim como pintores têm suas telas, e musicistas têm seus instrumentos, as atrizes e atores têm seus corpos. E o corpo ou corpa é uma realidade concreta, ele tem cor, tem traços, tem história e sobretudo tem memória. “O corpo não tem memória, ele é memória” nos diria mais uma vez Grotowski (2001). O grande desafio dos/das atuantes do século XX é investigar essa memória, desvendá-la, ultrapassar seus limites e criar. Neste momento se instalam verdadeiros laboratórios, na sala de ensaio, nas ruas, em hospitais, presídios, não há lugar no mundo em que atrizes e atores não possam atuar. Há liberdade, há investigação, mas não há possibilidade de se desfazer do próprio corpo.

No livro *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann observa que a mudança na qual o corpo ganha protagonismo traz à tona sobretudo um debate acerca da produção de ilusão na arte teatral:

Historicamente, a outra resposta foi mais rica em consequências: a realidade do teatro e sobretudo a do ator – seu corpo, sua irradiação – deve se impor sobre a matéria ilusionista, a ilusão deve ser destruída, o teatro deve ser reconhecido como teatro. Supera-se a concepção de que a verdade poderia estar escondida como um caroço em um envoltório aparente. Se o teatro deve oferecer uma verdade precisa então se dar a reconhecer e se expor como ficção e em seu processo de produção de ficções, em vez de enganar a esse respeito. (LEHMANN, 2011, p.175)

É possível ao ator produzir ficções, mas não é possível que ele pretenda ou finja ser algo que de fato não é. É a superação do “corpo semântico” que se aprofunda ainda mais no teatro contemporâneo ou “pós-dramático”. O corpo se transforma em cena num agente que provoca a experiência, que produz imagens, sem comprometimento com um sentido a priori, mas paradoxalmente repleto de sentidos e significados. “O processo dramático se dá *entre* corpos; o processo pós-dramático, no corpo” (LEHMANN, 2011, p. 336). A presença se sobrepõe ao significado e isso “afeta” diretamente o espectador. Na relação entre obra e espectador, a “informação” se coloca em segundo plano e se revela uma perspectiva de “contágio”⁸⁶ do espectador que não mais se informa, mas forma uma percepção particular sobre aquilo que experencia (LEHMANN, 2011).

“Inversão da Olhadela” é, como Flávio Desgranges caracteriza, o fenômeno advindo da ruptura do teatro com o drama. Nesta operação, inverte-se o olhar sobre o espectador que não tem apenas o papel de tentar desvendar mensagens e a finalidade da autoria da obra, mas é convidado a fazer do ato de “leitura” também uma operação de escrita. O espectador é convocado também a entrar no jogo e “durante o trajeto de leitura, o acesso às produções de memória se apresenta não como único, mas como importante operador de análise” (DESGRANGES, 2017, p. 182).

Mesmo que contemporaneamente existam obras que ainda se constroem pela lógica dramática, não há como negar que as mudanças nos paradigmas de atuação se firmam como novas possibilidades, inclusive na relação com o espectador. Tentativas de criação de uma ilusão ou de ignorar os próprios limites dos corpos de atores e atrizes podem criar ruídos na relação com o espectador contemporâneo, e a meu ver essa pode ser uma das chaves para entender o incômodo de Danielle como espectadora.

⁸⁶ Lehmann adota o termo “contágio” como uma referência a proposta de Artaud em “O teatro e a peste”.

Para além dessa relação entre a atuação na contemporaneidade e o papel do público no jogo teatral também está o debate trazido anteriormente sobre a formação das identidades. Com o passar dos anos se torna cada vez mais insustentável a falta de uma representação mais plural de identidades na mídia, nos espaços de poder, nas escolas e universidades e (por que não?) também e sobretudo na arte. No caso do teatro, essa necessidade se dá não somente pelos temas ou debates que uma peça pode trazer à tona, mas também sobre quem as narra.

Como vimos acima, a disputa de poder entre o “nós” e “eles” é no fim uma disputa por narrativas. Quem pode ou não contar a história? Quem pode narrar o mundo e seus acontecimentos? Quem pode falar sobre si mesmo e suas experiências? Por isso, levando em conta esses pontos, é possível compreender o ruído na comunicação entre as/os artistas que performaram a peça sobre Stela do Patrocínio. Não é apenas uma questão (mas também é) de apropriação de uma história e uma vivência que um corpo branco jamais poderia compreender: é também uma performance que ignora a realidade concreta do corpo de Stela, que nunca poderia ignorar a cor da própria pele em sua existência e que por isso causa uma desconexão na relação de recepção da obra.

Há talvez quem pense que esta perspectiva, de que a *representatividade* pode afetar diretamente a comunicação da obra com seus espectadores e espectadoras traz limitações para a liberdade criativa de atores e atrizes. Acredito que seja exatamente o contrário: o debate abre a possibilidade concreta de trazer para a cena outros corpos e corpos que nunca estiveram ali. Abre-se aí uma infinidade de possibilidades de narrativas e olhares sobre o mundo e, conseqüentemente, de diálogo com uma diversidade infinita de espectadores e espectadoras.

Lembrando da nossa personagem Tia Célia e o questionamento do que faz com que ela retorne ao teatro, uma das chaves para mim está no fato de que ela pode ali se ver representada. Na convocação que o teatro contemporâneo faz ao espectador de “entrar” no jogo ele vem com suas memórias e referências, e ali tia Célia tinha todas as ferramentas para também conseguir jogar. Assim como eu, quando vivi a experiência do espetáculo Bacurinhas, me sinto convocada a literalmente entrar na cena. Tia Célia e eu experimentamos a alegria de nos reconhecer enquanto “sujeitas” que encontram um lugar onde suas histórias e narrativas importam. De alguma maneira, naqueles espaços, a “luta por reconhecimento” de nossas identidades se concretiza e para lá queremos sempre voltar. E não somente nós.

Tanto “Bacurinhas” quanto o “Qual é a nossa cara?” têm em comum um fenômeno que é muito difícil de se ver em espetáculos não inseridos no mercado das grandes produções teatrais. O fenômeno de encher o teatro. Tanto um quanto outro fazem parte de uma cena que não possui um grande capital financeiro, artistas de grande fama ou integrantes que façam parte de classes sociais mais privilegiadas. Pelo contrário, são artistas que, apesar das diferentes vivências, fazem parte de uma cena na qual por vezes o amor pelo ofício sustenta mais do que o dinheiro que se ganha com ele. E mesmo assim conseguem se comunicar com muitas pessoas que se identificam de algum modo com suas cenas.

Nossa tese aqui é que esta comunicação se sustenta sobretudo pela “alegria desperta” a que se referem, cada um ao seu modo, Sodré, Brecht e Boal, a alegria de poder ver em cena vivências, histórias e corpos que nunca tiveram muito lugar nos espaços de representação. Esta alegria se torna aqui um elemento que contribui na formação e consolidação de plateias que podem ser formadas por pessoas que nunca tinham tido a experiência de ir ao teatro, como tia Célia, ou que são arrebatadas por uma experiência teatral inédita na sua trajetória como espectadora, como eu.

2.5. O poder da coletividade marginal

Phellipe: Mas isso também não   o acaso e isso também não   a sorte, né. Eu acho que isso   o trabalho e a Cia Marginal. Desde sempre teve um trabalho muito forte de produ o de público, de todos os espetáculos, a Cia Marginal, de uma maneira geral ela pensa o seu público. Como   que esse público vai chegar? Como fazer esse público acessar? Então tem um trabalho de forma o de público desde o, “Qual   a nossa cara?”, pelo que eu ouço a galera falando até o, “Hoje eu não saio daqui”, que   de graça, mas a gente faz toda essa forma o de público, de entrar em contato.

Carol: Mas fala um pouco como  , como   a estratégia?

Phellipe: A gente faz a produ o, a produ o mesmo. A gente tem uma equipe que fica responsável pela forma o de plateia, a gente faz uma listagem. Hoje em dia essa listagem já existe que são os parceiros da Marginal e de projetos, cursos pré vestibulares, escolas, professores, que sempre querem levar uma turma pra assistir a Cia Marginal, então a gente tenta organizar pra que não v  todo mundo ao mesmo tempo e que garanta o público durante toda uma temporada e isso vai aumentando porque começa o burburinho, n . Então   isso, tem uma organiza o desse público que

a gente sempre tenta trazer esse público gratuito pra dentro dos espetáculos. Então a gente sempre tenta negociar com o teatro a porcentagem pra fazer essa formação de público, sempre existe esse pedido e essa luta pra formação, e aí é isso, eu sei das estórias, mas acho que eles podem falar melhor que eu não estava no, “Ô Lili”, que foi estreia lá no planetário. Como eles articulam ônibus, já que a cidade e o estado não têm esse transporte público de ligação de cultura com espaços de favela e periferia, então faz esse processo. Qual grupo faz isso naquela época?

Rodrigo: A Cia Marginal tinha feito a estreia do “Qual é a nossa cara?” dentro da Maré e aí o segundo espetáculo opta-se por estrear fora da Maré e levar pra Gávea né, que é um lugar extremamente distante. Só que era um espaço importante da gente estar ocupando e estar se firmando como uma companhia da cidade. E aí eu vendo esse movimento que o grupo estava fazendo foi muito forte pra mim, impactante pra mim, ver a Maré indo pra Gávea. Abraçando essa ideia também de ok que vocês não estão estreando aqui, mas nós iremos aonde vocês estiverem, e era incrível ver o teatro lotado e a gente tinha os horários meio toscos lá, que se eu não me engano era dia de semana e era tipo...

Carol: Era terça e quarta.

Rodrigo: É cara, era um negócio muito doido de horário e dias assim, totalmente contra-fluxo do que é os teatros e mesmo assim as pessoas se organizavam. Saía ônibus, eram grupos organizados e o teatro sempre lotado, e essa imagem pra mim foi muito forte, de ver a potência que a Cia Marginal estava construindo ali, de grupo, de organização, de plateia, de público cativo a fim de assistir nosso trabalho, de acompanhar nosso processo, e isso foi ficando cada vez mais forte. Essa memória foi muito forte pra mim, de estar começando ali meu primeiro processo teatral com a Cia Marginal e ver o tanto que o público estava engajado em ir assistir a gente, em divulgar e era maravilhoso ver a galera aplaudindo, rindo das cenas, se envolvendo, comentando, voltando, tem um forte público que volta também e aí já sabia as falas, e eu acho que foi bem forte assim, essa imagem pra mim mexe muito comigo.

Phellipe: Então tem essas coisas dessas articulações outras que vai pra além da criação. Dessa coisa “ah, o teatro, ah esse estudo do teatro”, então acho que a Marginal de alguma forma ela ultrapassa a pesquisa. É isso, falar de teatro, mas também falar de produção... Dessa metodologia da Cia Marginal que eu acho que tem pra além da escritura cênica, sabe? Paralelo as coisas, uma coisa não é menos

importante que a outra.

Jaqueline: Eu acho que essa relação da Cia Marginal com o público não só continua existindo como ela se fortalece. A gente criou, de fato, um público que acompanha a Cia Marginal, que sempre acompanha a Cia Marginal, público cativo mesmo, então a gente sempre sabe que tem pessoas que vão estar lá pra assistir a gente, né. Não são só nossos parentes. (risos)

Deslocamento talvez seja uma palavra fundamental para entender a relação que a Cia Marginal tem com o público que a acompanha. Lá na “conversa de bar”, no início deste capítulo, Rodrigo Maré já destacava como um fenômeno importante o trânsito de espectadores de diferentes comunidades, o que não era comum na época, para assistir a Cia. Neste trecho apresentado acima fica evidente que a provocação de deslocamentos continuou se dando ao longo da trajetória do grupo, não como obra do acaso, mas como uma estratégia, um procedimento que interfere inclusive na criação.

Flávio Desgranges no artigo “Mediação teatral anotações sobre o projeto de formação de público” define “a mediação teatral, no âmbito de projetos que visem a formação de público, como qualquer iniciativa que viabilize o acesso dos espectadores ao teatro, tanto o acesso físico, quanto o acesso linguístico.” (DESGRANGES, 2008, p.76). O acesso físico, segundo o autor, seria a promoção logística do encontro entre o público e o teatro (e vice-versa), que englobam ações como: pensar transporte, localização, segurança para deslocamentos, construção de espaços teatrais, etc. O acesso linguístico por outro lado opera nos termos da linguagem não tratando apenas “da promoção, do estímulo, mas especialmente da constituição do percurso relacional do espectador com a cena teatral, da conquista de sua autonomia crítica e criativa” (DESGRANGES, 2008, p.76).

A diferenciação desses dois tipos de acesso permite caracterizar também a diferença entre um processo de formação de público e de formação de espectadores. Sendo o primeiro mais ligado à promoção do acesso físico de modo a ampliar aos poucos o público frequentador de espetáculos e o segundo se referindo mais aos dois aspectos numa proposta de pensar a experiência individualizada do espectador.

No livro *Favela como Palco e Personagem* (2012), a pesquisadora Marina Henriques Coutinho ressalta o “acerto do grupo na comunicação com a sua plateia”, que provoca uma “rara sintonia” entre o palco e o público (COUTINHO, 2012, p.202). Essa

percepção vem inclusive corroborada pelo depoimento de Márcio Libar, artista fundador do Teatro de Anônimo⁸⁷, que relata o seu arrebatamento com o trabalho:

(...) me senti tocado por uma obra de arte, tamanho o grau de maturidade, profissionalismo e sensibilidade daquele elenco. Por fim, saí com uma sensação de que este espetáculo deveria ser visto pelo maior número de pessoas possíveis em todo o Brasil, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, [...] para poder nos inundar de esperança de que ainda há vida inteligente no teatro carioca”. (LIBAR apud COUTINHO, 2012, p. 202)

No capítulo 1 deste trabalho, apoiados por Leda Martins e Luiz Rufino, nos demos conta de que o trabalho da Cia Marginal se constrói a partir de uma série de fatores que formam o que chamamos de “patuá” cênico, que os auxilia na quebra da “marafunda colonial” no teatro e permite ao grupo firmar-se e permanecer de forma resistente há mais de quinze anos. Para além de elementos cênicos como o jogo e a ironia, utilizado pelos “marginais” para lançar uma narrativa plural sobre a favela e os corpos que ali habitam, está também o elemento da *representatividade*. É muito importante trazer narrativas diversas para o teatro comprometidas com questões políticas e sociais, mas algumas questões perdem a sua força de diálogo com o público se não vêm acompanhadas da presença dos corpos que as vivenciam.

Imagine se artistas brancos e moradores da Zona Sul carioca se juntam para falar sobre a realidade da Maré e de seus moradores? Por mais politicamente comprometidos que fossem com essas questões, por mais bem intencionados que fossem, haveria um ruído na relação com o público e uma dificuldade de profundidade no tratamento do tema. Talvez na plateia estivesse um público que iria aplaudir aquela cena engajada e socialmente comprometida, mas provavelmente essa plateia estaria apenas composta por seus iguais.

Numa companhia como a Cia Marginal, o “ebó cênico” é criado não só como um desestabilizador da “marafunda colonial” que baseou a produção teatral na formação de sua cena, mas também na formação de espectadores, incentivando inúmeras “Tia Célia” a não só ir ao teatro como a retornar. O seu trabalho vai sendo construído ao longo dos anos a partir dessa relação num deslocar-se constante na cena, no território e na plateia.

⁸⁷ Fundado em 1986, o Teatro de Anônimo estrutura sua prática através da montagem e apresentação de espetáculos, da qualificação profissional de outros atores sociais, além do aperfeiçoamento de técnicas e modelos autênticos de gestão e administração coletiva, baseada na solidariedade, criatividade e cooperação. Tem em seu repertório uma série de espetáculos e projetos como o Noite de Parangolé. Mais informações podem ser encontradas no site do grupo: <https://www.teatrodeanonimo.com.br/grupo> .

Depois de uma primeira temporada de muito sucesso na Maré com seu primeiro espetáculo a Cia, se aventura por outros pontos da cidade levando “Qual é nossa cara?”, para a Fundação Progresso, o teatro Glauce Rocha e Unirio. Nessa mesma época, estreou pela primeira vez fora da Maré, em 2011, com espetáculo “Ó LILI” no Teatro Municipal Maria Clara Machado, na Gávea. O grupo investiga o universo prisional, através de uma pesquisa de campo intensa em presídios do Rio de Janeiro, e leva pra cena, assim como no “*Qual é nossa cara?*”, uma série de recortes sobre esse universo. Seguindo o mesmo princípio exuístico do primeiro espetáculo, a Marginal provoca o público a rever suas certezas sobre a realidade do sistema carcerário, focando mais na dimensão humana das relações entre os presos do que na origem de suas detenções.

Vemos a relação, por exemplo, de amizade das presas mulheres que cuidam umas das outras e compartilham experiências amorosas:



Foto: Renato Mangolin (2012) – atrizes (da frente para o fundo): Jaqueline Andrade, Geandra Nobre e Priscila Andrade



Foto: Renato Mangolin (2012) – atrizes (da frente para o fundo): Jaqueline Andrade, Geandra Nobre e Priscila Andrade

As tentativas de organização política e os conflitos gerados a partir das discordâncias:



Foto: Thiago Oliveira (2011) – atrizes/atores (da frente para o fundo/esquerda para direita): Rodrigo Maré, Diogo Vitor, Wallace Lino, Jaqueline Andrade e Priscila Andrade

Momentos de diversão e descontração dos presos e presas como nas festividades natalinas:

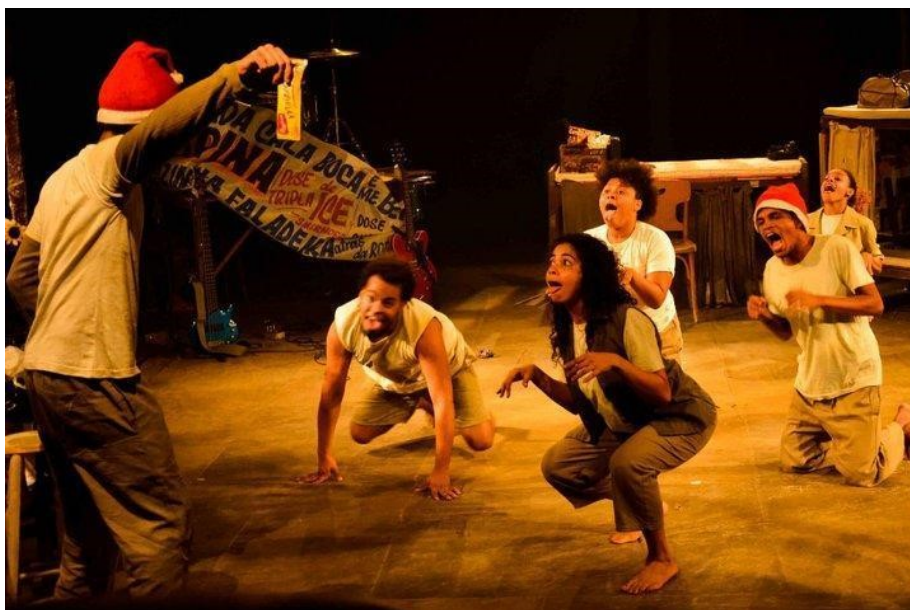


Foto: Thiago Oliveira (2011) – atrizes/atores (esquerda para direita): Wallace Lino, Diogo Vitor, Priscila Andrade, Jaqueline Andrade, Rodrigo Maré e Geandra Nobre.

Essas são algumas das cenas que compõem o espetáculo que, assim como o “Qual é a nossa cara?”, consegue provocar o deslocamento do público da Maré que comparece em peso ao teatro no bairro da Gávea. Importante dizer, para aqueles que não conhecem o Rio de Janeiro, que este bairro fica na Zona Sul, bem distante da Maré, a circulação de transportes de um espaço para o outro é bastante limitada. A Cia Marginal consegue neste teatro contar com a casa cheia de espectadores/as que vêm da “periferia” para assisti-la e com outros/outras frequentadores/as daquele espaço cultural, lotando a casa de 950 lugares em quase todas as apresentações.⁸⁸



⁸⁸ A notícia sobre a lotação daquele teatro pode ser encontrada em: <http://ciamarginalmare.blogspot.com/?view=magazine>



Fotos: Davi Marcos (2011) – descrição das imagens: público a espera do espetáculo no Teatro Planetário da Gávea.

O terceiro espetáculo da Cia Marginal tematiza o próprio deslocamento em si, ao levar uma intervenção cênica a estações de trem que percorrem alguns bairros da Zona Norte do Rio. “In Trânsito” é inspirado na Odisseia de Homero, que conta a história de Ulisses, herói grego que enfrenta uma série de obstáculos para retornar a sua casa após a guerra de Tróia. Inspirada pelas viagens de Ulisses, a Cia Marginal refaz a cada dia de apresentação o trajeto da linha Gramacho/Saracuruna passando pelas estações mais próximas da Maré: Central do Brasil, São Cristóvão, Triagem, Manguinhos e Bonsucesso. Ao propor intervenções cênicas em cada uma delas, a Cia promove para os usuários da Supervia e espectadores, que seguem o percurso do espetáculo, um atravessamento de experiências sensoriais e reflexões sobre o cotidiano de trânsito da população, que enfrenta uma verdadeira odisseia nos trens no percurso de casa-trabalho-casa.

Nesta encenação, a Cia propõe uma relação diferente com o público em sua trajetória. Primeiro por abandonar a sala de espetáculo e a relação distanciada entre palco/plateia; segundo, por estabelecer uma comunicação direta com o que podemos chamar de “espectadores/as involuntários/as”, que não estão ali exatamente para acompanhar o percurso dos/das atores e atrizes, mas que passam pela experiência e podem ou não ser afetados/as por ela. A ponto de abandonarem sua intenção inicial de trajeto e continuar acompanhando a intervenção:

Central do Brasil: onde se dá a abertura, o convite ao deslocamento



Foto: Aline Macedo (2014) – atores (esquerda/direita): Wallace Lino e Phellipe Azevedo.
- **Triagem**: onde se encontram as “cavernas do gigante de um olho só”, para ganhar a liberdade é preciso usar de toda a sua inteligência e estratégia.





Fotos: Renato Mangolin (2013) – na primeira imagem são as “cavernas” de tecido vistas na estação pelo lado de fora; e na segunda, o público em uma delas.

Bonsucesso: onde é possível olhar para o passado com a “máquina de ver pra trás”



Foto: Renato Magolin (2013) – ator: Phellipe Azevedo ensina espectadora a usar a máquina.

Manguinhos: onde é possível contemplar a paisagem e explorar sonoridades.



Foto: Renato Mangolin (2013) – descrição: espectadores e espectadores ouvem áudio proposto pela Cia enquanto contemplan a paisagem de Manguinhos.

São Cristóvão: onde o percurso terminava e era hora de voltar pra casa.



Foto: Renato Mangolin (2013) – descrição: público e atores e atrizes da Cia Marginal misturados na estação.

Depois de firmar uma trajetória que passeia pelos muitos territórios da cidade do Rio de Janeiro, é no seu quarto espetáculo “Eles não usam tênis naique” que os marginais se consolidam como uma companhia de teatro do Brasil. A convite da dramaturga e produtora Márcia Zanelatto, a companhia estreia a montagem do texto da autora na Ocupação Grandes Minorias em setembro de 2015. O texto de Zanelatto foi escrito em 2004 e premiado pelo I Concurso de Produção Textual do Observatório das Favelas, mas teve sua primeira montagem em 2015 no Teatro Glaucê Rocha.

O texto, que faz referência a conhecida peça de Gianfrancesco Guarnieri “Eles não usam black tie”, retrata o embate entre pai (Santo) e filha (Rose), que representam duas gerações diferentes de “trabalhadores/as” do tráfico nas favelas. Na peça, Santo retorna à favela depois de anos desaparecido para buscar Rose e convencê-la a abandonar a vida de traficante, e os dois tecem um diálogo sobre passado, futuro, desejos, presente e memórias.

Na montagem da Cia Marginal há uma interferência direta no texto original, com a inserção de debates entre os atores e atrizes sobre assuntos como maioridade penal; se a maldade é ou não algo inerente ao ser humano; a permanência ou não como morador de favela, entre outras coisas. Além disso, utilizam alguns recursos épicos na encenação, como a troca de personagens entre os atores e atrizes, colocando o jogo cênico em primeiro plano, e a transformação de falas das personagens em músicas de rap. O projeto, apesar de ter sido o primeiro da Cia a ser construído a partir de uma dramaturgia já escrita, é de tal forma apropriado pelo grupo que se torna um dos trabalhos de maior destaque da trajetória da Cia Marginal.



Foto: Renato Magolin (2015) – ator: Rodrigo Maré (primeira cena do espetáculo que resume o encontro de Santo e Rose)



Foto: Renato Mangolin (2015) – atores/atrizes (esquerda para direita) – Wallace Lino, Jaqueline Andrade e Phellipe Azevedo (esta cena caracteriza bem a não identificação entre atuantes e personagens esta é uma cena em que as personagens transitam entre os três)

Após uma primeira temporada em que o teatro Glauce Rocha ficou lotado quase todos os dias, atingindo por volta de 3000 espectadores, o espetáculo foi ainda apresentado em muitos outros lugares⁸⁹ no Rio de Janeiro: Teatro Glaucio Gil (RJ), Mostra Periférico (Escola Sesc – RJ), Mostra Comunidade em Ação (Galpão Gamboa – RJ), Centro de Artes da Maré (CAM – RJ), Unidades do Sesc-Rio, Unidades do Sesi -RJ. Além dos muitos espaços na cidade, entre 2016 e 2019, participam de festivais e circuitos nacionais em São Paulo (Itaú-Cultural), Curitiba (Festival de Curitiba), Festival Palco Giratório (Sesc-Nacional), Circuito Nordeste (Petrobrás – BR) e Festival Internacional MEXE na cidade do Porto (Portugal).

⁸⁹ Essas informações são encontradas em materiais de clipping e reportagens cedidas pelo grupo.



Foto: Renato Magolin (2015) – atriz/ator (esquerda para direita): Geandra Nobre e Wallace Lino
– última cena do espetáculo, confronto final entre Rose e Santo



Fotos: Renato Mangolin (2015) -Foto 1 atrizes: Geandra Nobre, Jaqueline Andrade. Foto 2: Phellipe Azevedo e Wallace Lino (cena em que abrem as suas memórias e contam por que desejam ou não continuar na favela)

Neste quarto espetáculo, a companhia se confronta novamente com uma nova relação com o público. Apesar de voltar para o espaço interno dos teatros e salas de espetáculo, vê seu trabalho ganhar outras proporções e pode notar as diferenças de relação que se estabelecem entre palco/plateia, já que agora estará cada vez mais distante do seu território de origem.

Jaqueline: Tem um público cativo que é mesclado que não é um público único, não é só um público favelado, mas é um público da cidade também, é um público da cidade como um todo que inclui os favelados e inclui a galera de todo lugar, sabe? Então é um público de fato que é a cidade do Rio de Janeiro. A Maré faz parte dessa cidade,

então quando a gente fala disso não é só, eles não são mais só... Não existe enquanto mais só um público favelado, mas também um público favelado, eles são um público que também são favelados. Isso é muito importante, então tem essa mistura e é muito diferente assim, fazer a peça na Maré e fazer fora. A gente tem uma recepção que é diferente, de fato, não dá pra negar. Apesar desse público ser muito mesclado é muito gritante a diferença, porque existe nesse público que assiste a Cia Marginal lá dentro da Maré, que é o público majoritariamente da Maré que é um, se olhar, é um, se identificar, então é um público que traz uma emoção pra cena, pro ator que tá ali trocando. A gente troca o tempo inteiro com o público, muito intensa porque as pessoas que estão ali, elas sabem do que a gente tá falando, elas têm essa vivência muito próxima da gente, e é um pouco diferente do público de fora que admira o que a gente tá falando, mas tem esse distanciamento, porque não tem o entendimento da realidade, né? Na carne que aquilo ali que tá no palco é a vida das pessoas.

Este relato de Jaqueline, evidencia a questão que apresento acima dos desafios que o grupo enfrenta quando começa a expandir seu alcance por outros territórios (debate que vamos aprofundar no próximo capítulo) e marca também a importância que os “marginais” dão aos espectadores do seu território de origem. Por isso interrompo aqui o relato sobre a trajetória da companhia para falar um pouco desses/as espectadores/as. Na breve análise que fizemos do percurso da Cia Marginal, foi possível reconhecer alguns princípios norteadores que se repetem em cada trabalho, mesmo que com propostas e estratégias muito distintas. A meu ver chamam atenção dois aspectos que são cruciais.

O primeiro está conectado a uma ligação ancestral com o seu território que nunca se perde. Em todos os espetáculos, é nítido que a Cia Marginal nunca se descola das bases que a formam. Mesmo que as temáticas se modifiquem e ampliem, mesmo que utilizem outros recursos cênicos, há uma ligação com a Maré que nunca se desfaz. Esse compromisso está sobretudo ligado ao que Rufino (2019) chama de “guerrilha do conhecimento”:

Essa estratégia de luta tem como principal meta atacar a supremacia das razões brancas e denunciar seus privilégios, fragilidades e apresentar outros caminhos a partir de referenciais subalternos e cruzo desses com os historicamente dominantes (RUFINO, 2019, p. 10)

O grupo sabe de onde vem e faz questão a todo momento de afirmar aquele espaço como um lugar de potência e conhecimento, não um lugar subalterno que está sempre em

dívida em relação a algum sistema colonizador. Vai seguindo em frente, apropriando-se de novos espaços, sendo visto e reconhecido por outros territórios, mas sabe de onde vem e para onde sempre pode retornar.

O segundo ponto é que a Cia tem nitidez de com quem desejam se comunicar. Se lembrarmos de Brecht e suas investigações teatrais, que abordamos no início deste capítulo, podemos lembrar que, apesar de ter sido um dramaturgo e diretor conhecido mundialmente e assistido por uma diversidade de plateias, ele tinha o desejo principal de se comunicar com o público proletário. Era com esse espectador que ele queria se comunicar e que gostaria de fato fosse o público do seu teatro, não exclusivamente, mas principalmente. Assim também como Boal, que de forma ainda mais ousada gostaria de não só “falar” com os oprimidos, mas democratizar os meios de produção teatral para que eles pudessem tomá-los. Não por acaso tanto Brecht, como Boal são considerados pensadores importantes nas formulações acerca da formação de espectadores, que não intenciona apenas abrir

(...) as salas aos espectadores. E não se trata apenas de facilitar o acesso financeiro de todas as camadas da população, mas também a convidar o público a se tornar parceiro de empreendimentos culturais. Abrir o teatro de fato, de maneira que o espectador se sinta participante de fato de um movimento artístico, fazendo da instituição teatral, um espaço comunitário de todos e aberto a todos. E não a um espaço restrito, reservado ao desfile de uns poucos e inflados egos. (DESGRANGES, 2015, p.26)

Exatamente este movimento que a Marginal faz, ela abre suas portas e convida a Maré a segui-la para onde for, afirmando seu compromisso em garantir a possibilidade das “Tia Célia” irem e retornarem muitas vezes ao teatro. Formando um grande grupo de espectadores/as que acompanha e investe no trabalho da Cia, grupo que denomino aqui de “espectadores/as da trajetória”.

Conversando com alguns desses/as espectadores/as, pude constatar de forma concreta como este movimento foi (e ainda é) importante na consolidação do trabalho da Cia.⁹⁰ Na conversa com Leda Maria, que tem 48 anos e sempre foi moradora da Maré, ela afirma gostar do trabalho da Marginal porque eles retratam “o passado, presente e futuro” de pessoas como ela e que é uma “realidade muito diferente do que aparece na televisão, porque a televisão mostra como se só tivesse coisas ruins.”. Outra coisa que Leda pontua de especial na proposta da Cia é “eles fizeram isso, abriram os olhos das pessoas que moram em comunidade, que isso não é só pra rico. Mesmo nós que moramos em

⁹⁰ As entrevistas com esses/as espectadores/as realizadas em maio de 2022 de forma virtual estão na íntegra no ANEXO III deste trabalho.

comunidade nós podemos ir no teatro, podemos ver uma boa peça. Porque as peças deles são boas. Então não é assim só pra granfino”.

Gabriel Horsht, filho de Leda, morador da Maré e ator que trabalha hoje no Centro de Teatro do Oprimido (CTO), é um exemplo do que ela afirma. Ele relata que a primeira vez que assistiu a uma peça de teatro foi com a Cia Marginal. Conta que foi uma das experiências mais bacanas, inclusive um dos motivos de sua paixão pelo teatro. A apresentação assistida por Gabriel não foi realizada na Maré, mas sim num espaço cultural na Lapa, e um dos pontos que mais chamou sua atenção foi a presença de muitas pessoas da Maré naquele espaço.

Tinha muita gente da Maré, todas as vezes que eu vou, assim sempre teve muita gente da Maré. Muita gente da favela e eu sempre achei isso muito incrível, a gente sair daqui para assistir uma peça que fala sobre a gente. Não necessariamente, aqui, mas em outros lugares. Tinha muita gente da Maré. Foi um dia chuvoso. Eu lembro que foi minha primeira experiência com teatro, eu tinha feito oficina de teatro, mas eu nunca tinha visto teatro (...).

Já Paulo Victor Lino, de 27 anos, morador da Maré, ator e professor de história formado pela UFRJ, conta que não foi uma peça da Cia Marginal a primeira a assistir na vida, mas foram as que mais lhe impactaram e influenciaram na sua trajetória enquanto artista. Ele acredita que, assim como ele, muitas pessoas da Maré e de outros lugares periféricos do Rio de Janeiro acompanham o trabalho do grupo porque apresentam uma outra maneira de se falar da favela:

Como representação, como teatro que as pessoas não estão fazendo, você não vê outros grupos de teatro fazendo. Até os outros grupos de favelado fazendo. Vou assistir um grupo favelado ali, tem uma relação também que é essa leitura que fazem do favelado. Vai sempre trabalhar com violência, com tráfico. A Cia. Marginal também trabalha com tráfico, mas trabalha sob outra perspectiva, uma perspectiva sobre direitos humanos. Na verdade, está trabalhando na relação de direitos humanos e eu acho que é isso, tem esse diferencial da coisa, tem esse diferencial do trabalho, que é coletivo, tem um diferencial da estética que é pensada, das discussões que estão sendo levantadas.

Segundo Paulo, esse é um dos elementos principais que fazem com a Cia Marginal cativar um público fiel interessado em ver o seu trabalho se expandir e fortalece o grupo sempre que possível. Erika Batista, de 29 anos, professora de química e educadora social moradora também da Maré, relata acompanhar o trabalho da Marginal desde o início.

Acompanhou o seu crescimento e o quanto a Cia se expandiu e com isso também o público que a acompanha:

Sim! Com certeza! Antigamente, as pessoas que iam ocupavam poucos lugares, hoje é uma disputa. Tem que chegar cedo, a gente fala: vamos! vamos! Tem que chegar cedo para conseguir lugar para conseguir entrar. Então, tipo, eles evoluíram muito não só enquanto peça, mas também enquanto profissionais que estão ali trabalhando e eles entregam uma coisa muito boa e faz com que as pessoas queiram ver e faz com que a gente que acompanha muito tempo fala: pô! mãe, tem uma peça muito maneira, que você vai gostar muito. Vamos comigo? E a gente vai chamando e esse movimento vai para além da favela né. Acho que no início era uma coisa muito voltada para cá, então público que assistia era um público que a gente conhecia ali todo mundo basicamente e, hoje não, hoje já tem gente de vários lugares que chegam aqui que a gente chama também e que agrega de uma certa forma.

Esse crescimento que Érica percebe também é visto por Marcos Diniz. Com 36 anos, nascido e criado na Maré, atualmente coordenador do eixo de Arte e Cultura da Redes de Desenvolvimento da Maré, ele vê nessa ampliação a possibilidade do trabalho da Cia chegar em um público que jamais teria contato com essas questões, uma possibilidade de “furar” a bolha:

Quando você tem, por exemplo, eles apresentando, (...) na Gávea, na zona sul e a galera indo e de alguma forma permitindo se atravessar por aquelas questões que estão sendo colocadas, isso é muito bom. Isso é muito rico dentro de um contexto, se a gente falar culturalmente, mas isso é muito bom porque às vezes pode ser que aquela pessoa só vai ter contato com aquelas questões naquele contexto. Aquela realidade não é a realidade dela, ela vive na bolha dela ali e às vezes o teatro é o local onde ela vai acessar outras coisas que estão para além daquele espaço e aí você acaba tendo contato com coisas que de fato não são da zona sul, não são da Gávea, não estão ali e quando estão, estão com outro contexto.

No livro *Pedagogia do Espectador* (2015) Desgranges apresenta um debate, que não ocorre exclusivamente no Brasil, mas que aqui começou a ser pontuado por críticos e pesquisadores a partir de meados dos anos 70: o esvaziamento das plateias dos teatros. Um dos primeiros críticos a evidenciar a problemática foi Anatol Rosenfeld. Ele afirma que a crise do teatro brasileiro era sobretudo uma crise de público. Nos anos 90 o fenômeno também foi apresentado pelos jornais apontando algumas possíveis explicações para a crise, tais como: aumento dos preços dos ingressos, a violência, a falta de segurança, etc. Para além da tentativa de compreender os motivos que levam o afastamento do público do teatro o autor lança uma proposta de debate em relação a “falta

de um público especializado”, afirmando que “o hábito de frequentar teatro nunca se arraigou de fato na alma do nosso povo” (DESGRANGES, 2015, p.24).

Pensando nas reflexões traçadas no primeiro capítulo deste estudo é possível afirmar que o “povo” nunca teve o hábito de frequentar o teatro porque de fato esteve sempre excluído dele. No capítulo anterior trouxemos algumas passagens da história do Brasil evidenciando que tanto os palcos como as plateias do teatro eram compostas apenas por uma pequena parcela da população representada em sua maioria por homens brancos cis e heteronormativos. E esta presença de fato orienta as narrativas e a comunicação com o público, mesmo em momentos da história nas quais havia um esforço crítico e comprometido com transformações sociais. Como então levar o “povo” ao teatro, fazê-lo desfrutar daquela experiência se não há nela nada que dialogue com sua experiência de mundo, com sua memória, com suas vivências?

Portanto, pensar numa estratégia de formação de espectadores passa primeiro, como já afirmou Boal, pela tomada pelos “oprimidos” dos meios de produção teatral. Importante pontuar que tomar os meios de produção não significa dizer não haver produção de arte e criação cênica nas classes oprimidas, que ao serem excluídas dos espaços formais de apresentação elas deixam de produzir. Tomar os meios de produção significa ter condições de manter sua existência enquanto artista de forma digna, reivindicar o lugar de artista que sobrevive do seu ofício e poder assim difundir sua arte por muitos lugares. Que é exatamente o que acontece com a Cia Marginal.

Em relatos anteriores, presentes no primeiro capítulo, Wallace comenta que a ideia de montar um grupo não veio por conta da contemplação no edital Myriam Muniz, esta foi apenas uma consequência de um trabalho coletivo existente já há um tempo. No entanto, “ganhar” o edital permite que esse grupo se consolide, se fortaleça, tenha um nome e construa uma trajetória sólida para além da Maré e da cidade do Rio de Janeiro. E o fortalecimento deste grupo também significa um impacto na formação de espectadores/as englobando primeiramente pessoas do território da Maré, mas que, assim como pontua Jaqueline, vai somando outras pessoas, sobretudo de outras periferias do Rio de Janeiro.

Se lembrarmos um pouco da ideia da “luta por reconhecimento”, defendida por Honneth como a responsável pelas mudanças estruturais na sociedade, é possível notar que a coletividade é a chave dessa luta. Os indivíduos se identificam entre si e coletivamente podem lutar para serem reconhecidos socialmente. Na trajetória da Cia Marginal, o reconhecimento do lugar da favela enquanto espaço de potência criativa, do

corpo negro e periférico enquanto também detentor de saber artístico não se dá apenas pela atuação dos integrantes do grupo, mas sim por uma coletividade de espectadores/as que os acompanha. Não é uma voz individual, individualizada, mas uma voz coletiva, não massificada, mas plural.

Wallace: É um conto sempre coletivo. Quando nós estamos ali, 'nós' quando eu falo 'eu'. Eu sempre tenho essa consciência, desde o primeiro espetáculo, que é por muitas vozes o que está sendo dito ali ou falado.

Neste sentido a proposta de pedagogia do espectador elaborada pela Marginal se dá nas bases da “pedagogia da encruzilhada”, pois na contramão do sistema capitalista colonial coletiviza o processo. A companhia se movimenta com e pelo seu público primeiro não operando pela lógica da exclusão de “outros”, da afirmação do binarismo entre “nós” e “eles”, mas do entendimento de que

O conceito de encruzilhada combate qualquer forma de absolutismo, seja os ditos ocidentais, como também os ditos não ocidentais. (...) O *cruso* é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engolir-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital. (RUFINO, 2019, p.18)

Por isso leva consigo onde vai a Tia Célia, a Leda, o Gabriel, o Paulo, o Marcos, a Erika e também (e porque não?), a mim que me tornei uma “espectadora da trajetória” da Marginal mesmo sem nunca, antes de assisti-los, ter pisado na Maré e tantos outros e outras espectadoras e espectadores encontrados/as pelo caminho nas encruzilhadas do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo?

CAPÍTULO 3 – CONVERSAS DA PLATEIA: ENCONTRO DAS DIFERENÇAS NOS CAMINHOS QUE SE CRUZAM

No capítulo anterior, a partir do exemplo da nossa personagem, quase ficcional, Tia Célia, nos dedicamos a refletir sobre o que faz uma pessoa retornar ao teatro, qual mecanismo que desperta seu interesse por uma obra e faz querer assisti-la mais de uma vez. Esta foi, por fim, nossa principal investigação e, apesar de reconhecer a dificuldade em chegar a conclusões absolutas, visto que estamos teorizando a partir de uma experiência vivida por outrem, é possível, em resumo, formular a seguinte percepção: uma pessoa retorna ao teatro quando consegue ali sentir uma alegria que a desperta, a faz querer regressar e se sentir parte daquele evento, de modo a tornar-se tão importante para ela quanto ela é para ele.

Um dos mecanismos “despertadores” desta alegria, como ficou evidente na nossa reflexão, é a possibilidade de se ver representada, reconhecida nos signos, nas imagens e nas memórias evocadas numa encenação. Eu mesma testemunhei essa vivência e o quanto ela é potente na fidelização e retorno de um espectador. A Cia Marginal percebe este mecanismo também desde sua gênese e faz um trabalho consciente de formação de espectadores, focado, sobretudo, no público da Maré e das periferias cariocas. No entanto, historicamente, é possível notar que nenhum trabalho artístico sobrevive, por mais de quinze anos, dialogando apenas com seus iguais. Uma prova desta afirmação é exatamente a crise do teatro, pontuada por críticos brasileiros nos anos setenta e noventa, sendo ainda hoje um nó na produção teatral.

Durante anos, os teatros, comandados pelas elites culturais do país, sobreviveram falando e produzindo para os seus iguais, mas um dia essa conta chega e as plateias desses mesmos teatros se encontram cada vez mais vazias. Na contramão desse esvaziamento, no entanto, há um *boom* de produções oriundas das periferias, que dialogam com outros públicos, mas também expandem os trabalhos para além de seus territórios.

Três grupos teatrais oriundos de favelas do Rio de Janeiro e região metropolitana são destacados por Coutinho (2012) como exemplos de trabalhos que trazem seus territórios como protagonistas e realizam essa expansão: o pioneiro e veterano grupo Nós do Morro criado na favela do Vidigal no fim dos anos oitenta e os grupos surgidos no início dos anos 2000, a Cia Marginal da Maré e o Grupo Código de Japeri (Baixada Fluminense).

Analisando a trajetória do Nós do Morro, Coutinho apresenta como um dos fatores

importantes para a permanência e resistência do grupo durante aproximadamente vinte anos no Vidigal, o fato da comunidade já experimentar uma organização social forte, impulsionada, entre outros fatores, pelas constantes investidas da especulação imobiliária no território, localizado em um dos bairros mais caros da Zona Sul carioca. Este movimento de organização dos moradores do Vidigal se intensifica na década de setenta a partir do aprofundamento da ausência do Estado e da repressão por conta da permanência do Regime Cívico-Militar no poder.

Neste período, cresceram em número as associações de moradores nas favelas do Rio, organizações autônomas, formadas pelos próprios moradores para discutir e levantar soluções para as questões de suas comunidades. Foi o período também em que a Igreja Católica ganhou grande participação na vida comunitária, através das “comunidades eclesiais de base” e da Teologia da Libertação. As associações de moradores valorizavam a noção de autonomia, de fazer por si só, com as próprias mãos; situadas em espaços abandonados pelo Estado insensível e ameaçador, as associações foram levadas a encontrar alternativas de atuação tornando-se parceiras de movimentos e de iniciativas não governamentais; combinadas aos núcleos comunitários eclesiais e a projetos subsidiados por agências estrangeiras apresentaram, como afirma o Rubem César um “suporte civil para o aprendizado de uma pequena cultura de ação não governamental que se formava pelas bases a despeito dos governos autoritários.” (COUTINHO, 2012, p.151)

No fim dos anos 80, a luta comunitária do Vidigal se encontra com a presença de artistas de fora que passaram a morar no território e surge daí o grupo Nós do Morro. No seu trabalho a favela se torna “palco e personagem”, o que interfere diretamente na relação da companhia com os espectadores do território. “A comunhão, a cumplicidade entre o palco e a plateia” (COUTINHO, 2012, p.161) é um dos fatores apontados pela autora para a consolidação da trajetória do Nós do Morro, que segue produzindo até hoje e se tornou uma importante companhia e escola teatral no cenário não só da cidade, mas também do país.⁹¹

Coutinho também evidencia a contradição entre a efervescente cena teatral, que tem na experiência do Vidigal um pioneirismo e o movimento visto no chamado circuito profissional de teatro a partir dos anos oitenta. Segundo o crítico Yan Michalski, o regime ditatorial deixou uma herança ingrata a este circuito. Na década de oitenta, apesar das limitações da censura não representarem mais um risco, o impacto deixado pelos anos de desmobilização e pela grave crise econômica que assolava o país. Estes fatores empurram

⁹¹ No site do grupo é possível ver que sua trajetória passa por vários palcos da cidade, além do Vidigal, como o Centro Cultural do Banco do Brasil (Centro) e o Teatro Maria Clara Machado (Gávea). É sucesso de crítica e de público recebendo em 1996 o prêmio Shell (mais importante prêmio de teatro do país) por seus onze anos de trabalho. O grupo também tem, em seu currículo, viagens internacionais para Londres e Portugal e tem sua sede até hoje no Vidigal, tendo uma composição de mais de cinquenta pessoas no núcleo principal (<https://grupo-nos-do-morrooficial.negocio.site/#summary>)

a classe teatral da época para produções mais conservadoras, recorrendo em sua maioria a obras estrangeiras, em busca de um retorno de bilheteria mais seguro. As produções do circuito oficial que tentam ser mais experimentais e ousadas enfrentam inúmeras dificuldades e veem seus esforços se dissiparem rapidamente (COUTINHO, 2012). Na contramão deste cenário, a cena formada nas periferias da cidade se vê cada vez mais fortalecida, deixando um legado para que outras experiências possam nascer.

É o caso, por exemplo, do Grupo Código, que inaugurou sua sede em 2005 na comunidade de Nova Belém em Japeri, na Baixada Fluminense.⁹² O grupo tem seu embrião de trabalho num projeto promovido pelo Sesc (Serviço Social do Comércio) chamado *Tempo Livre*, conduzido pelo grupo Nós do Morro. No Centro Cultural na cidade de Nilópolis, município próximo a Japeri, a proposta do Sesc era o grupo do Vidigal ministrar oficinas de teatro para jovens da região, mas os integrantes do Nós do Morro defenderam a ideia de incentivar os participantes a criarem, em seus territórios, núcleos teatrais independentes. A partir daí um grupo de mais ou menos vinte jovens, moradores da cidade de Japeri, decidiu se juntar e formar o seu coletivo teatral.

A primeira ação do grupo foi conseguir uma casa para realizar suas atividades, e através de uma mobilização comunitária conseguiram estruturar o imóvel para poder fazer dali o seu palco. Além dos eventos teatrais, o espaço do Grupo Código também promovia uma série de outras ações, como: oficinas de diversas linguagens artísticas, alfabetização de adultos, cineclube, sarau aberto para comunidade e biblioteca. Essas atividades além dos espetáculos possibilitaram uma adesão ainda maior do público da comunidade ao espaço:

Além de consolidar o público para os espetáculos, também cresceu o número de moradores, principalmente crianças, interessadas em participar das atividades. Algumas mães de integrantes do grupo passaram a se envolver na confecção de figurinos e comerciantes disponibilizaram materiais para os cenários. Mesmo sem um apoio financeiro, uma rede de sustentabilidade comunitária se formou, permitindo que a iniciativa ganhasse continuidade. Hoje a ação é mais uma prova de que mesmo abandonadas pelo poder público, comunidades como Japeri sabem se organizar e descobrir estratégias criativas para desenvolver seus projetos. (COUTINHO, 2012, p.219)

O envolvimento do território foi de crucial importância no trabalho do grupo, aspecto evidente quando se analisa sua trajetória que, neste momento, já ultrapassa quinze

⁹² A cidade de Japeri surge em 1951 como distrito pertencente ao município de Nova Iguaçu, do qual consegue sua emancipação, via plebiscito, em 1991. Japeri, hoje município, localizado na Região Metropolitana do Estado do Rio de Janeiro, mais precisamente na Baixada Fluminense, possui mais de 100.000 habitantes em seu território, segundo o censo de 2021.

anos. A Cia Código, assim como o Nós do Morro, consegue dentro da sua comunidade criar as bases para se consolidar como um grupo na cena teatral fluminense e brasileira, sendo reconhecido por seus espetáculos por todo o Estado do Rio de Janeiro e Brasil.⁹³ Como ficou evidente no capítulo anterior, esse é igualmente o caminho traçado pela Cia Marginal. A proposta de criação artística do grupo está diretamente atrelada ao vínculo com o público do seu território, de modo que quando o trabalho se expande esse público inicial acompanha subjetiva e fisicamente. É um caminho que jamais se caminha só, mas a nossa intenção, neste capítulo, é compreender como este grupo consegue se comunicar tão bem fora, como dentro de seu território. Quais elementos favorecem ou não essa comunicação? O que ocorre nesse "entre"?

A Cia Marginal se intitula como companhia a partir do ano de 2005. Entre os anos de 2005 e 2015, cria três espetáculos: “Qual é a nossa cara?” (2007) e O’LILI (2011), INTrânsito (2013). Em 2015, estreia o espetáculo “Eles não usam tênis naique” e realiza uma temporada de sucesso no Teatro Glauce Rocha, no Centro do Rio de Janeiro. É com esta peça que a Cia vê seu trabalho se expandir e realiza diversas apresentações em palcos pelo Brasil e pelo mundo.

Em 2016, a Marginal se apresenta num dos maiores festivais de teatro do Brasil, o Festival de Curitiba⁹⁴. Na programação principal, os “marginais” ocuparam durante dois dias do mês de março, daquele ano, o palco do Sesc da Esquina. Nesta primeira apresentação fora do estado fluminense já marcam uma posição com o seu trabalho para uma plateia ainda não conhecida. Isso fica evidente em algumas das manchetes das notícias sobre a passagem do grupo pelo Festival, como: “Favela carioca conquista palco do Festival de Curitiba⁹⁵ escrita pelo jornalista Miguel Arcanjo ou ainda “ ‘O estereótipo da favela não nos representa’, dizem atores da Cia Marginal” escrita pelo jornalista Jonathan Pereira⁹⁶. As duas reportagens, além de falar um pouco do espetáculo e das

⁹³ A trajetória do Grupo Código conta com mais de quinze anos de existência, tendo o grupo sido contemplado em diversos editais de fomento regionais e nacionais através de órgãos públicos, como a Secretaria de Cultura do Estado do Rio e a Funarte e empresas como a Oi e a Petrobrás. Ao todo já produziu onze espetáculos circulando por várias cidades do estado do Rio de Janeiro e do Brasil. (informações retiradas de <https://grupocodigo.org.br/quem-somos/> (último acesso 24/04/2023)

⁹⁴ O Festival de Curitiba acontece na capital do Estado do Paraná desde o ano de 1994 e hoje, 2023, vai para sua 31ª edição. Ao longo dos anos o Festival além da sua programação principal, escolhida por uma equipe de curadores, acolhe também outras mostras “off” criadas como alternativas à programação do Festival, consolidando assim a marca de maior festival da América Latina (informações retiradas do site: <https://festivaldecuritiba.com.br/historia/> - acesso em 09/03/2023)

⁹⁵ <https://www.blogdoarcujo.com/2016/03/27/favela-carioca-conquista-palco-do-festival-de-curitiba-com-eles-nao-usam-tenis-naique/> - último acesso: 09/03/2023

⁹⁶ <https://www.geledes.org.br/o-estereotipo-da-favela-na-tv-nao-nos-representa-dizem-atores-da-cia-marginal/> - último acesso 09/03/2023

cenas, também abrem espaço para falas dos atores e atrizes sobre o posicionamento do grupo em relação a questões, como: estereótipos midiáticos acerca da favela e a situação de desigualdade e exclusão enfrentadas pelas periferias na cidade do Rio, questões expressas também no espetáculo. Ao final das apresentações o grupo abriu espaço para uma troca com o público participante.

Eu, como também espectadora assídua do trabalho da Cia, estive presente na plateia do Sesc Esquina. Confesso ter sido um sentimento curioso acompanhar essa apresentação. Eu já tinha assistido ao espetáculo no Rio de Janeiro, na sua primeira temporada e fui arrebatada, não só pela peça, mas pela resposta da plateia que lotava o teatro, algo não muito diferente de outras apresentações presenciadas por mim, mas lá em Curitiba havia algo de diferente, a recepção parecia menos calorosa, a plateia mais silenciosa. Quando acabou o espetáculo, durante o debate era possível perceber um envolvimento da plateia, houve uma troca sobre o espetáculo assistido. A comunicação aconteceu. E a Marginal continuou seguindo o seu caminho.



Foto: Annelize Tozetto⁹⁷

Após a estreia fora do estado do Rio de Janeiro, a Cia continua a sua jornada de expansão, mas sem deixar de fortalecer a conexão com o território. No ano de 2017,

⁹⁷ Foto retirada pela divulgação do Festival próximo ao teatro. Na foto da direita para esquerda estão: Phellipe Azevedo, Rodrigo Maré, Geandra Nobre, Wallace Lino, Jaqueline Andrade (atores e atrizes que formam o elenco do espetáculo), Diogo Vitor (que está como músico), Priscila Andrade (assistente de produção) e Mariluci Nascimento (produtora).

promove um circuito de apresentações do espetáculo em escolas públicas na Maré⁹⁸, além da Ocupação Trocas Marginais, no Centro de Artes da Maré⁹⁹. Ainda neste ano, tem uma passagem por São Paulo se apresentando no Espaço Itaú Cultural¹⁰⁰ e, em setembro, faz sua primeira viagem internacional para se apresentar no Festival Mexe¹⁰¹, em Portugal.

Como tudo na vida de um grupo de teatro oriundo da periferia, não foi simples essa ida para Portugal. O convite do festival incluía cachê e hospedagem, mas não bancava as passagens aéreas do grupo. Para concretizar este sonho, lançaram nas redes a tag #voamarginal, divulgando a campanha de financiamento coletivo no intuito de arrecadar dinheiro para a compra das passagens.

Como parte do texto de apresentação da campanha, a Cia relembra sua história e reconhece esse passo como um ponto importante de sua trajetória marcada pelo “rompimento de fronteiras”:

Tendo inicialmente priorizado a difusão de seus espetáculos na Maré (bairro sede do grupo), a partir de 2010, a CIA MARGINAL assumiu como estratégia política a apresentação de seus trabalhos em teatros do Centro e Zona Sul, visando o rompimento de fronteiras invisíveis e sua afirmação como grupo de teatro da cidade. O resultado desse processo foi uma mudança lenta, mas gradual na relação dos gestores daqueles equipamentos e de seu público regular com a produção artística da periferia. Se inicialmente esperava-se encontrar trabalhos identificados com a ideia de "projeto social", hoje, a cidade está muito mais aberta para reconhecer nesses trabalhos componentes que lhes são constitutivos: pesquisa, experimentação, qualidade artística e autoria coletiva. Com a viagem a Portugal em setembro com ELES NÃO USAM TÊNIS NAIQUE, a CIA MARGINAL deseja romper novas fronteiras, ampliando radicalmente sua escala de difusão. Colabore para o nosso vôo, a resistência é coletiva!¹⁰²

A campanha de financiamento teve como meta inicial o valor de R\$ 20.000,00, mas a difusão do #voamarginal foi tamanha que o grupo conseguiu atingi-la e ainda a ultrapassar. As estratégias para a campanha foram múltiplas, desde pedir para apoiadores tirarem fotos com a tag, até fazer vídeos e paródia de música¹⁰³, com elementos que já

⁹⁸ Em 2017 a Cia Marginal foi contemplada pelo edital Territórios de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro e fez uma circulação por escolas municipais no território da Maré.

⁹⁹ A Ocupação Trocas Marginais foi idealizada pela Cia Marginal e pelo Grupo Atiro com apoio da Redes de Desenvolvimento da Maré. O projeto teve como objetivo levar produções artísticas das periferias cariocas e baixada fluminense para ocupar o Centro de Artes da Maré (CAM) de 05 a 26 de Agosto de 2017. A programação totalmente gratuita contou com a participação de dez grupos e artistas diversos.

¹⁰⁰ Espaço Cultural localizado na Av. Paulista, em São Paulo, que abriga uma programação variada multilinguagem.

¹⁰¹ O MEXE é o Encontro Internacional de Arte em Comunidade que ocorre desde 2011 entre as cidades do Porto e Lisboa, que traz sempre em sua programação grupos teatrais de contextos diversos. Além da programação cultural, o festival também possui o EIRPAC – Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias – um espaço de troca de pesquisas e reflexões no âmbito acadêmico que abriga pesquisadores de todo mundo.

¹⁰² Texto escrito pelo grupo no site da benfeitoria: <https://benfeitoria.com/projeto/voamarginal>

¹⁰³ A paródia foi da música “Cheia de Manias” do grupo Raça Negra. Te asseguro, cara pessoa que me lê,

fazem parte do cotidiano de criação do grupo como o cômico e a ironia, evidenciando a Marginal como uma exímia articuladora das estratégias de criação e produção.

Os “marginais” então, em setembro daquele ano, viajaram para Portugal. O grupo passou duas semanas entre as cidades do Porto e Lisboa apresentando o espetáculo na programação do Festival, participando de encontros, debates, além de apresentar os trabalhos acadêmicos desenvolvidos por integrantes do grupo na EIRPAC, seminário de pesquisa acadêmica do festival. Assim como acontecia no Brasil, o grupo conseguiu ter uma adesão significativa do público português ao seu trabalho. A passagem por terras portuguesas foi sendo registrada em sua página do facebook em textos com o título de “Diário Marginal”. Na postagem que inicia essa série, o grupo relata a chegada em Portugal:

Depois de quase doze horas de vôo, revistas na alfândega, material cênico revistado... enfim chegamos a Portugal, especificamente na cidade do Porto, onde participaremos do MEXE (Festival Internacional de Arte em Comunidades), no teatro Nacional do Porto. Em tempos de desmonte na cultura, é bom lembrarmos que não estamos sozinhos, a Maré está representada aqui, as favelas estão representadas, a cena teatral carioca está representada... Vamos com tudo, com toda essa energia vamos bota pra fuder e mostrar a potência da nossa história e da nossa resistência!¹⁰⁴

E eles cumpriram sua promessa:

vale muito a pena dar uma olhadinha nesse vídeo:

<https://www.instagram.com/p/BW12e3gFLXC/>

¹⁰⁴Link facebook:

<https://www.facebook.com/page/226390064066327/search/?q=diario%20marginal>

CLÁ VÃO LANÇAR CD COM ORIGINAIS DO MUSICAL 'FÁ'
A banda Clá vai editar, nos próximos meses, dois discos com originais que compôs para o musical "Fá", encenado no Teatro Carlos Alberto, no Porto, e que será reprisado em dezembro no Teatro Nacional São João. Com o CD será rotulado também "o quê, em tempo", da autoria de Regina Guimarães.

DAVID FONSECA HOJE NO MUSEU FCP
O cantor e compositor David Fonseca chega hoje, pelas 22:30 horas, a nova temporada do ciclo "Clá Lima e Helder", no Museu FCP, no Porto. Na conversa - concerto e artista vai partilhar memórias e falar de projetos.

artes

13.º Ci Marti Pizar é a es

«A estreia nas cenas trabalhou cerca Martine Pizar ao compositor e dois portos al Festival de Arz que hoje arraste. Norma ligar, quer cada vez i vai apoiar a sua pta "Relações J cho Azevedo ser por locais».

«Questionamos mobilizasse em público ao FN Pa com Dina Mag 13 anos a direci sim». "Relações Fruto de um tr mau e sentido colas de Chanca d nado, o do tipo de Moisés, fu mação, a fili rio de Minis Bares, no 111 No dia 30, le é a Jorge Petri Patriarca - um cho a Vila del de porvacação memora, al ni traz ao Car fois com quer aperecestral "L ita a dança e de Teresa Sil talhada tem nko", de Mari gualhada e ad dois solos " de Bruno Am Ana P. Decoe rta de Vila do teatro que se Viadrol, no 1 ano recente

Fomenta há 32 anos, a Cia Marginal compõe e seu espetáculo no mais teatral e artístico do Rio de Janeiro. Hoje apresenta no Porto: "Eles não usam terno Naipes"

“A violência está no Mundo. Não nas favelas”

Teatro Cia Marginal, companhia oriunda do Rio de Janeiro, apresenta hoje à noite peça no festival Mexe

Sérgio Almeida
seguir@pt

«Habituaram-se a ser apenas convidados pelo lugar de onde vêm, mais do que pelo que fazem ou pensam. O lugar é a Mãe. A maior favela do Rio de Janeiro, com 40 mil habitantes e um número ainda mais elevado de estrangeiros em redor de si».

«Todas as pessoas de lá falam italiano, como mostra gente velha, o Brasil já tinha acabado».

«...mas como indivíduos», explica o ator Philippe Azevedo, para quem a sociedade, ao excluir habitantes com base em preconceitos, "constrói um lugar de violência, que está no mundo e não apenas nas favelas".

No 12.º ano, essa realidade, que lado levou sua estreia pelos olhos dentro da TV e não no teatro, foi adaptada com a criação de um projeto teatral que tem vindo a conquistar um reconhecimento crescente. A encenação de Isabel Pereira, uma das fundadoras da companhia, original-se desde cedo, aliado com base apenas no trabalho. Há a ideia de que o que vem da favela tem ser de âmbito social ou assistencialista. Tivemos de lutar muito para que o grupo fosse reconhecido. Procuramos que quem vem da favela pode ser ator, pode fazer arte».

“Questionamos a violência a que somos sujeitos. Não como favelados, mas como indivíduos”, diz Philippe Azevedo

O que falta ver ainda é descobrir até domingo, o Menor Encontro Interacional de Arte e Comunidade ainda tem para mostrar vários projetos. Como "Tigre", espetáculo comunitário escrito por Fernando Santarém e encenado por Graeme Pulley, que pode ser visto amanhã à noite no Teatro Municipal Rivoli, sobre as ditos memórias de vida dos pescadores na Terra Nova. Também amanhã, mas no TACA, há para ver "Quando o mar é mais", um espetáculo comunitário produzido de

Notícia do Jornal “Notícias de Portugal” publicada no dia 22/09, data de estreia do grupo no Porto



Foto - Maira Segui Boaventura – Apresentação no Teatro Carlos Alberto (Teca) na cidade do Porto



Foto: acervo Cia Marginal – Apresentação Teatro Ibérico em Lisboa



Foto: Acervo Cia Marginal – Apresentação de Wallace Lino sobre sua pesquisa de monografia
“O teatro como canal de ruptura do silêncio”



Foto: Acervo Cia Marginal – Apresentação da comunicação de Phellipe Azevedo sobre sua pesquisa de monografia "Periférico, pedagógico e universitário - um diálogo do aluno favelado com a universidade"



Foto: Acervo Cia Marginal – Apresentação de comunicação de Isabel Penoni sobre o processo do espetáculo "Eles não usam tênis naique".

Após um ano agitado, em 2018, o grupo vê seu trabalho ganhar proporções ainda maiores. Neste ano os “marginais” participam do Festival Palco Giratório¹⁰⁵. Além de apresentar seu trabalho em trinta e quatro cidades das mais diferentes regiões do país, também realizou oficinas, debates após os espetáculos e a trocas com outros grupos. Neste momento a tag #voamarginal continuou a repercutir, agora não mais numa necessidade de apoio financeiro do seu público (já que todas as despesas e cachês foram custeadas pelo Festival), mas num modo de evidenciar: a Cia Marginal tinha de fato ganhado asas.



¹⁰⁵ O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, desde 1998. Além de apresentações para todas as faixas etárias, uma vasta programação de oficinas, festivais, mesas redondas e palestras é realizada com a participação ativa da comunidade, artistas locais e convidados, promovendo uma troca de experiências enriquecedoras, divulgando o trabalho de profissionais de todo o país e gerando emprego para os inúmeros trabalhadores que atuam no circuito. Os espetáculos selecionados pela curadoria coletiva com técnicos do Sesc de diversas regiões do país têm como características a mistura de sotaques, as diferentes expressões artísticas e modos de criação. (informação retirado do site: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/artes-cenicas/palco-giratorio/> - último acesso em 24/04/2023)



Durante os meses de abril e novembro daquele ano, a Marginal percorreu o Brasil nas mais diversas cidades e regiões estabelecendo trocas com artistas locais, com comunidades periféricas, reforçando novamente a dimensão política e pedagógica de seu trabalho. Das muitas trocas empenhadas neste percurso, destaco uma que virou notícia na mídia local da cidade de Porto Alegre: uma visita que o grupo fez à Escola Municipal Mario Quintana. De alguma maneira as falas dos/as integrantes na reportagem resumem bem a missão da Marginal desde sua criação, mantida na circulação pelo Brasil:

Jaqueline: Eu sou negra, sou mulher, sou da favela. E a gente acaba vendo no outro um pouco do que você é também.

Phellipe: Todo mundo tem direito a arte e como que a gente começa a fazer isso pensando na periferia e não no centro da cidade.

Geandra: As questões que acontecem em espaços como aqui e na Maré, que é o bairro onde eu moro, é muito fruto de uma falta de investimento do estado

Wallace: É muito doído a gente ter que responder como trazer esperança pra essas crianças, tendo em vista que na verdade a lógica é outra. Como trazer

¹⁰⁶ Flyers de divulgação utilizados pela Cia para divulgar sua participação no Festival.

esperança pro nosso Estado.

Jaqueline: Não importa quantos não(s) digam, o quanto tentem silenciá-las, o quanto tentem calá-las, eu olho e vejo que não vão conseguir, porque a gente é forte.¹⁰⁷

Em todas as regiões pelas quais passou, a Cia Marginal conseguiu se conectar com um número grande de pessoas, experimentando outras relações e desafios com o seu trabalho. Depois de sete meses de circuito, encerra sua participação fazendo um retorno à casa com a última apresentação no Centro de Artes da Maré.



Foto: Acervo do Grupo. Apresentação em Pelotas (Rio Grande do Sul – Sul)

¹⁰⁷ Entrevista dada pela Cia Marginal em Maio de 2018 para a TV RBS veiculada no Jornal do Almoço: <https://www.instagram.com/p/BjSbLMWBQmJ/> (último acesso em 24/04/2023)



Foto: Acervo do Grupo. Apresentação em Porto Velho (Rondônia– Norte)



Foto: Acervo do Grupo. Apresentação em Araxá (Minas Gerais – Sudeste)



Foto: Acervo do Grupo. Apresentação em Campo Grande (Mato Grosso do Sul – Centro-Oeste)



Foto: Acervo do Grupo. Apresentação em Teresina (Piauí – Nordeste)



Foto: Acervo do Grupo. Apresentação no Centro de Artes da Maré (Maré- Rio de Janeiro)

Fechar o circuito do [#palcogiratorio2018](#), na Maré é extremamente significativo para todos nós, é histórico! O [@centrodeartesdamare](#) LOTADO, só prova que temos que continuar seguindo e resistindo a todo tipo de opressão que tenta nos silenciar! Pelo povo preto, favelado, lgbtq, pelas mulheres, pelo acesso à cultura e por todos que lutam por uma sociedade mais justa, continuaremos resistindo!! OBRIGADO ao SESC nacional, OBRIGADO Complexo da Maré (nossa casa), OBRIGADO ao Centro de Artes e a [@redesdamare](#) por ter nos apoiado nessa e em tantas outras ações. Agora é entrar 2019 com o pé na porta e aguardem pois estamos com uma nova montagem.¹⁰⁸

Neste ano intenso de trabalho, a Cia realizou ainda outras apresentações no Rio de Janeiro, como a do espetáculo O`Lili no Teatro Sesi no centro da cidade. Recebeu, também, a notícia da possibilidade de realizar seu quinto espetáculo (do qual falaremos no próximo capítulo). O ano de 2019 se iniciou com o grupo focado neste novo desafio, mas realizando ainda alguns circuitos com o espetáculo “(...) tênis naique” no Rio de Janeiro pelos teatros do Sesi¹⁰⁹ e pelo Nordeste com apoio da Petrobrás¹¹⁰.

Qualquer grupo de teatro que experimente ter seu trabalho difundido desta maneira não pode passar ileso. Esta experiência com certeza trouxe novas percepções e horizontes para a Cia, que em três dos seus mais de dez anos de existência viveu uma

¹⁰⁸ Texto retirado de post no Instagram da Cia - <https://www.instagram.com/p/BprrO3bIRTm/> (último acesso em 13/03/2023).

¹⁰⁹ Em Abril de 2019, o espetáculo “Tênis Naique” circou pelos teatros do Sesi localizados no bairro de Jacarepaguá e nas cidades de Caxias, Macaé, Campos e Itaperuna do Estado do Rio de Janeiro.

¹¹⁰ Em Maio de 2019, o espetáculo “Tênis Naique” circou por três Estados do Nordeste (Ceará, Pernambuco e Rio Grande do Norte) com o apoio do Programa Petrobrás Distribuidora 2017-2018.

intensa jornada, apresentando-se para os mais diversos públicos. O que será que impactou a percepção do grupo em relação ao seu trabalho nesse novo momento? Como será que enxergam a relação com esses diferentes espectadores? Será que muda alguma coisa no seu modo de produção a partir daí?

3.1. O espectador como coprotagonista do espetáculo

Carol: E como é que vocês sentem isso? Porque quando vocês saem do Rio, os públicos são diferentes, aí já não tem mais a galera que acompanha. Vocês acham que é diferente? Tem uma sensação diferente de fazer fora do Rio e fora da Maré e no Rio e dentro da Maré? Muda um pouco?

Rodrigo: Cara, muda, muda sim. De forma geral, cada lugar é um lugar, então vai mudar. A gente fez muitos circuitos e passou por muitas plateias. Mesmo aqui no Rio, quando fizemos o circuito SESC que eram cidades mais do interior, eram plateias diferentes. Algumas pessoas nem conheciam o grupo e iam também pelo hábito de frequentar o teatro. Então é muito difícil medir também porque são muitas plateias, mas muda muito de acordo com o lugar, com certeza.

Priscila: É muito quente quando as apresentações são feitas dentro da Maré com o público da Maré, na sua maioria é quente, sabe assim? É totalmente... É um jogo, a galera joga junto com você, vibra com você, tá ali. Você vê que a galera tá prestando atenção em tudo, você sente o silêncio sim, mas você não sente o silêncio de quem tá te ignorando. Você percebe que caiu uma agulha e a galera tá ali contigo, é bem diferente. E a galera de fora, eu não sei, eu acho que percebo mais uma coisa...mais crítica, uma coisa de: “Será que é bom mesmo?” “Que será que os faveladinhos vão trazer? Os faveladinhos vão trazer o que hoje? Vão falar o que hoje? Vão falar o que? Vão trazer armas?” E aí acontece o tapa na cara, muita gente fica: “ Nossa, vocês fazem um trabalho de teatro mesmo ” Eu vi muito isso: “ Nossa, não sei o que “. É pois é né, esperava o quê?

Geandra: Porque quando eu começo a falar do público da Maré, um público da favela, periférico, é um público que torce pra gente. É porque torce, porque esses corpos que a gente tem não são vistos.

Phellipe: Eu acho que não é que em outros lugares são frios, acho que não tem essa comparação, não é isso. O lugar, ele é único. E aí eu acho que tem sim, óbvio, lugar esquisitíssimo. É uma variação, mas eu acho que tem um lugar de reconhecimento e

de território e de memória e de espaço daquelas pessoas que moram ali e cresceram ali, que é muito forte. Então tem um lugar de que o território reconhece aquela companhia, muito antes, nesse sentido, desse teatro, reconhecer o nosso trabalho. Então antes desse reconhecimento, existia um território reconhecendo esses artistas, muito antes de qualquer coisa, então acho que tem essa ligação com o território, a memória, o espaço, o teu vizinho... É muito próximo, sabe.

Wallace: Olha! Eu acho que tem muitas coisas. Eu acho que primeiro, sempre... Eu adoro ter público novo. Toda vez que a gente chega em lugares novos, eu fico empolgada. Eu acho que todo mundo, né? Eu acho que isso é uma expansão do trabalho...

Rodrigo: Acho que quando a gente chegou em Portugal talvez tenha sido esse extremo, você sai do país e vai encarar uma coisa nova, vai ser totalmente nova. Ali eu acho que foi uma experiência também de... mostrar um pouco do amadurecimento do trabalho, o quanto o trabalho está sólido e pode ser apresentado em qualquer lugar. E isso é muito forte. Fomos pra fora do país, levar um trabalho pra Portugal e o quanto também, tem um nome, então a gente já... É porque é isso, quando fala assim: “Ah Portugal, não sei o que”, tem toda uma trajetória pra chegar até aqui. Nesse lugar, até Portugal, até o festival de Curitiba, sabe? Até os lugares que a gente tem chegado. Então quando chegamos ali, querendo ou não, já estávamos em um lugar quase que... não quero dizer prevalecido, mas estruturado de nome, de trajetória. Então era interessante ver as pessoas indo, porque elas pesquisaram sobre a gente. Uma plateia que está no festival a fim de ver algo que elas já pesquisaram. As pessoas chegavam ali já sabendo qual era a história do espetáculo, quem era a Cia Marginal. Muita gente também que estava no festival, outros grupos estavam no festival a fim de trocar com a gente pela nossa história, de como o grupo surgiu, de como a coisa foi se estruturando. Então a gente batia de frente com essas pessoas, que já estavam um pouco sabidas de quem era a Cia Marginal e fomos conseguindo ver também a dimensão que o grupo estava tendo e está tomando. A proporção enquanto um grupo importante da cidade.

Carol: Já teve alguma vez que vocês sentiram que foi muito ruim? Tipo sentir que aquele público não respondia?

Jaqueline: Nossa, teve várias vezes, assim, o público muito frio e muito distante. Nesse circuito do Tênis Naique pelo palco giratório, em vários lugares... especialmente no

Sul. Tinha momentos que o público ficava muito distante e talvez porque toda aquela história era muito distante deles.

Rodrigo: É como eu falei, cada público é um público, essa foi uma experiência que a gente teve que lidar com muitos públicos, fizemos muitas cidades, praticamente Brasil inteiro e nitidamente existia uma diferença de regiões, por exemplo: quando a gente estava no Nordeste, quando começamos, sentimos uma aproximação maior do público, por conta também de ter um contexto racial, acho que isso faz diferença. Pelo tema que o espetáculo está tratando, então a questão da favela, a questão da raça e aí acho que foram as questões que estavam sendo discutidas ali de sexualidade e gênero, também de alguma forma, porque os personagens se dividiam e não tinha uma definição. Tudo isso fazia com que, dependendo de onde estivéssemos apresentando, a resposta do público mudasse. Então por exemplo: eu senti que no Nordeste a gente foi muito bem acolhido, porque públicos muito diversos, no sentido de pessoas pretas, pessoas brancas, gordas, mulheres, sapatonas, gays, trans. A gente via uma plateia diversa, sabe? E muito interessada em conhecer, isso era interessante também, assim como em outros lugares, em conhecer a história da Cia Marginal e entender isso. Como funciona nosso processo de pesquisa, como é que a gente chegou àquele resultado daquele espetáculo.

Jaqueline: Uma vez no Sul que foi muito... Nossa, a gente ficou assim, caraca, ninguém responde, não tinha reação de nada, ninguém, nada. Nada acontecia com o público, nada acontecia com o público. Era um público majoritariamente branco, acho que no Sul do Brasil, que vive outra realidade né e aquela realidade ali, que a gente estava mostrando no palco é muito diferente da que eles vivem, eles veem aquilo na TV e pra eles, o que a TV mostra é a realidade. Então quando eles veem no palco, um projeto de desconstrução daquilo que eles assistem na TV, acho que gera um impacto que a pessoa fica retraída.

Rodrigo: Em Chuí, por exemplo, Santa Rosa e eram cidades majoritariamente brancas com pessoas que tinham pouco contato com a periferia, que não tinha favela nessas cidades, os pobres dessas cidades estavam longe. Então as pessoas tinham uma receptividade diferente com aqueles temas que a gente estava abordando durante a peça. E era diferente algumas reações que a gente já esperava, “ah naquela hora vai ter um riso” e não tinha, “nessa hora a plateia sempre reage” e não reagia. Isso pra gente também era um desafio e o espetáculo sempre tinha um debate depois da peça

com a plateia, e aí as perguntas, o quanto que as perguntas mudam também dependendo de onde você esteja e o que interessa pra essa plateia. A plateia no Sul estava muito mais preocupada em saber como a gente permaneceu vivo morando na favela do que como é o processo criativo, coisas que interessam ao artista dividir com a plateia. Não era pra falar sobre morte, sobre arma, sobre droga, mas era o que a galera queria saber. Então tem esses fascínios também que se constroem né, essas mentiras que vão se construindo sobre favela e dependendo de onde você esteja, qual região você está, tudo fica mais visível. Eu acho que essa experiência foi bem diferente, pelo menos pra mim, encarar essas plateias, no Sul e no Nordeste, um lugar é mais frio e o outro lugar é mais quente.

Jaqueline: O público realmente era um público diferente, mais sério, um público que às vezes queria, estar atento em toda história, do que estar em si reagindo àquilo tudo. Estar só mais como espectador e não como espectador participante que pode rir, gargalhar, falar alguma coisa, entendeu? Isso aconteceu com bastante frequência assim, de ter públicos muito frios. E a gente entender de quando estava frio porque a gente também não estava bem e porque às vezes, realmente o público era só frio mesmo, era um público que tinha mais seriedade e não queria... não abria espaço pra essas coisas, mas, às vezes, o público depois surpreendia no debate. O que no espetáculo a gente não sentia nada, no debate a gente sentia muito. Mas nem sempre, também, às vezes, era só frieza, frieza... difícil mesmo.

As formas de recepção de uma obra são múltiplas, é muito difícil para um artista que está em cena decodificar com precisão qual de fato é a percepção do público sobre o seu trabalho. São muitos elementos que influenciam nesta equação. Dentro do campo de estudos da comunicação, a segunda metade do século XX foi determinante para que novos parâmetros de reflexão fossem elencados. No início desse século os meios de comunicação ainda dominavam a centralidade no debate, tendo como peça fundamental a intenção do emissor, utilizando um modelo de

transmissão linear de uma mensagem codificada de um pólo emissor a um receptor, envolvendo um canal e admitindo a possibilidade de ruídos – e, portanto, de não compreensão da mensagem, uma vez que o modelo não prevê qualquer polissemia – e retroalimentação do sistema por meio de feedbacks. (DA SILVA, 2014, p. 81)

Esse modelo desconsiderava a autonomia do receptor, como se ele recebesse as informações de forma passiva e quando não era assimilada como o esperado, a análise pairava ainda sobre os possíveis ruídos na transmissão da mensagem. O receptor não era

considerado como um sujeito atuante nesse processo. De meados a fins do século XX, essa teoria começa a ser refutada, sobretudo pelos teóricos dos Estudos Culturais. Eles consideram o receptor como produtor de sentido, não a partir de uma autonomia de qualquer influência externa, mas da ideia de polifonia. Começa-se a compreender a comunicação, como uma construção dialógica na relação com o outro.

É nessa lógica que o modelo “codificação/decodificação” é forjado por Stuart Hall, no fim dos anos oitenta. Hall traz como proposta um protocolo teórico-metodológico que percebe a comunicação numa articulação entre as diversas etapas. Não por uma lógica causal, os elementos coexistem e ocorrem em momentos distintos, mas são igualmente importantes para o seu acontecimento.

Deste modo para compreender o processo não basta apenas analisar o espaço da produção, mas também o da recepção, com todas as suas implicações econômicas e sociais. A codificação se dá por meio de um receptor ativo, pela construção de uma forma discursiva que tem em si significado. Manipula também signos, códigos, ideias, linguagem e sentidos.

A teoria de Hall é pensada sobretudo a partir da produção midiática com o seu público. Levando em consideração esta interação, o autor propõe três posições hipotéticas do receptor em relação a mensagens veiculadas por este emissor. A primeira é a da “posição hegemônica dominante” (HALL, 2009, p. 377). Esta hipótese se dá quando o receptor, que neste caso é o telespectador, se apropria de forma integral da mensagem, produzida a partir dos códigos e referências hegemônicas. Hall afirma a existência, na produção midiática, de um código profissional que opera dentro das bases dos códigos sociais dominantes. Determinando escolhas, tais como: a ocasião em que determinada mídia será veiculada, o formato como algo que será exposto, a seleção de pessoal, a escolha das imagens e até mesmo o debate gerado.

Um exemplo muito significativo neste caso da mídia brasileira, é a produção de telenovelas que durante muito tempo adotaram o slogan “a arte imita a vida”. Numa pretensa ideia de mostrar, com seus conteúdos, a realidade da população do país, enquanto na maioria das vezes adotam signos hegemônicos nos quais, por exemplo, pessoas negras apenas eram escaladas para representar papéis de posição subalterna ou ligados à criminalidade. Durante anos, grande parte do público brasileiro das telenovelas se apropriou desta visão, consumindo o seu conteúdo sem qualquer tensionamento sobre as representações ali colocadas. Esta seria, por exemplo, segundo Hall, uma codificação atrelada à “posição hegemônica dominante”.

A segunda posição hipotética do receptor é a do “código negociado” em que não há uma concordância total, mas também não ocorre uma oposição declarada. Segundo o autor, “(...) essa versão negociada da ideologia dominante está, portanto, atravessada por contradições” (HALL, 2009, p. 379). Usando ainda o exemplo acima da produção de telenovelas, essa hipótese se daria na situação em que mesmo o telespectador estranhando a representação de pessoas negras dadas somente daquela forma, reconhece a importância da sua presença ali. Existe uma tensão entre o que o receptor vê e reconhece como realidade e aquilo que percebe sendo representado. A tensão se estabelece, porém ela não gera um movimento de resistência ou de contrário.

A terceira hipótese é chamada de contestatória por Hall. Nela o receptor compreende o conteúdo veiculado, mas percebe, naquela produção, significâncias para além do discurso aparente e se opõe a ela:

Ele ou ela está operando com o que chamamos de *códigos de oposição*. Um dos momentos políticos mais significativos (...) é aquele em que os acontecimentos que são normalmente significados e decodificados de maneira negociada começam a ter uma leitura contestatória. Aqui se trava a “política da significação” – a luta no discurso. (HALL, 2009, p.380)

Um exemplo significativo desta leitura contestatória, ainda no universo da telenovela, foi o movimento empreendido pela UNEGRO (União de Negros pela Liberdade), em 2018, após anúncio pela Rede Globo de Televisão da novela “Segundo Sol”. A novela, que se passava no estado da Bahia, um dos que possui maior população negra no país, tinha em seu elenco apenas cinco atores negros. Além de questionar a falha na escalação do elenco, o movimento coloca também em questão a maneira como as personagens negras são representadas normalmente nas telenovelas. A nota cita, por exemplo, que:

papéis negativos geralmente dados a artistas negros, como “o escravo, a mulata lasciva, a empregada doméstica, o preto bobo ou ignorante que faz a gente rir e o bandido”, destacando também os “positivos”, tais como “o jogador de futebol, o sambista ou aquela personagem que interpreta a exceção: o moço de família humilde que lutou muito e venceu na vida. Figuras que não são exclusividade da ficção, vistos também em programas de auditório e no jornalismo.¹¹¹

A UNEGRO, além de fazer campanha e reivindicações nas redes, abre uma ação civil contra a rede de televisão exigindo a contratação de mais profissionais.¹¹² Esta

¹¹¹ Informação retirada de reportagem veiculada pelo site Agência Brasil em 12/05/2018: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-05/mpt-notifica-globo-por-falta-de-negros-em-novela-e-recomenda-mudancas> (último acesso em 20/03/2023).

¹¹² Informação retirada de reportagem veiculada em 15/05/2018 no site BN Holofote: <https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/51196-unesgro-entra-com-acao-contra-segundo-sol->

pressão incentivava também o posicionamento do Ministério Público do Trabalho, recomendando quatorze medidas à emissora, visando promover a inclusão de mais pessoas negras em suas atividades como um todo. O MPT chama a atenção da empresa para a importância de promover e respeitar a diversidade racial.¹¹³

Mesmo sendo uma proposição que influencia os Estudos Culturais, sobretudo no tangente à comunicação, Hall considera a necessidade de aprofundamento do mesmo. Segundo o autor, a sua importância vem da abertura de novos caminhos de reflexão, para uma noção “de que o sentido possui várias camadas, de que ele é sempre multirreferencial” (HALL, 2009, p.334).

Numa vertente latinoamericana, contemporânea a Hall, o filósofo espanhol/colombiano¹¹⁴, Jesus Martín-Barbero, também lança novas proposições para a compreensão do processo de recepção. Assim como o autor britânico, Barbero considera o receptor como um sujeito ativo do processo comunicacional, centrando o princípio de suas reflexões sobre as mediações e não sobre os meios.

Barbero relata¹¹⁵ que começa a voltar seus estudos para o campo da comunicação após realizar sua tese de doutoramento sobre o pensamento latinoamericano e ter como umas das bases de pesquisa as telenovelas latinas. A partir daí iniciou investigações na seara da comunicação que não eram centradas nos meios, mas na maneira como as pessoas se comunicavam no cotidiano:

Mas eu sempre parti do ponto de que a comunicação não era apenas os meios e que, para a América Latina, era muito mais importante estudar o que acontecia na Igreja aos domingos, no salão de bailes, nos bares, nos estádios de futebol. Ali estava realmente a comunicação das pessoas. Não podíamos entender o que o povo fazia com o que ouvia nas rádios, com o que via na televisão, se não entendíamos, a rede de comunicação cotidiana. (BARBERO, 2000, p.153)

Para Barbero o olhar sobre o processo comunicacional não poderia considerar um receptor “ilhado”, numa relação direta com os meios. Era preciso compreender aquele receptor como um sujeito inserido num contexto que influencia a sua percepção. Um contexto que abarca uma determinada configuração familiar, às vezes religiosa, numa determinada região, atravessada por elementos raciais, sociais, etários, etc. Ao mesmo

[quando-for-no-sul-aceitaremos-ser-so-20](#) (último acesso em 20/03/2023)

¹¹³ Informação retirada de reportagem veiculada pelo site Agência Brasil em 12/05/2018: <https://agenciabrasil.etc.com.br/geral/noticia/2018-05/mpt-notifica-globo-por-falta-de-negros-em-novela-e-recomenda-mudancas> (último acesso em 20/03/2023).

¹¹⁴ Barbero foi um filósofo que nasceu na Espanha mas morou por toda sua vida na Colômbia, dedicando seus estudos sobretudo para cultura e educação na América Latina.

¹¹⁵ Em entrevista dada a jornalista Claudia Barcelos para a rádio CBN São Paulo em 2000 no programa Sintonia CBN.

tempo, então, que o processo de decodificação é subjetivo, ele também se dá no campo coletivo.

Além desta proposição, o filósofo também faz uma provocação, em seus estudos, sobre a necessidade da elaboração de uma teoria sobre a recepção ou “leitura”(seja na comunicação em massa, seja para as obras de arte) construída a partir da cultura popular e não para ela. Barbero chama a atenção de que no consumo não há apenas uma reprodução midiática, mas também uma produção de sentidos. Há desejo, corpo, tempo, espaço implicados. Se as ideias sobre a “leitura” de arte abdicarem de seus elitismos talvez seja possível restituir a ela a dimensão do prazer(BARBERO, 1997).

Lembrando das trajetórias dos grupos relatadas no início deste capítulo, as teorias de Hall e Barbero podem nos dar algumas pistas de compreensão do porquê, na contramão do que ocorre nos circuitos oficiais de teatro, Nós do Morro, Código e Marginal foram tão bem sucedidas no que tange a formar suas plateias. A primeira pista seria a própria configuração dos grupos que não são construídos a partir de uma ideia elitista do teatro, de “levar a cultura” para a periferia, mas são exemplos das próprias comunidades construindo o seu teatro.

Um teatro que trata as narrativas cotidianas e as referências da cultura popular como potência dramaturgica. Valorizando outros saberes que não os hegemônicos. Empreendendo uma “política de significação” ou uma “luta no discurso” (HALL, 2009). Consegue assim construir uma base dialógica que transcende seu território e que pode dialogar como uma diversidade de outras plateias, como as de muitas cidades do Nordeste, como exemplifica Rodrigo. No entanto, nem só de pessoas que se reconhecem nessas referências e na luta contra hegemônica se compõem as plateias do Brasil. Por isso também é preciso pensar estratégias de concepção da cena que podem estar para além dos discursos.

Sodré (2006) considera que a depender da linguagem ou discurso sua função não está reduzida a uma transmissão de informação ou conteúdos vinculados a uma dimensão da racionalidade. Há aquelas que se constroem a partir de outras dimensões denominadas pelo autor como *estratégias sensíveis*:

Em termos mais práticos, a questão pode ser resumida assim: Quem é pra mim este outro com quem eu falo e vice-versa? Esta é a situação enunciativa, da qual não dão conta por inteiro a racionalidade linguística, nem as muitas lógicas argumentativas da comunicação. Aqui têm lugar o que nos permitimos designar como “*estratégias sensíveis*”, para nos referirmos aos jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação do sujeito no interior da linguagem. (SODRÉ, 2006, p.10)

Quando a formulação da linguagem se dá na dimensão do sensível, há naquele regime de comunicação uma abertura criativa para o “Outro”, a estratégia se dá numa perspectiva em que a presença dos atuantes acontece numa dimensão somática. A construção de saber neste sentido não ocorre no âmbito inteligível e racional, mas na seara dos afetos.

Sodré (2014) considera que linguagens construídas a partir da dimensão corpórea como as das Artes Cênicas, e outras linguagens artísticas, atuam a partir das *estratégias sensíveis* fundando uma epistemologia que se contrapõe aos “signos verbais, do racionalismo instrumental, da matematização” (SODRÉ, 2014, p.12). Importante ressaltar: a dimensão corpórea não anula a intelectualidade e a produção de conhecimento, ela apenas desloca os seus modos de produção reivindicando um contraponto à visão do corpo como apenas um receptáculo de representação, um objeto inerte. Confirmando a máxima de que na verdade a consciência é corpórea (SODRÉ, 2014, p.12).

Este caminho de comunicação por meio do sensível configura também uma resistência aos modelos hegemônicos privilegiadores da racionalidade. Seria possível dizer então que a arte, de modo fundamental, já atua como um instrumento de resistência. O que não quer dizer que ela também não possa ser cooptada pelo sistema dominante:

É um caminho teórico que privilegia o emocional, o sentimental, o afetivo e o mítico (...) considerando-se subjacentes, de forma mais determinante do que nunca às formas emergentes de sociabilidade e, muito frequentemente, em desacordo com as instituições reconhecidas ou consagradas pelo poder do Estado, assim como as grandes categorias de racionalidade geralmente tidas como chave para a explicação total do mundo. Esse “desacordo” é, entretanto, recuperável por parte do poder, o que não nos liberta da responsabilidade de um novo pensamento crítico ou, pelo menos, de uma nova forma de inteligibilidade sistemática das formas emergentes. (SODRÉ, 2006, p.13)

O fato de a dimensão sensível ser “recuperável por parte do poder” coloca nos artistas a responsabilidade de uma consciência crítica aguçada e uma capacidade de vigilância constante. Por isso, tão comum e fundamental é a arte de experimentar suas crises, provocadas por tensões entre artistas partilhando o mesmo tempo histórico ou que se “tocam” numa relação espelhada entre presente e passado. Levando em conta a relação entre o teatro e seu público, as crises empreenderam renovações que Flávio Desgranges vai denominar como “A Inversão da Olhadela” (2017).

O movimento de deslocamento do papel do espectador dentro do teatro, até chegar no contemporâneo, tem seu início num contraponto entre o drama burguês e o drama moderno. O drama burguês ganha força e, como o próprio nome sugere, tem na ascensão da burguesia a sua consolidação no século XVII. Dramaturgos franceses, ingleses e

alemães serão os grandes expoentes desse fazer teatral, que se espalha por toda a Europa Ocidental neste século.

O drama burguês se constrói de forma linear a partir de uma ação desenrolada no presente, com a qual os artistas intencionavam despertar nos espectadores uma identificação imediata com a trama e seus heróis. O papel do espectador no evento teatral deste período se resume a de uma testemunha, acompanhando com avidez o desenrolar dos acontecimentos enquanto absorve passivamente todo o aspecto moralizante do ideal burguês.

Já em meados do século XIX, o drama burguês começa a ser colocado em questão, assim como a própria sociedade burguesa e seus ideais. A Europa experimenta revoltas proletárias em diversos países, colocando a justiça social como foco do debate. Algumas teorias, como as marxistas, surgem e trazem à tona questões sociais e econômicas impossíveis de ignorar.

Tais questionamentos são a mola propulsora para surgirem modos de fazer teatro que contestavam não somente o conteúdo a ser veiculado nas obras, mas também as maneiras de conceber a cena. Alguns artistas teatrais da era moderna trazem esse contraponto, privilegiando: a não causalidade dos acontecimentos dramáticos; o texto retirado do seu modo cotidiano; o ator que não se confunde por completo com o personagem; a quebra da ambientação ilusionista, entre outros aspectos como forma de oposição à antiga construção do drama burguês. O convite ao espectador, neste momento, é o de “atuar criticamente” diante da cena apresentada e não mais assisti-la de forma passiva (DESGRANGES, 2017).

No capítulo dois, falamos sobre a atuação de um dos nomes mais importantes desse período: o diretor e dramaturgo Bertold Brecht. Vimos como o teatro brechtiano foi concebido enquanto instrumento de provocação do espectador, do qual não se esperava uma postura silenciosa e passiva à encenação, identificando-se com as emoções das personagens, mas com o seu estranhamento. Estranhamento impulsionador de uma ação, um movimento. O questionamento feito pelos pensadores e artistas do drama moderno, sobretudo em sua vertente épica, lança as bases para uma nova construção teatral em relação com o espectador. Não se quer mais um espectador passivo e emocionado, mas sim reflexivo e ativado pela cena que assiste:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (BRECHT, 1997, p.197)

Este desejo de um espectador mais ativo permanece ainda vivo nos artistas teatrais contemporâneos e começa a impulsionar outras experimentações que trazem um rompimento estrutural na lógica do drama. O chamado teatro “pós-dramático” traz como proposta a substituição do eixo narrativo causal, próprio do drama, por uma sobreposição de imagens que convoque o espectador a ser coautor da cena:

O texto cênico se produz como obra de arte na leitura, nos sentidos que o espectador produz para cada elemento percebido, relacionando-o com os demais, segundo o percurso que ele próprio concebe para o seu ator, percurso este mais ou menos coordenado pela proposta do autor. Durante o trajeto de leitura, o acesso às produções da memória se apresenta não como único, mas como importante operador de análise, pois o que lhe surge, o que lhe ocorre, o que lhe acontece durante o processo participa do modo com que concebe a relação com o objeto artístico. (DESGRANGES, 2017, p. 182)

Segundo Desgranges, as experimentações teatrais mais recentes promovem aquilo que o autor caracteriza como a “inversão da olhadela”. Se pensarmos no movimento de investigação que as teorias da comunicação fazem ao longo do século XX, é possível perceber que a arte teatral acompanha este mesmo movimento. Quando o drama moderno começa a propor uma nova chave de leitura para o espectador ele empreende também uma “ inversão no eixo receptivo” (DESGRANGES, 2017, p.202), o espectador começa a ser visto como também sujeito da ação dramática. Procedimento que se aprofunda nas experimentações contemporâneas.

A inversão do olhar se dá numa exigência de deslocamento do espectador visto como participante ativo da obra. A partir das *estratégias sensíveis*, a cena mobiliza os seus afetos convocando memória, sensações, imagens advindas de um raciocinar corpóreo, que é subjetivo, mas também coletivo. É com essa bagagem individual e coletiva que o espectador entra no jogo cênico.

Nos espetáculos que compõem a trajetória da Cia Marginal é possível perceber uma conexão com as *estratégias* que se tornaram características do teatro contemporâneo na era pós-dramática. As composições caleidoscópicas, o uso da memória imagética e sonora de um território como composição cênica, a não-linearidade das personas criadas em cena, a não identificação dos atores com os personagens, o jogo e o risco como dispositivos de criação (entre outros elementos já identificados nos capítulos anteriores) abrem espaços para uma cena em que o espectador possa deslizar entre as posições de objeto e sujeito.

Considerando os pontos levantados acima, que nos auxiliam a pensar nas possibilidades de atuação de um espectador para com uma obra, algo impossível de

ignorar é a posição desse sujeito na relação política e social com o mundo. Quando pensou no modelo codificação/decodificação, Hall trouxe a possibilidade de pensar a recepção a partir de três movimentos principais: aquele que se alinha a uma posição hegemônica, o que adota uma posição conciliatória e o que contesta. O pensamento do autor é concebido a partir da relação das massas com os conteúdos midiáticos, que estão em sua origem atrelados a uma hegemonia política dominante. No entanto, é possível usar esta mesma base de reflexão para analisar um movimento forjado na contramão.

Tomemos como exemplo o espetáculo “Eles não usam tênis naique”, da Cia Marginal. Este espetáculo tem como tema central as relações de poder engendradas dentro de um espaço da favela. O fio condutor é a relação entre um pai e uma filha que trabalham, cada um em seu tempo histórico, com tráfico de drogas numa favela hipotética do Rio de Janeiro. A companhia decide construir este espetáculo na contramão do senso comum, tensionando a imagem hegemônica da favela e da sua relação com o poder paralelo.

Silva e Barbosa (2005) traçam um histórico de como foi aos poucos se construindo no imaginário popular o estigma da favela como “um lugar sem infraestrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo –, sem arruamento, sem ordem, sem lei, sem moral e globalmente miserável. Ou seja, o caos” (SILVA; BARBOSA, 2005, p. 25). No Rio de Janeiro, o crescimento e expansão de territórios considerados como favelas tem como marco o projeto de urbanização da então Capital Federal executado pelo prefeito Pereira Passos, no início do século XX¹¹⁶, que expulsou os moradores e moradoras de cortiços que ocupavam as ruas do centro da cidade.

Num primeiro momento as chamadas “ocupações irregulares”, dão origem aos territórios das favelas e funcionam como uma solução para o problema de habitação instaurado na cidade a partir das reformas de Passos. No entanto, com o seu crescimento, as favelas passam a gerar incômodos na sociedade elitista carioca. Incômodo, este, reforçado pelas mídias hegemônicas: “Apesar de possuir elementos honestos, a favela é um antro de facínoras e deve ser arrasada para a decência e higiene da capital federal” (REVISTA CARETA, 1909, in SILVA; BARBOSA, 2005, p. 30).

O processo de construção do estigma da favela e de seus moradores, apesar de ser

¹¹⁶ O prefeito Pereira Passos iniciou sua gestão da cidade do Rio de Janeiro no ano de 1903 e ficou conhecido como o prefeito “bota-baixo”. Foi responsável por colocar em prática um modelo reformador autoritário pautado pelo binômio moderno/conservador responsável por intensificar o processo de exclusão social da população pobre, majoritariamente negra no processo pós-abolição. Este processo de exclusão se dá não somente pela distribuição territorial na cidade, mas também na construção de um imaginário social que limita a o trânsito livre dessa população pela cidade. (NEDER, 1997)

antigo, não se encerra neste período. Com o passar dos anos, os projetos de extermínio desses territórios e de seus habitantes vão se atualizando, indo desde procedimentos de expulsão como as remoções e desapropriações até a guerra às drogas.

O discurso hegemônico sobre a favela, angariado pelo discurso midiático, a descreve como um espaço dominado pelo tráfico de drogas, pela violência e falta de condições humanas de sobrevivência. Em uma pesquisa realizada pelo Centro de Estudos de Segurança e Cidadania da Universidade Candido Mendes (CESeC), em 2004, que resultou na publicação do livro *Mídia e Violência: tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil* (RAMOS; PAIVA, 2007), um dos consensos encontrados entre os jornalistas é o reconhecimento de que os veículos em que trabalham são os responsáveis pela caracterização das favelas como espaços privativos da violência. (SOUZA, 2015, p.173)

O que Renata Souza bem pontua em seu artigo “Maré sitiada: o discurso midiático sobre a ocupação militar do Complexo da Maré” (2015) é que esta representação midiática é também um fator de legitimação das entradas violentas da polícia em seus territórios com pretextos de combate ao tráfico. A autora pontua, inclusive, que este reforço da mídia também colabora para a falta de empatia em relação às vítimas policiais, deslocadas, em sua maioria, do lugar de vítimas ao de réus que precisam antes de tudo provar sua “inocência”.

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

Esta representação construída numa lógica contra-hegemônica pode provocar um lugar de estranhamento a uma plateia muito acostumada a ver a favela sob uma ótica midiática. Considerando a atuação dos/as espectadores/as enquanto receptores/as desta obra como um dado importante para sua realização, a depender do lugar onde ela será encenada e das pessoas presentes na plateia, o modo de recepção do espetáculo será afetado. Apesar de sabermos que a/o artista em cena possui dificuldade de identificar com precisão a reação e resposta do público, não me parece leviana a percepção dos/as integrantes da Cia Marginal de que os marcadores sociais da plateia influenciaram no jogo cênico proposto.

Se uma plateia é composta por pessoas que frequentam socialmente um lugar de privilégio e tem pouca aproximação com as questões abordadas no espetáculo,

logicamente o jogo cênico se dará de forma distinta de uma plateia se vendo ali representada. Neste caso, o sentir-se representado afeta, sem dúvida, a relação entre a obra e o receptor. No entanto, é preciso considerar que como a obra de arte se dá sobretudo no âmbito das *estratégias sensíveis*, ela pode sim acessar o sujeito de muitas maneiras além do mecanismo de reconhecimento/espelhamento de si. E são estas múltiplas possibilidades que podem ampliar o alcance de uma obra mesmo aos espectadores mais improváveis.

Dodi Leal na sua tese “Performatividade Transgêneras: Equações Poéticas de Reconhecimento Recíproco na Recepção Teatral” (2018) levanta as seguintes questões:

Como se dá um processo de reconhecimento recíproco? Quais as possibilidades suscitadas no encontro entre um grupo social hegemônico e um grupo social oprimido? Quem identifica as demandas de um grupo social oprimido? É possível atuar sobre condições de desigualdade entre dois grupos sociais sem atuar sobre as suas condições de dominação? É possível um/a subalterno/a falar? (LEAL, 2018, p.51)

As perguntas levantadas por Leal poderiam ser aplicadas diretamente ao caso da recepção do trabalho da Cia Marginal pelas plateias do Brasil. Nos casos em que houve uma interação, relação decodificação/codificação, entre representantes de grupos tão socialmente distintos, inclusive um frequentando o lugar de oprimido e o outro de opressor, poderia de fato aqueles/as artistas terem a possibilidade de se expressar e de afetar esse público? Esta não é uma resposta fácil. Mas a própria autora nos apresenta algumas chaves de reflexão.

Leal usa para esta reflexão o exemplo do encontro de pessoas cisgêneras com pessoas transgêneras a partir de uma situação vivida por João Nery¹¹⁷ ao dar entrevista à Marília Gabriela¹¹⁸. Durante a entrevista, Nery conta do seu incômodo com a menstruação, a qual chama de monstruação e a entrevistadora afirma se identificar com esse incômodo contando inclusive de um tratamento feito para não menstruar mais. Leal questiona essa suposta “identificação” considerando haver uma disparidade, não comparável, entre a vivência de homens trans e uma mulher cis com relação a este

¹¹⁷ João Nery foi um psicólogo e escritor nascido no ano de 1950, conhecido pelo seu ativismo na luta pelos direitos das pessoas LGBTQIAP+. Nery é uma figura inspiradora para o movimento trans também por ter sido o primeiro homem trans a realizar a cirurgia de redesignação no Brasil. Em 2013 foi criada uma lei, que leva seu nome, garantindo o direito às pessoas trans de terem sua identidade de gênero respeitada, precisando apenas da autodeclaração. Em 2018, João Nery morreu na cidade de Niterói-RJ.

¹¹⁸ Marília Gabriela é uma jornalista, atriz e escritora nascida no ano de 1948. Ficou famosa por seu trabalho como entrevistadora na TV Aberta. O programa De Frente Com Gabi foi comandado por ela na emissora SBT de 1998 a 2015 (com alguns anos de interrupção entre uma edição e outra).

assunto. A começar pelo fato de uma mulher cis poder facilmente realizar um procedimento dessa natureza sobre o seu corpo e uma pessoa trans não.

Tendo como base este exemplo, Leal traz para a reflexão a revisão da “diferença entre empatia, simpatia e alteridade nos processos de relação entre grupos de diferentes marcadores sociais de desigualdade” (LEAL, 2018, p.52). A sistematização desses conceitos foi feita pela autora em estudos anteriores, a partir de uma análise de práticas teatrais que apoiam a luta por reconhecimento. Para Leal existe por vezes uma confusão entre as “posturas relacionais” adotadas por grupos sociais distintos, sobretudo na relação oprimido/opressor, que ao invés de gerar avanços, podem se configurar também como um processo de violência. A autora demarca:

A simpatia diz sobre as relações estabelecidas por pessoas que se identificam no quadro de uma mesma situação de opressão; a empatia diz sobre conexão estabelecida entre pessoas que vivem diferentes situações de opressão; a alteridade conota o movimento de experimentação de uma opressão alheia à que se vive (supondo que isso seja possível). (LEAL, 2018, p.52)

No exemplo apresentado acima, quando a entrevistadora, sendo uma pessoa cisgênera, afirma já ter passado pelo mesmo processo de Nery, ela tenta adotar uma postura simpática, invalidando, automaticamente, a vivência do entrevistado. Na tentativa de praticar a alteridade, a entrevistadora acaba por contribuir, de forma quase velada, pelo “silenciamento e deslegitimação” (LEAL, 2018, p.53). Essa situação exemplifica o quanto a luta por reconhecimento é algo complexo, porque na relação entre grupos socialmente diversos por vezes é possível provocar, não uma quebra no ciclo de violência, mas o seu reforço.

As posturas relacionais demarcadas por Leal podem nos auxiliar a compreender os movimentos de decodificação percebidos pelas/os artistas da Marginal nas apresentações do “Tênis Naique (...)” para diversas plateias no Brasil. Quando Rodrigo cita, por exemplo, uma sensação mais calorosa das plateias no Nordeste, compostas por pessoas mais diversas (negras, periféricas, LGBTQIAPN+, etc), podemos considerar que o movimento de decodificação é o alinhamento. Não com uma codificação hegemônica, como nos exemplos midiáticos analisados por Hall, mas com uma proposta contra-hegemônica de representação. Uma plateia mais diversa pode adotar mais facilmente uma postura relacional simpática ou empática (a depender de quem seja). Ela entra mais facilmente no jogo proposto, não de forma massificada, já que a proposta do espetáculo é exatamente a provocação.

Por outro lado, uma plateia menos diversa, possivelmente acostumada a uma

produção teatral mais elitizada, resquício ainda da nossa *marafunda colonial*, pode sentir-se, como pontua Jaqueline, retraída. Acostumada a uma representação hegemônica do tema proposto no espetáculo, a codificação pode vir a partir de um movimento de contestação, o que dificulta a plateia a entrar no jogo do espetáculo. A postura relacional da alteridade poderia ser uma chave na quebra dessa “resistência”, podendo ser provocada pelas *estratégias sensíveis* adotadas no espetáculo. No entanto, como nos aponta Leal, ela se configura como um movimento utópico. É possível de fato se colocar no lugar do outro? Eu, sinceramente, acredito que não, pois, como foi possível ver até aqui, os nossos marcadores sociais determinam muito da nossa visão e experiência de mundo, mas pode ser um norte, um exercício constante, que somente pela sua tentativa já pode criar deslocamentos. A mobilização dos afetos provocadas pelo espetáculo, em lugares para além do racional, podem “empurrar” aqueles espectadores para um movimento neste sentido.

Nos espetáculos da Cia Marginal é possível perceber que há, por parte de um público muitas vezes improvável, uma tentativa de perseguir essa postura. São muitas as *estratégias sensíveis* que o grupo usa no seu *patuá cênico* para provocar isso, como vimos nos capítulos anteriores. Mas acredito haver uma importante *estratégia* que ainda não abordamos aqui.

3.2. As fronteiras e utopias marginais

Carol: Me deu vontade de te fazer essa pergunta, porque eu sei que no início, os atores ouviram muito: "o quê que o teatro mudou na sua vida?"; "o quê trabalhar com essa diretora mudou a sua vida?" E aí me deu vontade de te perguntar, eu não sei se já te fizeram essa pergunta, mas eu vou perguntar o quê que mudou na sua vida, Isabel? Como pessoa, como mulher que tem a sua experiência de vida que não é atravessada pela periferia, que é branca e que tem todas essas camadas do privilégio. O quê muda na sua vida? O encontro com esse grupo que é da Maré, com esses atores e atrizes favelados/as, em sua maioria, e que com certeza deve ter te colocado ao longo desses anos muitas questões, muitos embates. O quê muda para você?

Isabel: Acho que tudo né, é uma pergunta difícil de responder, mas tudo mudou. A construção da Cia Marginal é completamente decisiva na minha vida. Acho que a minha visão de construção coletiva, de construção política, de trabalho artístico, enfim, tem uma relação com o teatro que se estabeleceu para mim de uma determinada

forma a partir do trabalho da Cia Marginal. Eu como diretora foi algo que se forjou dentro da Cia Marginal. Eu dentro dessa posição, uma posição que reconfigura a minha relação com o teatro, mesmo. Pelo desejo, pela paixão. Acho que muita coisa foi germinada, foi formada, foi criada em mim dentro desse percurso com a Cia Marginal. Então eu não conseguiria nem identificar tão precisamente, porque eu sou quem sou hoje por conta dessa construção. O meu olhar como artista, o meu olhar como ativista se forjou ali dentro. É um percurso de muita construção e de muita desconstrução. Aprendo muito nessa relação e desconstruir muitas visões e posições na relação com eles. Eu acho que tem toda a minha capacidade de escuta, com a limitação de uma mulher branca, de classe média da Zona Sul e tal, que são limites com os quais eu vou me deparar. Eu vou ter que lutar sempre, mas a minha capacidade de escuta foi com certeza foi muito alargada...é porque eu comecei também nessa trajetória com eles muito cedo então não tinha algo que mudou, foi algo que se formou, mesmo que ainda não estava ... eu ingressei muito cedo nessa relação com eles, como eles comigo.

O lugar do diretor/encenador na produção teatral ganhou destaque desde as transformações que a arte teatral sofreu a partir do século XX. Muitas são as pesquisas desenvolvidas para pensar a atuação dessa figura e seu papel na encenação. Eu mesma desenvolvi a minha primeira pesquisa, à época da minha monografia de conclusão de curso, com este foco.

Como já relatei aqui anteriormente, nessa época eu pesquisei a Cia Marginal com foco principal na atuação de Isabel Penoni como diretora do grupo. O meu interesse pelo trabalho de Isabel se dava principalmente porque eu estava me formando como professora no curso de licenciatura e tinha uma grande inquietação em relação às diferenças e aproximações na atuação de alguém que começa a conduzir um processo teatral como professora e depois como diretora. Tinha muitas dúvidas sobre como seria a mudança nessa relação, se de fato ela mudaria ou não.

No primeiro capítulo, comentei brevemente que a maior parte dos/as artistas que compõem a Cia Marginal se encontraram em oficinas teatrais, em sua maioria ministradas por Isabel. Na época da consolidação do grupo e da escolha do nome, Jaqueline, Geandra, Priscila, Diogo e Wallace passaram a ser atrizes e atores da Cia e Isabel diretora (Rodrigo e Phellipe vieram depois).

Para pensar essa transição de papéis, o campo teórico principal que utilizei à época

foi o do Teatro em Comunidades. Este é um campo da Pedagogia das Artes Cênicas muito utilizado para pensar práticas teatrais pedagógicas que se dão em espaços alternativos aos oficiais, como escolas regulares por exemplo. A professora Márcia Pompeo Nogueira vai definir o campo do Teatro em Comunidades como

um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. (NOGUEIRA, 2008, p.4)

Pela afirmação de Nogueira, percebe-se que as práticas de teatro comunitárias se dão a partir de uma relação de troca entre integrantes de uma determinada comunidade (comunidade nesse caso não é necessariamente o território de favela, mas pode ser um bairro, uma ocupação, um presídio, etc) e o chamado “artista facilitador”, a figura responsável pela condução do processo. A atuação desta figura carrega uma série de desafios, sobretudo se ela não pertence à comunidade com a qual ela vai trabalhar. Coutinho (2012) apresenta como um dos maiores desafios deste processo a condução através da dinâmica do “pela comunidade”:

O *teatro pela* inclui iniciativas nas quais o grau de participação comunitária é grande, isto quer dizer, que a partir do impulso ou de um facilitador ou de algum membro da comunidade, o processo teatral promove a emersão de um teatro que pertence e diz respeito especialmente àquele local e àquelas pessoas, caracterizando-se como um movimento “de baixo para cima”. Experiências como essas envolvem as pessoas em todo o processo de criação, buscando por meio do teatro, criar um espaço no qual a sua cultura, voz e expressão possam se manifestar. No extremo oposto ao *teatro pela*, encontram-se as iniciativas de *teatro para*, identificadas por projetos que levam peças prontas às comunidades abordando conteúdos pré-determinados, na maioria das vezes decididos por organizações externas a elas, caracterizadas por um movimento “de cima pra baixo”. (COUTINHO, 2012, p.138)

No estudo monográfico feito por mim em 2012, num primeiro momento, constatei que Isabel atuava na Cia Marginal, no período das oficinas de teatro, como uma artista facilitadora. Segundo relatei no primeiro capítulo desta tese, hoje reconheço uma falha naquele meu processo de pesquisa, pois considerei muito mais a perspectiva dela para esta análise do que das atrizes e atores¹¹⁹. Apesar desta falha no processo, a minha conclusão não considero equivocada. Pelas falas presentes das atrizes e dos atores expostas até aqui e também a fala de Isabel citada acima, o processo construído entre as

¹¹⁹ Um exemplo de como se deu essa minha atuação foi que usei como um dos objetos de análise pelo menos três entrevistas com Isabel (uma realizada para a pesquisa, outra feita pela revista **questão de crítica** com a minha colaboração e uma entrevista dada por ela ao Jô Soares na estreia de O’LILI) e apenas utilizei entrevistas das atrizes e atores que foram cedidas, à época, por Marina Henriques Coutinho.

e os integrantes da Cia Marginal, mesmo antes de ser Cia, não era verticalizado, foi um processo de construção e reconstrução de todos os lados.

Wallace: E acho que tem nessa gênese também, de discutir a favela e discutir a nossa identidade de favelado, que ali também nós os atores... porque a Isabel não era, mas eu acho que foi importante a Isabel ouvir sobre a nossa identidade. Pra ela se estruturar enquanto profissional que estava trabalhando com a gente também, mas que não era favelada. De existir canal de sensibilidade pra ela, de construir de fato algo que não era dela. Acho que isso era uma gênese, não tinha espaço, por exemplo, pra Isabel ser a salvadora que veio fazer um teatro. Apesar disso também estar representado na história, isso num está negado nessa história, isso também compõe essa história, mas ela não é única, essa experiência. Existe essa relação sim, em algum lugar, mas existem muitas outras relações e eu acho também que é uma relação muito fundamental, que são as experiências faveladas que aterram de fato o que vai ser aquele coletivo. Todos nós éramos diferentes, mas a maioria daquele coletivo era morador da Maré e se via ali, se discutia ali em algum momento sobre algo que vivia e não sobre algo que estava elaborando conceitualmente.

Não existia um apagamento, como bem pontua Wallace, das faveladas e favelados do grupo, mas uma relação de escuta e de sensibilidade fazendo com que o grupo, posteriormente formado, mesmo tendo uma formação heterogênea fosse reconhecido como um grupo favelado. É importante pontuar: não podemos ter a ingenuidade de achar que não há tensão e nem atritos nessa relação e vamos falar disso mais à frente. Mas, como é visível, os tensionamentos se transformaram também em potência, auxiliando na construção da trajetória de quase vinte anos do grupo.

Reconhecer uma não verticalização de modo algum significa ignorar as diferenças entre as funções da direção e atuação. Elas são, obviamente, complementares, mas são diferentes. A própria posição em relação a obra: os/as atuantes experimentam e constroem a peça teatral “de dentro” e a direção “de fora”. Esta relação por vezes cria uma sensação de hierarquia, como se a função do diretor fosse mais importante e mais relevante do que a de quem está em cena. Por vezes é preciso que a pessoa de fora, por ter uma visão mais global da cena, seja responsável por “dar a última palavra”. Isso não confere a ela um saber maior sobre a cena, significa apenas que a função dela é exatamente a de frequentar o lugar do espectador.

No texto “O Diretor como Espectador de Profissão” (2007), o encenador Jerzy

Grotowski defende essa visão. Grotowski pontua ser essa uma das grandes diferenças entre o papel do diretor e do ator numa encenação: “O ator não é espectador e o trabalho do diretor é ser espectador” (GROTOWSKI, 2007, p.212). É possível a mesma pessoa conseguir frequentar esses dois lugares ao mesmo tempo com muita maestria, ele ressalta, mas é muito difícil e rara essa atuação.

O diretor funciona, nessa lógica, como um mediador entre a construção cênica feita pelo ator e o que vai ser visto de fato pelo espectador. O autor nomeia este procedimento como a construção do itinerário da atenção do espectador:

Digo a vocês que somente o itinerário da atenção do espectador pertence ao nosso ofício. Se alguém é diretor e trabalha com os atores deve ter uma câmera invisível que filma sempre, dirige sempre a atenção do espectador em relação a algo. Em certos casos, como o prestidigitador, para desviar a atenção do espectador e em outros ao contrário para concentrá-la. (GROTOWSKI, 2007, p.219)

Para conseguir realizar esta mediação, construir este itinerário é necessário antes de tudo estabelecer uma conexão dialógica com o ator. Grotowski afirma em vários momentos que o diretor exercita sua função de observador na prática e não pode estabelecer a priori seus desejos para a cena. A cena se desenha a partir de experimentações protagonizadas pela atuação, concretizando-se nas intervenções do diretor, nas escolhas do que irá ser mostrado ao público. A visão sensível e escuta aguçada são as peças-chave da sua atuação.

Assim como o “artista facilitador”, o “espectador profissional” conduz o processo a partir de uma troca, e não “de cima pra baixo”, para que a comunicação com o espectador possa de fato acontecer. Esta foi a conclusão do meu trabalho monográfico em 2012: a atuação de Isabel passou de “artista facilitadora” a “espectadora profissional”, mantendo mais semelhanças do que diferenças, com a distinção principal localizada na relação estabelecida com o espectador. Num trabalho de cunho primordialmente pedagógico, o foco está na condução do processo internamente e não no que vai ser visto; na condução da montagem de uma peça a mediação entre a obra e o espectador se torna o foco do processo.

Sendo o diretor o primeiro espectador de todo espetáculo, ele seria o primeiro a ser afetado pela cena. Como vimos acima, a recepção do espectador se constrói a partir de uma série de elementos de cunho individual e também social. Os espaços que o espectador frequenta socialmente interferem também na maneira como ele lê a cena, mas então aí você pode se perguntar, pessoa que me lê, como uma diretora mulher cis branca

de classe média pode ser a primeira espectadora de um processo de um grupo favelado, isso não atrapalha de alguma forma essa relação?

O debate sobre as posturas relacionais trazidas por Leal (2018) pode nos auxiliar no entendimento da relação estabelecida entre os integrantes da Cia Marginal. Nos relatos trazidos nos capítulos anteriores, Rodrigo e Phellipe apontam como motivo para desejarem pertencer àquele grupo um sentimento de se reconhecer em cena quando foram espectadores, de ver uma favela representada dialogando também com a experiência de favelado vivida por eles. Em outro relato, Wallace afirma que, no seu caso, começar a trabalhar com as outras atrizes da Cia Marginal modificou o modo como ele se via enquanto favelado.

Wallace: Eu passei a repensar a minha relação com a favela depois que eu conheci a Geandra, a Jaqueline e a Priscila, porque elas tinham uma construção também na relação com a gênese delas, elas tinham orgulho de ser faveladas. Tinha isso na fala, tinha isso na ação, tinha isso na expressão, elas não tentavam disfarçar nos lugares que elas eram faveladas, como eu tentava. Que era, tipo assim, e era muito doido, que eu falar que não tinha uma consciência, apesar de haver uma consciência. Porque eu passar pelos espaços e entender que os corpos que agem 'assim e assim' e são vistos como favelados não estão naquele espaço, isso é ter dimensão, sim, sobre o que o racismo faz. E tentar corresponder a ele pra ser aceito é também, é uma dimensão de querer ocupar outros espaços. Então, a gente estava ali nessa troca, nessas tensões e na elaboração de si e essas pessoas passaram a ser minhas amigas.

É possível perceber que a “postura relacional” estabelecida entre as atrizes e atores, logo de início, é uma postura “simpática”. Há entre eles e elas uma identificação, não há uma homogeneidade entre as suas experiências, mas um movimento de se ver e se apoiar no outro. Na relação entre atrizes/atores e a diretora, a relação se dá de uma outra maneira. Quando nas falas acima de Wallace e Isabel as palavras escuta e abertura são utilizadas para definir o modo como a relação se estabelecia, é possível perceber que há por parte de Isabel uma tentativa de empreender um exercício de alteridade, fazendo com que a relação se estabeleça de uma maneira dialógica, mesmo que numa intenção utópica.

Isabel: A utopia da parceria, da colaboração, da parceria que tem dentro da Cia Marginal. O que é uma Utopia, estamos perseguindo isso, nunca chegaremos lá, mas vivemos perseguindo isso: a utopia da aproximação, da participação mais

equivalente...os termos não são nunca muito justos.

Como toda busca utópica, aquilo na maioria das vezes é apenas um norte, um desejo, mas que por si só já pode dar alguns frutos. Exige a todo tempo uma reorganização. Vou retornar a um exemplo meu para elucidar este ponto. Quando escrevi o projeto inicial desta tese fiz uma autocrítica, reconheci ter sido racista na minha relação com o grupo. De alguma forma, a ideia de “salvadora” citada por Wallace estava ali.

Apesar de reconhecer o fato, eu novamente fui racista ao pretender uma homogeneidade sobre a experiência do ator periférico. Percebi um deslumbramento meu, próprio de uma visão estereotipada sobre o outro. Não que meu caso estipule uma espécie de regra ou régua, mas ele é só mais uma evidência de como nossos marcadores sociais vão sempre influenciar na nossa leitura do mundo. Não significa a impossibilidade de relação (de qualquer natureza) entre pessoas pertencentes a grupos sociais distintos, mas alerta para a necessidade de uma atenção e refazimento constante.

Um cuidado construído, inclusive pela necessidade de reconhecer os limites e fronteiras implicados nessa relação. Leal (2019), defende que a *pedagogia marginal* da cena não pode empreender um esforço no sentido de eliminar as fronteiras físicas ou simbólicas entre os/as sujeitos/as, pois pode colocar em risco um reforço na exclusão dos já excluídos:

Há que se deixar nítido que a vontade utópica de eliminação de fronteiras, à qual me oponho neste texto, carrega em si uma ingenuidade bem-intencionada a respeito dos problemas territoriais. Em pressupostos assim, a simples vontade de unir, a despeito das diferenças e especificidades, gera novas exclusões. Um projeto sem fronteiras nasce necessariamente com uma fronteira: quem está à margem. (...) Em toda expressão de descoberta criadora envolvida nos processos de recepção cênica, desconsiderar os lugares específicos de onde se percebe a cena, a obra e a ação performática é padronizar pontos de vista e aniquilar posicionamentos divergentes. (LEAL, 2019, p.26)

É preciso lembrar sempre aquilo que nos divide, para ser possível a aproximação dos nossos limites. Voltando para Cia Marginal, considerando ser a diretora a primeira espectadora de todo espetáculo, o itinerário da atenção das/os espectadoras/es de fato será influenciado pelo seu olhar. Não há um controle total nessa relação, até porque a recepção é coletiva, mas também subjetiva, contudo há uma influência. Sendo, então, a diretora uma figura não pertencente ao território da favela, o seu olhar pode ter sido um fator a auxiliar a comunicação do grupo com espectadoras/es que não teriam uma identificação imediata com os corpos e corpos em cena. O exercício de alteridade da primeira espectadora pode ter sido um fator determinante, inclusive de aproximação com um

público que talvez não se engajassem em assistir, num primeiro momento, um coletivo recém-formado na favela da Maré.

Isabel: Todas aquelas performances, aquelas esquetes, aqueles extratos de material que a gente apresentava principalmente na rua estabeleceram uma relação com o público local. Essa foi a relação originária, foi a relação que deu origem ao nosso trabalho, a relação com o público local. Foi nessa relação que o nosso trabalho deu os seus primeiros passos e foi se construindo. Isso é importante. Ele não já começou com aquele público misto que une pessoas de diferentes lugares da cidade, começou na relação com o público local. Essa realmente é uma coisa importante e todos aqueles circuitos que a gente fez dentro da Maré, não foi pouca coisa, foi muito tempo desse trabalho. Mas eu acho que o que aparece no “Qual é a nossa cara?” o que se inaugura ali, é, no entanto, uma coisa que vai marcar a nossa trajetória dali em diante. Então acho que também tem uma coisa muito importante que acontece ali nessa relação com o público no “Qual é a nossa cara?” que tem algo que já aparecia, foi uma coisa que foi sendo construída aos poucos. Foi no “Qual é a nossa cara?” já apareceu ali uma característica na construção do público que vai ser a marca do grupo e que vai diferenciar o grupo em relação a outros grupos periféricos. Eu acho que já estava ali no “Qual é a nossa cara?”. Eu lembro da estreia no Museu da Maré. Já tinha aquilo que a gente viu nas outras estreias da Cia Marginal. Eu lembro perfeitamente dessa sensação de me deparar com aquele “uau” com aquele monte de gente, enfim aconteceu. E nas outras estreias sempre foi assim. E eu sempre sentia aquele misto de felicidade e surpresa meio assim, gente não é possível, sempre senti isso “caramba como conseguimos isso?”. Sempre tinha uma sensação de algo meio extraordinário e ali já estava. Eu me lembro perfeitamente na estreia do “Qual é a nossa cara?” O monte de gente lotando aquele pátio de fora do museu e pessoas de dentro e de fora da Maré. Já ali então aquele monte de gente de fora e interessado nessa nova cena e tal. Interessado em cruzar as fronteiras da cidade e um monte de gente de dentro. Agora eu não sei como se constitui, mas era muito mais gente de fora, de dentro. Então também é diferente. Ali tinha essa junção de um público de fora e um público de dentro que de certa forma já estava um pouco construído, mas enfim eu acho que fala também da nossa constituição. Essa construção externa do público, fala da nossa construção interna. Não é um grupo só formado por pessoas de dentro da favela, eu estive lá desde o início e ocupava uma posição importante dentro do trabalho por estar ainda numa

transição de professora para diretora, mas como diretora dos espetáculos também. Mas claro que estava numa posição importante. Como é deles, mas não era uma posição secundária em relação a deles. E nem a deles secundária em relação a mim. Eu acho que isso sempre, essa relação de parceria e colaboração que sempre foi muito levado às últimas consequências no grupo, mesmo que ela tenha mudado ao longo de um tempo. Também do próprio tempo, também que foi passando e do amadurecimento que foi acontecendo, mas eu acho que a ideia de uma colaboração radical de uma participação radical sempre esteve presente e isso que se espelha no público. Então não era um público só de dentro e nem um público só de fora, mas eu sinto que há uma certa relação espelhada a um certo espelhamento nessa recepção da Cia Marginal. Que foi sendo consolidada, como a recepção diversificada. Composta por pessoas vindas de diferentes territórios da cidade, não só da favela, não só da Zona Sul, não só da Zona Norte, não só do Centro, mas agregando pessoas de muitos lugares eu acho que isso deu para o nosso trabalho desde o começo uma dimensão diferenciada.

Apesar de destacar esse como um dos fatores a auxiliar a comunicação do grupo, é importante frisar: não se trata de “fórmula”. Não significa que outros grupos que têm uma formação, por exemplo, só com pessoas faveladas ou pretas, não consigam se comunicar com outras pessoas, mas no caso da Cia Marginal esta composição heterogênea se configura como um ponto importante na relação com o público. Pelo menos a princípio, auxilia o acesso de um público mais diverso. Se a gente considera a *representatividade* como um fator determinante para alguns espectadores, por um outro lado o *itinerário* desenhado pelo olhar da diretora “de fora” pode ter sido importante para outros/as espectadores/as. A própria coexistência desse público talvez seja, também, o elemento a potencializar as percepções de um lado e de outro.

Mas nem tudo são flores nessa relação. Se nos atentarmos, o *exercício da alteridade e a reafirmação das fronteiras* colocadas como chaves da relação entre direção e atuação na Marginal, nos evidenciam, por si só, um movimento de tensão. Por vezes a relação irá se dar de forma mais suave, quase pacífica e em outras a aproximação das fronteiras poderão se configurar como verdadeiros abalos sísmicos. É no tremor do choque que os territórios podem se reconfigurar, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4 - HOJE EU NÃO SAIO DAQUI: ANCESTRALIDADE NA ENCRUZILHADA DOS TEMPOS

No dia 29 de maio de 2018, a Cia Marginal anuncia em suas redes que havia sido contemplada na 18ª edição do edital Rumos Itaú Cultural. Dentre 12.616 inscritos no ano de 2018 apenas 109 foram selecionados e o projeto, até então denominado como Refúgio, estava entre os escolhidos. No meio de um ano recheado de trabalho, quando a Cia se vê ganhando palcos no Brasil e também mundo afora, receber essa notícia soa como uma confirmação da expansão e aprofundamento da sua caminhada:

Quando decidimos formar o grupo foi pra fazer do teatro uma máquina de questionamentos das narrativas voltadas à favela e para os corpos periféricos. Este investimento sempre esteve ligado a uma investigação territorial, principalmente sobre a Maré, onde a maior parte do grupo reside. Refúgio nos levará a um outro degrau dessa investigação, aprofundando o nosso encontro com os angolanos refugiados que há décadas vivem na Maré e também nossa relação com as questões do racismo, da representatividade, da abertura do teatro (e da cidade) pra falas e corpos outros, que movem o nosso trabalho há 13 anos.¹²⁰

Na postagem que anuncia o novo projeto, a companhia mais uma vez reafirma o compromisso com o seu território e traz agora um novo campo de investigação dentro da Maré: a Pequena Angola.

Os fluxos migratórios entre Angola e Brasil vêm desde o século XVI até o século XXI. Os primeiros movimentos se originam na migração compulsória do período de escravidão e tráfico negreiro entre as duas regiões e posteriormente, a partir do século XX, tem sua motivação no processo de independência da dominação portuguesa (1957-1970) e na fuga da Guerra Civil (1975-2002). No decurso da imigração angolana contemporânea, o Brasil se torna um dos lugares de refúgio (ROSA, 2017).

Na fuga dos conflitos que assolaram o país na segunda metade do século XX, o Brasil se torna uma opção preferencial para este fluxo por conta da língua e também da promessa de encontrar, no país, oportunidades de trabalho e estabilidade econômica. Os estados de São Paulo e Rio de Janeiro foram os mais procurados pelos imigrantes, sendo na cidade do Rio, mais precisamente na Maré (até os anos 1990)¹²¹, a formação da maior comunidade angolana em solo brasileiro (DE JESUS, 2022).

Após o término dos conflitos em seu território, pesquisas registram um novo

¹²⁰ Link de acesso à postagem: <https://www.instagram.com/p/BjYOaquhecd/> (último acesso em 02/05/2023)

¹²¹ A partir do século XXI essa realidade muda um pouco e a Maré se torna a segunda maior comunidade no país.

movimento, mais recente, do fluxo migratório Brasil/Angola, marcado pela migração de jovens angolanos em busca principalmente de formação nas universidades brasileiras. Na Vila do Pinheiro, comunidade fundada no bairro Maré em 1984, é possível perceber esse encontro geracional de angolanos que vieram para o território em diferentes épocas. Entre as ruas C11 e B3 a comunidade é tomada por bares, culinária e ritmos angolanos que transformam esta área do Pinheiro na chamada Pequena Angola. Figuras emblemáticas no território como Celso Marco Pedro Miranda, mais conhecido como Fidel e Guilhermina Naval, a Lica, são donos de bares responsáveis por preservar um pouco da cultura e memória de Angola em território mareense (ROSA, 2017).

O Brasil recentemente chamou a atenção de órgãos humanitários internacionais pela aprovação de uma legislação importante¹²² no que tange à regulação dos processos migratórios em território nacional. Essa nova legislação demonstra um esforço do país em criar um ambiente seguro e acolhedor para imigrantes e refugiados. No entanto, há na memória do país um histórico de tratamento desigual em relação aos “imigrantes desejados” e os “indesejados” (SANTANA, 2015).

Tão antigo quanto o racismo no Brasil é o fluxo migratório para seu território. Mesmo que a história oficial tenha reconhecido como marco de início da imigração no país a vinda de europeus fugidos da primeira guerra, incentivados pelo governo num esforço eugenista¹²³, estudos recentes já mostram que a população africana era considerada pelo governo colonial (e posteriormente brasileiro) como estrangeira, sobretudo quando não atendia aos anseios da dominação escravocrata.¹²⁴

Como se pode notar, enquanto uma população foi incentivada a vir e se estabelecer em solo brasileiro, outra foi trazida à força e considerada facilmente dispensável. Essa memória é evocada no tratamento que recebem os imigrantes angolanos ainda hoje:

Os africanos sempre são alvos de desconfiança, isso ocorre pelas próprias autoridades da imigração, que a todos enquadram no estereótipo do traficante internacional de drogas. Embora haja nos textos internacionais e nas constituições contemporâneas a promessa de igualdade jurídica e de

¹²² O Brasil em 2017 aprovou A Lei de Migração Brasileira - Lei 13.445/2017, após uma intensa luta de movimentos sociais revogando o antigo Estatuto do Estrangeiro (herança ainda do regime militar), que considera o estrangeiro como sujeito de direitos e traça medidas para o combate à xenofobia. Além do Estatuto do Refúgio de 1997 e a lei sobre o tráfico de pessoas de 2016 (ROSA, 2017).

¹²³ A teoria Eugénista no país foi muito defendida após a abolição da escravidão em 1888. Intelectuais e membros da elite da época defendiam que o governo adotasse medidas de branqueamento da população incentivando a imigração de europeus, por um lado, e criando, por outro, uma política de extermínio da população negra recém-liberta.

¹²⁴ Pessoas escravizadas alforriadas ou insubordinadas tinham o seu passaporte emitido como estrangeiros na época pré-abolição.

democracia republicana, a ausência de uma ligação formal da pessoa (como a aquisição da nacionalidade ou o estatuto de refugiado, por exemplo) ao território no qual escolheu viver, ou foi forçado a se instalar, pode lhe negar qualquer sentido de cidadania e, portanto, capacidade de participar de qualquer forma positiva da democracia no país de acolhida. (ROSA, 2017, p.48)

Por isso, ao voltar o olhar para a comunidade angolana que habita a Maré, é inevitável trazer à tona o modo como o país tratou e ainda trata a população negra que há séculos também constitui o seu território. Abordar temas como: pertencimento, memória, ancestralidade, racismo, entre outros, é o desafio a que a Cia Marginal se propõe na construção do novo espetáculo.

Há também outro elemento desafiador: a proposta do grupo é, além de retornar à Maré para uma estreia,¹²⁵ a de também retomar a ocupação de espaços públicos¹²⁶, uma marca em sua trajetória. Faz parte da pesquisa do grupo a ocupação do Parque Municipal Ecológico da Vila dos Pinheiros. Nomeado como tal em 2000, o Parque, também conhecido popularmente como Mata, foi criado nos anos oitenta com intuito de ser uma área de estudos da Fundação Oswaldo Cruz. Após a sua consolidação como Parque, formou-se também uma associação de moradores que cuidam até hoje do espaço, localizado, assim como a Pequena Angola, na comunidade do Pinheiro¹²⁷.



¹²⁵ A última estreia da Cia Marginal na Maré foi com o espetáculo “Qual é a nossa cara?”.

¹²⁶ A Cia Marginal tem uma passagem importante da sua trajetória, antes ainda de se definir como Cia, nas ruas da Maré fazendo uma circulação com a performance “Você faz parte de uma guerra?” pelas dezesseis comunidades. Além disso o seu terceiro espetáculo, InTrânsito, foi concebido como uma intervenção cênica nas estações de trem da SuperVia Carioca.

¹²⁷ Para saber mais a respeito do Parque, ver jornal Maré de Notícias: <https://mareonline.com.br/parque-ecologico-da-vila-dos-pinheiros-mobiliza-juventude-e-recebe-nome-de-morador/> (último acesso em 07/04/2023)

Foto:Francisco Valdean¹²⁸



¹²⁸ As imagens do Parque foram retiradas do blog O Cotidiano, do fotógrafo Francisco Valdean - <http://www.ocotidiano.com.br/2010/04/parque-ecologico-da-mare-pede-socorro.html> (último acesso: 10/05/2023)

Apesar de ser um espaço importante para Maré e também para a cidade do Rio de Janeiro, a Mata está abandonada pelo poder público e conta apenas com esforços dos moradores e moradoras para sua manutenção e conservação. A escolha da Cia Marginal por ocupar o espaço é mais uma soma de esforços nessa luta. Eu pude acompanhar de perto as estratégias que o grupo utilizou para abraçar os desafios colocados pelo processo.

Em paralelo a este momento da Cia, eu iniciava o doutorado em 2018. Como relatei no primeiro capítulo, na época, os “marginais” eram um dos grupos que desejava pesquisar. Quando soube da notícia do novo espetáculo, fiquei empolgada porque vi ali a oportunidade de poder acompanhar um processo de criação desde o início. No começo do ano de 2019, participei, então, da minha primeira reunião enquanto pesquisadora no projeto. Nesta reunião o grupo ainda estava na fase de estudos.



Foto: Acervo do Grupo. No registro estão presentes (de cima para baixo, da esquerda para direita): Jô Bilac (dramaturgo convidado), Phellipe Azevedo, Rodrigo Maré, Wellington de Oliveira (produtor convidado), Eu, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Priscila Andrade, Wallace Lino, Conrado Dess (pesquisador), Mariluci Nascimento (produtora do grupo), JV e Jonathan (integrantes do Cafuné na Laje – parceria para registros audiovisuais da peça).

Ao longo deste capítulo irei compartilhar minhas percepções, em diálogo com as do grupo, sobre como foi o processo do “Hoje eu não saio daqui” e também as temporadas de apresentação. Como a mudança de foco desta investigação se deu quando o espetáculo ainda estava sendo ensaiado tive a oportunidade de fazer uma pesquisa de campo com foco na experiência de espectadores e espectadoras durante a temporada. Acredito que os

dados coletados serão de grande contribuição para as reflexões que estamos tecendo aqui acerca dos processos de recepção teatral.

4.1. Processo: tensões e dispositivos de criação

Carol: Aproveitando então que a gente está falando de representatividade, eu tenho uma percepção como pesquisadora que no “Hoje eu não saio daqui” vocês deram uma, não sei se aprofundada ou esgarçada, nesse conceito de representatividade dentro do espetáculo. Pra mim, vem desde a composição de ficha técnica até as memórias, até como o espetáculo se construiu e tal. Isso é a minha percepção como pesquisadora. Mas eu queria que vocês falassem um pouco disso, como que essa representatividade, essa ideia, esse conceito, passa pela construção do “Hoje não saio daqui”? Como é que se dá nesse espetáculo especificamente?

Wallace: Ai! Eu posso ler um negócio que eu escrevi?

Carol: Claro que pode.

Wallace: “‘Eles não usam tênis naique’ palco Giratório: Eu lembro que quando acabamos de fazer a cena dos depoimentos, nós tínhamos certeza de que tocamos no silêncio, no lugar que se materializa a certeza da expulsão. A certeza de que até aqui nossos corpos esbravejavam territórios da Maré plural. Nesse momento, a narrativa plural e conectada com o processo que nem sempre era nosso. A gente passou a entender o histórico, o político e o social na nossa dinâmica teatral, que insiste em repetir que os nossos corpos são matáveis. Na cena, eu era esse corpo. E apesar das inúmeras tentativas de eliminar o meu corpo dessa matéria-carne que carrego, eu sobrevivi. Mas sobreviver à tentativa de morte às vezes te arranca a alma, imagina quando você passa inúmeras vezes por esse processo. Aliás, quando o processo histórico te diz que esse é o seu cotidiano. O sucesso do “tênis naique” com o tempo começou a ser contraditório, pesado e terrível. Estávamos inseridos nas principais cenas e festivais de teatro brasileiro falando da nossa dor, que não era dispositivo de cura pra nossa sociedade. Cada vez que eu voltava pra casa, a Maré, as operações policiais ocorriam, e o Estado que marcava no meu corpo que ele é matável. Era o Estado que marcava que essa sociedade não quer mudar. Era o Estado que marcava que essa sociedade continua querendo me matar. Os choros e comoções que eu ouvia na plateia não alterava o nosso cotidiano; de fato, pra maioria da população, a nossa dor move em seus corpos um fetiche, aquele fetiche em que se goza na dor do outro,

mas no meu lugar e dos meus amigos era a reafirmação dos preconceitos e dos movimentos que tornam narrativas, como a nossa experiência, exceção. A gente, de fato, estava fazendo um teatro, uma representação da experiência, essa era nossa representação. A raiva gerada dessas experiências era sempre discutida entre nós. Não quer dizer que nos curavam, mas a gente discutia. Existia acolhimento a cada vez. E a cada vez que existia acolhimento, cada vez mais existia intimidade sobre as nossas diferenças. Aqui, nasce as primeiras ideias que queríamos no ‘Hoje não saio daqui’.”

Acho que é isso, a gente começou a entender que não é só fazer teatro, tem uma disputa histórica aí de narrativa e que a gente não está do lado que é hegemônico dessa narrativa. Eu acho que o “Tênis naique” essa experiência de você circular por muitos espaços, elas deram essa dimensão tanto externa quanto internamente sobre as nossas diferenças, sobre os desejos com aquele processo e de como esses desejos, às vezes, mesmo juntos, nos colocavam nesse mesmo histórico. Então a gente conversou muito, a gente sabia que estava falando de uma comunidade, queria falar de uma comunidade que não tem direito ao convívio e muitas das vezes é o próprio espaço da Maré. Então eu acredito muito que essa relação de não ser um corpo representável nos aproximou dessa complexidade, não de uma representatividade como um conceito. Um conceito que construía o espetáculo, mas era um conceito que apresentava essa relação da diversidade, não dava pra gente estar ali querendo falar de novo das nossas dores. Era muito lindo estar ganhando dinheiro, circulando o Brasil, indo pra Portugal, mas é muito ‘fudido’ você contar, perceber que depois de quatro espetáculos ou depois de dez anos de espetáculos ou de grupo de teatro, o espetáculo que roda e que faz sucesso é esse que fala sobre a sua dor. Isso é uma coisa que responde sobre a nossa sociedade, mas também responde de novo pra gente sobre o que é o teatro que a gente quer fazer. Acho que o “Hoje eu não saio daqui” traz esse desejo de ser feliz fazendo teatro, esse desejo de fazer o teatro ser o universo de fato do que a gente acredita. A gente é ensinado dentro das escolas de teatro, essa exigência técnica de várias relações, construindo quase uma relação que existia na escravidão, as plantation¹²⁹. Uniformizar preto, de todo mundo estar falando sobre uma negritude que parece que é igual, que é uníssona ou falar de um espaço de favela que ainda é muito uníssono.

¹²⁹ O conceito de plantation, que no português se traduz como plantações, é usado para caracterizar o sistema de exploração colonial que foi utilizado, sobretudo nas colônias da América entre os séculos XVI e XIX. Esse sistema se caracteriza por quatro elementos principais: o sistema de monocultura, propriedades latifundiárias, exploração de trabalho de pessoas escravizadas e exportação para a metrópole (KILOMBA, 2020).

Geandra: Isso está muito atrelado ou associado com esse processo também de efervescência e engajamento do processo político. Se fizer uma análise histórica... não tão histórica assim. Nos últimos cinco anos, como é que essa força da representatividade, de colocar em pauta isso, vem cada vez mais tomando forma e volume. A Cia Marginal por si só, por ter o elenco que tem, bem específico assim, esses corpos negros, já é uma discussão sobre a representatividade. E aí no “Hoje eu não saio daqui” isso se fortaleceu cada vez mais pela temática que a gente estava traçando que era pra falar da imigração angolana na Maré. Não dá pra falar da imigração angolana na Maré se não tiver angolanos, a gente tinha um espetáculo pra falar sobre isso. Toda a ficha técnica tinha essa responsabilidade, e era preciso ter majoritariamente pessoas pretas na sua composição. E o quanto que isso também é custoso pra gente, de ficar ali querendo, de ficar se construindo nesses aspectos. Porque quando a gente tem a representação negra nos outros coletivos ninguém questiona, mas quando se tem na Cia se questiona. “Ah mas não dá pra encaixar fulana de tal, Rebeca fulana de tal” “Por que, nossa! Tem que ser só gente preta?”. Mas nunca se questionou: “nossa só tem gente branca no seu trabalho!” Então isso pra gente foi super importante e é um momento também, um movimento da Cia Marginal, não só pro “Hoje eu não saio daqui”, mas também pra todos os trabalhos que a gente já fez ao longo desses quinze anos. Por exemplo: um deles é o “Ô Lili”, que a gente construiu em 2010 e que o Wallace fazia uma travesti. Só que o Wallace não pode ocupar esse lugar de fala, porque não é o lugar de fala dele. Não é o lugar de representatividade dele e aí quando a gente remonta o “Ô Lili”, o Wallace não é mais uma travesti e inclusive faz uma autocrítica da Cia Marginal. Como eu não posso ocupar esse lugar, eu sou o Wallace.

Wallace: Porque não era sobre ser mulher, não era sobre ser uma travesti. Não era sobre eu representar uma travesti, era sobre poder ser feminina, representar feminilidade. Eu assumi que o meu corpo tem esse recorte, esse traço, isso sou eu, essa é minha performance. Eu troquei essa ideia com a equipe inteira, a gente estava fazendo o Palco Giratório, a gente estava convivendo muito e aí eu falei que não queria fazer. Como surgiu a proposta de remontar, eu falei que eu não queria fazer. A diretora ficou meio reticente no início e aí falei/mostrei pra ela todas as relações ali que estavam, o Lobianco e as pessoas que estavam fazendo transfake, e de como aquilo era ruim pra mim. Eu não queria fazer e todo mundo concordou e a gente começou a

pensar. Eu falei que queria me assumir como bicha preta favelada. Mas a coisa começa a virar uma chave no “tênis naique”, porque como no “tênis naique” a gente não tinha personagem, a gente tinha que defender um discurso, acabava que eu era viado. Quando você performa, de fato, essa feminilidade que as pessoas rejeitam, rejeitam nas mulheres, rejeitam nas mulheres trans, rejeitam nas bichas, isso é sobre macho que precisa existir em todos os arquétipos, inclusive, dentro do teatro. Então, essa decisão pra mim só abriu caminhos, pra entender melhor. Acho uma pena todas as bichas que não voltaram atrás de suas decisões, sabe, quando ouviram o toque de uma mona trans: “Ó! Fulano, isso tá me machucando!”. Porque toda vez que eu decidi seguir com o que eu escutava, recriava a partir do que eu escutava, o meu arsenal de possibilidades como artista, ele só ampliou. Ele ampliou num lugar de, inclusive, das pessoas trocarem comigo numa relação de segurança, sobre direção, sobre ator, sobre atriz, sobre escrita e isso é importante. Talvez, se eu escolhesse continuar fazendo transfake, eu ia ter uma amiga me defendendo ao invés de estar produzindo movimento, sabe...

Carol: Com certeza! Ao invés de estar produzindo...

Wallace: Vida!

Carol: Vida! Exatamente... Ao invés de estar produzindo vida.

Isabel: Eu acho que “O hoje” isso tudo não foi muito planejado não. Não foi um projeto. Isso tudo não estava lá no projeto o tema da representatividade dessa forma, mas eu acho que a centralidade que a noção tomou no trabalho tem a ver também... não foi repentino, tem a ver com o amadurecimento dessas questões e com amadurecimento em relação ao nosso próprio trabalho, de visões críticas, necessidade de mudança e tal. Mas enfim, acho que tem a ver com amadurecimento sobre essa questão, com cada um de nós e com uma esfera mais interna do trabalho e que culminou com a realização desse espetáculo especificamente né.

Phellipe: Uma coisa a gente tinha certeza, tínhamos que tomar muito cuidado e também muito estudo pra que a gente não reproduzisse e..., principalmente, as pessoas brancas de dentro do grupo pra um espetáculo que estava pensando Angola, pensando Maré, pensando favela, pensando esse diálogo com artistas angolanos e artistas filhos de angolanos. Então tinha esse monte de gente junto, teve todo um cuidado de pensar não só a estrutura, mas os artistas que ocupavam aquele palco que era a Mata. Tinha a preocupação dessa ficha técnica também de pensar isso.

Rodrigo: Concretamente quando você fala de representatividade e aí é uma palavra ampla, que a gente está falando da questão racial, da questão de sermos favelados, de sermos diversos na sexualidade. É um espetáculo onde a gente resolve também, mais uma vez, primeiro internamente discutir sobre essas questões, trazer à tona o que nos torna internamente diferentes e singulares. Então foi importante internamente a gente discutir sobre isso. Onde a gente se potencializa, onde a gente divide pra construir. Onde a gente também fricciona, tensiona. Antes de montar o espetáculo, acho que essa pesquisa começa bem antes da gente ir pra Mata. Então fica muito latente a responsabilidade que a gente tem que ter com esses temas. Se a gente quer construir um processo responsivo com esses temas, a gente tem que também correr atrás desses prejuízos que estão aí dados pra gente.

Isabel: Os atores da Cia Marginal, acho que eles foram muito decisivos nesse trabalho, acho que isso é superimportante. Eles foram super decisivos para que essa noção fosse Central, acho que isso é super importante dizer. É claro que o caráter todo do trabalho, um caráter no amplo sentido artístico. Do que ele articula, de referência é de responsabilidade desse coletivo todo. E claro, a centralidade dessa noção foi muito atribuída, colocada por eles. Não seria diferente porque só eles reconhecem, mais do que ninguém, a importância da urgência, a necessidade dessa centralidade. Eles foram determinantes para afirmar isso, que a gente não poderia escapar. A gente não poderia deixar isso passar, isso não era um detalhe, isso era algo fundamental, eles foram fundamentais nisso.

Rodrigo: Foi importante a gente discutir e ver que a ficha técnica precisava ser, e acho que isso é algo que vai... enfim, nortear muito os próximos processos da Cia Marginal. Precisava ser majoritariamente negra, ter muitas mulheres trabalhando no processo construindo com a gente, que é uma característica da Cia Marginal, ter muitas mulheres cooperando com a gente, isso é muito importante. O fato também de se responsabilizar com essa comunidade angolana que é negra, então essas pessoas que estão se aproximando da gente e de se verem também responsáveis pelo trabalho. Quando a gente abre a discussão, essa discussão que a gente teve internamente com os atores angolanos, eles trazem toda complexidade de serem angolanos no Brasil, no Rio de Janeiro, serem angolanos, filhos de angolanos morando em favela. Como é isso, né? Aí a gente traz o Zolla, que é um músico congo-angolano que está no Brasil há muitos anos tentando sobreviver da música sendo músico estrangeiro, negro. Todos

esses fatores, essas questões foram atravessando a gente, ali no processo.

Na “conversa” exposta acima, o grupo reflete e traz à tona alguns pontos de tensão permeados em todo o processo de construção do “Hoje eu não saio daqui”. Acredito ser importante comentá-los, pois vão influenciar posteriormente no que será levado ao público nas temporadas. O primeiro ponto a ser destacado é a questão da formação da ficha técnica e da reivindicação, feita pelo elenco, da presença de mais pessoas negras do que brancas como profissionais no trabalho. Acompanhando a história do grupo até aqui é possível perceber que, apesar de ter uma composição majoritariamente negra, nas fichas técnicas dos trabalhos, fora da atuação, havia uma presença grande de profissionais que não vinham da Maré e que não eram negras.

A título de exemplo: a primeira colaboradora dramaturgista do grupo, Rosyane Trota¹³⁰, atuou no “Qual é a nossa cara?”, no “O’LILI” e “In Trânsito” e não era negra e nem de contexto de periferia; Isadora Medella,¹³¹ contribuiu musicalmente nos primeiros trabalhos, também não; Joana Levi¹³², chegou a ser também artista facilitadora junto com Isabel nos primeiros anos de encontro do grupo e depois foi codiretora e idealizadora de InTrânsito, também não. Isso apenas para citar as funções que mais nos chamam a

¹³⁰ Rosyane Trota é uma mulher branca cisgênera, pesquisadora especializada em teatro de grupo e sistemas organizativos de autogestão, orienta pesquisas em artes cênicas, com ênfase na metodologia de processos criativos da encenação e da dramaturgia. No campo da produção artística, atua como dramaturga, desenvolvendo parcerias junto a coletivos teatrais – Cia Marginal (RJ), Ser Tão Teatro (PB), Núcleo Miúda (RJ), Os Dezequilibrados (RJ), Carroça de Mamulengos (CE). Tem artigos publicados em periódicos e livros especializados em teatro, mantendo a atividade teórico-crítica desde 1989. É professora lotada no departamento de Direção Teatral do Centro de Letras e Artes (CLA) da Unirio. (informações retiradas no link: <http://www.unirio.br/cla/escoladeteatro/docentes/rosyane-trotta> - último acesso em 11/05/2023)

¹³¹ Isadora Medella é uma mulher branca cisgênera, que há vinte anos trabalha no cenário teatral como atriz/cantora/bailarina e compositora de trilhas sonoras e direção musical em espetáculos teatrais infantis e adultos, já trabalhou com diretores como: Carla Camurati, Bibi Ferreira, assistência de direção para Gracindo Júnior e Marília Pera no espetáculo (O Último Drink) e no cinema, assina seu primeiro curta metragem dirigido por Caio Bortolotti, "Quando o Universo Conspira". Ainda no teatro, tem parcerias com algumas companhias, como o Teatro de Nós, Trouppe Pas D'argent, Os Neuróticos, Cia de La Mancha, Inclusos, Cia do Gesto, Sucateiros e Cia Marginal, como atriz, sonoplasta, diretora musical, preparadora vocal e responsável por pesquisa de trilha e/ou composição de trilhas inéditas. (informações retiradas no link: <https://trouppasdargent.webnode.page/products/isadora-medella-diretora-musical> - último acesso: 11/05/2023)

¹³² Joana Levi, mulher cisgênera branca, é performer, encenadora e dramaturgista brasileira. Vive em Lisboa desde 2017. É formada em Filosofia/USP e mestra em Filosofia-Estética/FCSH-UNL. Nos últimos dez anos tem se dedicado a projetos experimentais e colaborativos que forjam uma cena atravessada por diferentes linguagens (da performance ao teatro, da dança ao pensamento filosófico) e que evocam relações de tensão do tipo centro-periferia expressas em contextos e conflitos urbanos, (pós) coloniais e de gênero. Recentemente, colaborou com Carlota Lagido (PT), Sônia Baptista (PT), Rita Natálio (PT), Gustavo Ciríaco (PT-BR), Julia Salem (BR-PT), entre outros. Anteriormente, no Brasil, destacam-se suas criações: "Museu Encantador" (MAM-RJ) em colaboração com Rita Natálio; "Rôzà" (Casa do Povo-SP), em parceria com Martha Kiss Perrone; e "In Trânsito", (Prêmio Montagem Cênica-RJ), codirigido por Isabel Penoni/Cia Marginal.

atenção¹³³.

Se pensarmos no contexto de formação do grupo isso é muito natural, sendo Isabel a pessoa com mais experiência no meio teatral e conhecimento de uma rede mais próxima de artistas que atuavam na cena. No entanto, conforme os/as outras/outros integrantes vão frequentando espaços teatrais, experimentando outros encontros e rodando o Brasil em turnê, é genuíno existir a reivindicação de novos modos de produção. Inclusive porque há o reconhecimento também do quanto esta estrutura reforça algumas questões:

Eu perdi as contas das milhares de vezes que tivemos que responder o que o teatro mudou em nossas vidas, a todo tempo anunciamos o trabalho da Marginal como coletivo e colaborativo, o que era preciso ser feito exaustivamente por conta da tara das pessoas se referirem a Isabel como grande heroína responsável pela criação do grupo. Como um dia em que fomos convidados para uma matéria que divulgava o teatro preto e, na legenda da foto do jornal, a companhia só aparecia com o nome dela e do Phellipe, os brancos do grupo; os pretos tinham a legenda "atores da companhia" ou, como em outro dia desses, quando fomos convidados para receber um prêmio enquanto grupo pelos anos de trabalho na cena carioca, no auge da pandemia: as gatas saíram de casa no meio do caos instalado, gravamos e, na exibição da entrega, fomos apresentados como jovens moradores da Maré coordenados pela diretora Isabel. (...) Essa forma de tratamento que convencionaliza o racismo e fobias nos retiram de nossas próprias autorias enquanto membros e fundadores do grupo, numa mão grande que dá prêmio na mesma ação que retira. Não tem esquecimento, é apagamento, cinismo colonial de retirar dos pretos suas identidades. Não é homenagem, é escárnio. (LINO, 2023, p.117)

Nesse trecho Wallace Lino, em sua dissertação *Noite das Estrelas: a criação de um álbum visual LGBT através das escritas performáticas, das cosmopoéticas e fugas feitas por amores de insujetas*, evidencia o modo como o grupo foi visto pelo mercado teatral e ainda é até hoje. Este modo pode ser caracterizado pelo que Cida Bento (2022) vai chamar de “pacto narcísico da branquitude”. Segundo a autora, pessoas brancas “tem um pacto de cumplicidade não verbalizado” de manutenção de seus privilégios que se perpetua ao longo da história (sobretudo nas *marafundas* coloniais) (BENTO, 2022, p.19).

Bento o denomina como narcísico, pois tem um sentido de autopreservação que vê o diferente ou “Outro” como uma ameaça. Sua pesquisa foi realizada tendo como fonte de análise a composição das equipes de trabalho, sobretudo nos espaços de lideranças de empresas. Essas mesmas empresas, quando provocadas a incluir mais diversidades em seus grupos de colaboradores, criam inúmeras resistências usando justificativas: a falta de profissionais qualificados de perfil mais diverso, a falta de adequação ao perfil da empresa, etc.

¹³³ Você pode checar as fichas técnicas dos espetáculos da Cia no anexo IV deste trabalho.

O pacto narcísico não está presente apenas em empresas privadas, ele está nos espaços de poder como um todo e, porque não, nos espaços de arte. É esse pacto que direciona as premiações teatrais, as decisões editoriais, as vozes ouvidas para realização de pesquisas acadêmicas e que também direcionou durante anos a escolha da ficha técnica dos trabalhos de um grupo majoritariamente preto e favelado.

O desejo de rever os modos de produção também, a meu ver, é impulsionado por um debate que retornou com muita força no meio teatral nos últimos anos sobre a questão da representatividade nas produções. Como apresentado no segundo capítulo, o debate sobre o blackface não é recente, mas retorna para as discussões no teatro brasileiro em 2017 com o caso da peça em homenagem a Stela do Patrocínio. Em 2018, o movimento trans também começa a reivindicar que a classe teatral reveja seu posicionamento em relação ao transfake. O termo criado pelo MONART (movimento nacional de artistas trans) foi utilizado para definir práticas de atuação em que um/uma artista cisgênero(a) interpreta o papel de uma pessoa trans. Este movimento ganhou mais visibilidade na mídia quando alguns grupos de artistas se posicionaram, em várias cidades, contra a realização da peça Gisberta¹³⁴ pelo ator Luis Lobianco¹³⁵.

Apresentando dificuldade de legitimação e escuta deste movimento, a classe teatral hegemônica em peso saiu em defesa do ator apresentando argumentos, como: “este debate diminui a liberdade do ator”; “é importante falar das histórias mesmo que não tivessem pessoas trans “capacitadas” para atuar”; “o movimento trans age de forma violenta em sua reivindicação”, entre outros.

Numa reação a esta repercussão midiática, o MONART publica uma carta na revista Cult fazendo uma convocação aos artistas:

O acordo é:

1 – Que vocês parem AGORA de nos representar (estancem esta sangria) por no mínimo trinta anos. Vocês (homens) brincam com o feminino desde que o

¹³⁴ Idealizado por ator Luis Lobianco, com direção de produção de Cláudia Marques, texto de Rafael Souza-Ribeiro e direção de Renato Carrera, o espetáculo mistura política, história, música, teatro, humor, poesia e ficção para falar de Gisberta, brasileira, vítima da transfobia, que teve morte trágica em 2006, na cidade do Porto, em Portugal. Na ocasião, o caso ganhou destaque nas discussões sobre a transfobia em Portugal e Gisberta se tornou (e até hoje é) ícone na luta pela conscientização para uma erradicação dos crimes de ódio contra gays, lésbicas e transexuais. (informações retiradas do link: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/programacao/interna/922> - último acesso em 11/05/2023)

¹³⁵ Luis Lobianco é homem branco, cisgênero, ator e humorista brasileiro conhecido por integrar o grupo de humor Porta dos Fundos, entre 2012 e 2019. Nascido em 13 de janeiro de 1982, Luis participa em 2023 do elenco da novela 'Vai na Fé', dando vida ao Vitinho. Criador do movimento teatral Buraco da Lacreia, Luis estreou na TV em 2011 com o programa 'Sensacionalista', no Multishow. Depois passou por séries e programas da Globo. Luis deu vida ao produtor/apresentador/compositor Carlos Imperial em "Tim Maia", filme de 2014. Na sequência, foram mais de dez filmes como "Entre Abelhas". Passou ainda pelo teatro, como ator ou diretor, em "Surto", "Controle Remoto" e "Gisberta". (informações retiradas do link: https://www.purepeople.com.br/famosos/luis-lobianco_p554987 - último acesso em 11/05/2023)

teatro é teatro, trinta anos não é nada.

2 – Que substituam atores cisgêneros representando papéis trans por artistas trans (e nos incluam dentro dos processos artísticos).

3 – Que nos incluam efetivamente nos seus coletivos, grupos, filmes, peças...

4 – Que pesquisem de fato nossas vivências, vocês nos retratam de qualquer maneira, sem respeito nenhum.

5 – Cansamos de servir apenas (aliás queremos parar de servi-los) como experimentos cênicos e acadêmicos, queremos ser corpos sujeitos.

E sabem o que vai acontecer ao final de trinta anos?

Nós vamos parar de morrer. Vão parar de nos matar. Simples assim.

Ao final deste acordo, temos a certeza que este país deixará de ser campeão em assassinatos de pessoas trans, não teremos como segunda causa de morte o suicídio, nossa vida média não será mais de trinta e cinco anos, como é hoje. E sabem por quê?

Porque nossas identidades, corpos e presenças serão naturalizadas e humanizadas nos espaços de poder, passará a ser uma identidade legítima, verdadeira, real e palpável e, é só a partir daí, nascerá o afeto, o conhecimento, o entendimento e a empatia.

Mesmo vocês com todas essas informações, vão novamente nos virar as costas e nos tratarem como se fôssemos artistas imbecis, medíocres ou de menor categoria? Vão continuar fingindo que não existimos, não nos respondendo, nos bloqueando nas redes sociais? Vão sair escoltados pela polícia novamente? Vão nos resumir a pessoas “violentas e bélicas”?¹³⁶

O MONART chama atenção de que a questão não era apenas sobre ter uma pessoa trans em cena, mas um debate mais profundo relacionado com a sobrevivência e empregabilidade. Enquanto o Brasil é o país onde mais se mata pessoas trans no mundo e que 99% das travestis estão na prostituição compulsória, pessoas cis fazem obras de arte sobre suas histórias e lucram muito com isso. Há, aí, uma denúncia escancarada dessa hipocrisia. Na “conversa” acima, Geandra e Wallace citam o episódio como algo que reverbera inclusive em um dos espetáculos anteriores da Cia, no qual Wallace representava uma travesti. A decisão de mudar uma cena da peça “O’LILI” considero ter também influência numa nova visada sobre os seus próprios modos de produção.

Esta mudança já iniciou com a própria formação do elenco. Como a ideia era abordar a relação da Maré com a comunidade angolana, o projeto já tinha previsão de convidar artistas dessa comunidade para integrarem o espetáculo. No entanto, no orçamento existia uma previsão específica da quantidade de pessoas a serem convidadas, levando-se em conta equidade de cachês, gastos com produção e tempo de trabalho, mas a proposta de que a presença de pessoas pretas angolanas (ou descendentes) deveria ser radicalizada no processo norteou a escolha do grupo:

¹³⁶ Link para a carta aberta (acesso em xx/xx/xxxx): <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/?fbclid=IwAR0D8a6g34GUutKuAhVh31N80GCVOJTdvjxsKYfSuG-5gisCnNrZeJgxVBk>

Isabel: Nada estava desligado nesse sentido. Um dos casos que eu narro no artigo¹³⁷ tem a ver com os nossos embates e com as desconstruções que eu precisei fazer diante desse olhar, que acabou estabelecendo por consenso. Depois de todos, e foi ficando claro para mim também a necessidade e a importância, a urgência, mas não só a pertinência da centralidade, mas da radicalidade, de radicalizar nessa centralidade. Eu sempre tive clareza que a noção de representatividade tinha que ser central, mas até aonde a gente foi com isso eu acho que eles puxaram mesmo e foi maravilhoso. Eu não seria capaz de puxar pela minha posição, pela minha capacidade de ver mesmo, então eles puxaram e foi um processo difícil, porque é isso. Nisso da gente não vê, a gente briga, a gente embate, mas nessa dialética fomos indo e foi um processo muito difícil nesse sentido. Toda questão que eu ou qualquer outra pessoa viesse a colocar nesse sentido, também poderia ser sentido como violento. Naturalmente, porque minimizar essa questão é violento para eles, mas eram embates, então foi um processo muito difícil para todos. Mas acho que a gente chegou longe pelo que tínhamos nessa relação interpessoal, afetiva, colaborativa. Não seríamos capazes de fazer esse trabalho como fizemos se não houvesse a estrada precedente. Um dos casos que eu narro é a história da quantidade, porque teve toda uma questão orçamentária no projeto. Um projeto ambicioso e justo com a trajetória da Cia Marginal. Resumindo, a questão era: A gente tinha que diminuir o tempo, mas tinha um tempo limite para conseguir fazer o trabalho bem. Então a gente tinha que diminuir, mas tinha um limite. E para estar nesse limite e reduzir um teto de valor para todo mundo talvez implicasse em ter menos gente também. Então para garantir um teto e o mínimo de tempo chegamos em uma proposição: talvez não dê para tantos, gostaria, mas vai ser menos. E aí houve toda uma situação depois da oficina de seleção que a maior parte do grupo: “não, a gente tem que botar o quanto mais de atores negros africanos no trabalho”. E aí, em algum momento, houve esse embate nosso, porque eu estava muito nesse lugar do: “mas não vamos conseguir”; “mas não vai ser possível”; “eu acho também superimportante, mas como?” Enfim, em consenso, diminuimos um mês, houve uma diminuição de um mês de trabalho para a inserção de mais uma pessoa. É claro que a diminuição de um mês teve como consequência todo um tensionamento, eles ficaram

¹³⁷ No livro *Cenas Cariocas – Modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas* (org: ANDRADE, GUENZBURGUE, PENONI, 2020) Isabel publica o artigo “Hoje eu não saio daqui: escuta, representatividade e construção coletiva numa encenação com a Cia Marginal”, em que narra alguns detalhes do processo de produção do espetáculo e também de dispositivos de criação.

mega exauridos porque para conseguir a mesma qualidade em menos tempo a gente foi muito mais duro. Então também teve essa consequência, mas é claro que o que se conquistou com mais aquela pessoa é imenso e, na verdade, é muito mais que isso. Quando ela entrou a questão da representatividade se estabeleceu no centro do negócio, passou a girar sozinha, entendeu?

Para o elenco de "Hoje eu não saio daqui", além dos atores e atrizes da Cia Marginal, foram convidados/as mais cinco artistas:



Foto: Thais Alvarenga. Além da Cia Marginal estão presentes na foto: Ruth Mariana¹³⁸ (segurando a caixa de som), Nzaj¹³⁹ (segurando o instrumento), Elmer Peres¹⁴⁰(segurando a máscara), Maria Tussevo¹⁴¹ (sentada na cadeira de praia) e Vanu Rodrigues¹⁴² (segurando um guarda-sol fechado)

¹³⁸ RUTH MARIANA, atriz, nasceu em Angola e cresceu no Congo. Participou do espetáculo "KONDIMA" da companhia Trouppe Pas D'argant. Participa das bandas Amor do Cristo é maior, Bomoko e Terremoto Clandestino. Integrou o elenco de apoio da novela da Globo "Órfãs da Terra". (Informações retiradas da página da Cia Marginal - https://www.instagram.com/p/B5WAlzXJl_G/ - último acesso em 02/04/2023)

¹³⁹ NIZAJ, ator, cantor e músico. Nascido em Angola e cria da Maré. Trabalhou no projeto "Entre Lugares". Atualmente segue carreira solo como rapper. Atua com produtor e rapper no coletivo *BlackOwl* e coordena o projeto "Maré batuque".

¹⁴⁰ ELMER PERES, ator, cantor e percussionista. É filho de angolanos, nascido e criado na Maré. Atua no projeto "Entre Lugares". Já participou de videocliques e novelas.

¹⁴¹ MARIA TUSSEVO de Angola. Dançarina de Kizomba, Tarraxinha, Kuduro, Afro Dance, House Dance, Tradicional, entre outros. Atuou em shows em Angola. Trabalhou como professora de dança, no projeto "VUVU Ama Angola".

¹⁴² VANU RODRIGUES, atriz desde os onze, percussionista desde os doze, artista desde nascida, preta, favelada e Angolana de coração, cria da Maré desde sempre. Atua no projeto "Entre Lugares Maré", com participação nas peças "Parte de Nós" (2015/2016) e "Ela não se lembra mais" (2018).

Além dos atores e atrizes¹⁴³ estava também em cena o músico Zola Star,¹⁴⁴ que assinou a direção musical junto com Rodrigo Maré.

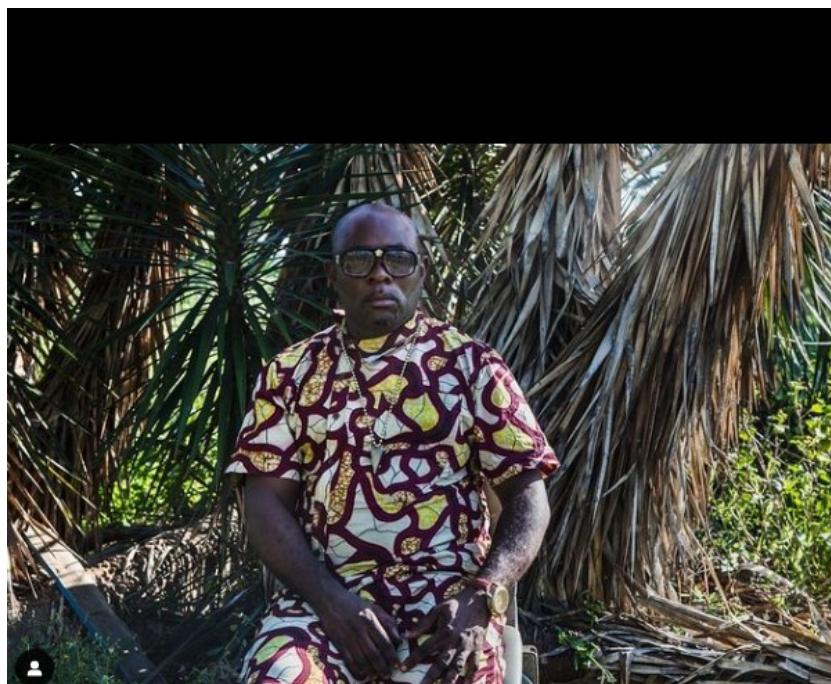


Foto: Thais Alvarenga- Zola Star

Formada essa primeira parte da ficha técnica o processo prático tem seu início,¹⁴⁵ e, a partir daí, alguns dispositivos de criação são elencados. O que irei destacar aqui, e que acredito serem os principais, estão diretamente ligados ao modo como a companhia lidou com os desafios pontuados na sessão inicial deste capítulo.

Vamos falar primeiro sobre a ocupação da Mata. Essa não era a primeira vez que o grupo se lançava numa empreitada no espaço público, mas mesmo com uma experiência prévia qualquer espetáculo construído fora de uma sala de espetáculo guarda uma série

¹⁴³ O grupo, após muito debate, conseguiu que, na ficha técnica, a maioria dos integrantes fossem negros. Como o dramaturgo Jô Bilac, a diretora de movimento Cristina Moura, a assistente de direção Desirre Santos e a figurinista Maria Shantal, entre outros. É possível conferir a ficha técnica completa no link: https://www.facebook.com/events/863749247420328/863749264086993/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D

¹⁴⁴ ZOLA STAR, Músico, arranjador e compositor angolano, esteve ao lado do cantor angolano Abel Duerê em diversos shows e turnês na Europa (Brazilian Days em Lisboa e Porto, em várias edições) e no Brasil (Carnaval de Salvador, shows no Rio de Janeiro e São Paulo). Já trabalhou com Lokua Kanza, Laudir de Oliveira, Robertinho do Recife e Abayomi AfroBeat Orquestra. Suas composições revisitam os ritmos congolese Ndongolo, Soukous, Rumba, com algumas incursões pelo Semba de Angola. Cantando em lingala e em kikongo, em 2014 montou a sua banda com integrantes da banda Abayomy Afrobeat Orquestra. Seu recém-lançado disco de estréia, '60 Graus' (2017), foi produzido pelo músico e produtor Thomas Harres, e conta com a participação de grandes músicos do cenário nacional como Thiago França (Metá Metá) e Donatinho. O disco tem a distribuição digital pelo selo 'Mondé' e distribuição física pelo Norte Comum.

¹⁴⁵ A foto que postei acima do início do processo, no qual participei, foi ainda a fase de estudos do grupo, anterior a chegada das atrizes e atores convidadas/os.

de desafios. Uma das primeiras estratégias para lidar com ele foi convidar o coreógrafo e artista conceitual Gustavo Ciríaco¹⁴⁶ para dar um workshop ao grupo.

Ciríaco tem um currículo extenso de trabalho com a poética do *site-specific*, um dos conceitos que o grupo vai utilizar para elaboração do trabalho. Numa breve explanação do conceito, podemos dizer que ele surge, como definição, nas artes visuais, nos anos sessenta, tendo Estados Unidos e Inglaterra como pioneiros na sua utilização. O movimento de experimentações nas artes da cena e performance começa a ser percebido a partir dos anos oitenta, sobretudo nesses países (RESENDE, 2017). Os artistas da época começam a explorar as possibilidades de criação em *site-specific* como uma ideia de oposição a uma pretensa neutralidade do “cubo branco” das galerias de arte ou da “caixa preta” dos edifícios teatrais:

Ou seja, na arte *site-specific*, a obra abre mão de sua autorreferência e desconexão com o lugar em que se insere para insurgir justamente no oposto, existir em relação com o contexto do ambiente, determinada e dirigida por ele. Miwon aponta que o espaço idealista, puro, dos modernistas foi radicalmente deslocado em direção a um espaço da paisagem, do impuro, do ordinário, do cotidiano. Fazendo um paralelo com o teatro, esse local asséptico da caixa preta teatral estaria para o espetáculo da mesma forma que o pedestal para a escultura modernista, suspendendo as referências em relação ao ambiente para criar um espaço de ilusão autorreferente. Como no cubo branco da galeria de arte, a caixa preta ignora a interferência do espaço no espetáculo, instaurando a lógica de um mundo à parte e com a chancela da itinerância, realizado da mesma maneira independente de qual caixa preta seja encenado. (RESENDE, 2017, p.56)

Ou seja, uma obra construída a partir deste conceito, é uma obra que considera o espaço de realização como também determinante na construção de sua dramaturgia como um todo (textual, cênica, espacial). E como espaço entende-se, nesse sentido, não somente a composição arquitetônica ou geográfica que nele está posta, mas tudo o que o compõe, incluindo as pessoas, animais e também a sua memória.

A minha escolha dos espaços passa por uma série de coisas. É claro que tenho muito apreço pela arquitetura, pela construção formal do espaço. A estética arquitetônica me atrai, mas me atrai o que acontece nesse espaço, sua vitalidade e pelo que eu posso fazer. Se esse espaço não tiver vida, o que eu for fazer nele pode estar somente ligado a um jogo formal. O espaço contém também muitas camadas, incluindo as camadas da história. A eleição do espaço passa por uma diversidade de coisas que eu consigo reconhecer, perceber ou intuir, pois também há muitos limites, ainda mais se a relação é com uma cultura sobre a qual você não tem muito conhecimento. (DUENHA,

¹⁴⁶ Gustavo Ciríaco (Rio de Janeiro) é um coreógrafo e artista contextual, cujo trabalho transita entre as artes performativas e as artes da imagem, a performance, a arquitetura, a antropologia e o paisagismo. Cientista político e bailarino de formação, formado pela Escola Angel Vianna (Rio de Janeiro) e pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais-UFRJ (Rio de Janeiro), Ciríaco formou com Frederico Paredes, durante dez anos, a Dupla de Dança Ikswalsinats, pioneira no uso do humor na dança contemporânea nacional. Marcado por um pronunciado perfil *site-specific*, suas obras fazem dialogar contexto e arquitetura (...) (informações retiradas do site do artista - <https://gustavociria.co/bio/>)

SARTURI, CIRÍACO, 2020, p.349)

Nesta entrevista, Ciríaco destaca a importância desses elementos na construção de uma obra na poética do *site-specific*. No “Hoje”, a Cia Marginal abraçou essa problemática e imergiu no espaço da Mata. Além do workshop com Ciríaco no início do processo, eles realizaram ensaios naquele espaço semanalmente, paralelamente aos ensaios no Centro de Artes da Maré (CAM). O espaço da Mata tinha suas belezas e desafios que iam desde o calor (intenso no Rio de Janeiro) até a presença muitas vezes de lixo, que expunha o descaso do poder público com o espaço. Os ensaios, naquele espaço, tinham como foco principal construir uma relação com cada pedaço do parque, as subidas e descidas do seu relevo, as inúmeras vistas que ele proporciona, a natureza que se impõe a despeito de toda adversidade e os corpos e corpos que frequentavam o “pulmão da Maré”. Essa investigação foi determinante no percurso construído para o *itinerário do espectador*, como veremos mais adiante.

Além da investigação sobre o espaço onde seria realizada a peça, outros dois dispositivos foram fundamentais para a criação do espetáculo. Um deles é a investigação da memória dos atores e atrizes para a construção das narrativas dramáticas. Esse dispositivo já é uma marca da Cia Marginal, e pode ser percebido em todos os outros trabalhos. No “Qual é a nossa cara?” há uma mistura da memória das pessoas entrevistadas da Nova Holanda e da vivência dos atores e atrizes na cena por exemplo da caixinha de memórias de Priscila; no “O’LILI” a peça traz ao final, por exemplo, a carta que Jaqueline escreveu para entrar na Universidade; no “In Trânsito” está presente a todo momento a própria relação das/os artistas com os deslocamentos pela cidade e no “Tênis Naique” o texto da dramaturga Marcia Zanellato tem diversas interferências criadas pelo grupo sendo a mais emblemática a cena em que eles e elas partilham os motivos pelos quais querem ou não continuar vivendo na favela.

Na construção do “Hoje”, esse dispositivo vem acompanhado com o segundo ponto de tensão exposto pelo grupo na “conversa” acima. Saindo de uma temporada extensa de apresentações do “Tênis Naique”, os atores e atrizes que participaram ativamente da circulação expuseram o seu desconforto com a presença em cena de narrativas dolorosas à suas experiências enquanto pessoas negras e/ou periféricas. Eu presenciei alguns desses debates, mas me lembro de uma situação durante o processo que, em mim, ficou marcada.

O meu papel como pesquisadora não foi somente de observação, em vários

momentos participei ativamente do processo. Essa foi uma demanda inclusive do grupo, de que eu não me colocasse à parte e pudesse, inclusive, contribuir com o que fosse necessário. Um dos temas investigados pelo grupo, relatado inclusive em Penoni (2020), era a possibilidade de resgate da genealogia das atrizes e atores, percebendo as possibilidades de aproximação e diferença entre a experiência angolana e a brasileira no contexto preto e periférico. Num dia de ensaio, em que eu estava presente, a diretora dividiu o elenco nesses dois grupos. Eu fiquei com o grupo dos “marginais”.

Cada grupo tinha a tarefa de escolher um representante e propor para ele ou ela uma espécie de árvore genealógica que fosse real ou inventada. A figura escolhida para representar o grupo foi Jaqueline e começamos a pensar nas possibilidades de montar a sua genealogia, que seria em parte inventada. No debate sobre a criação dessa narrativa, levantei a hipótese de criar uma aproximação da história de Jaqueline com a de uma das mulheres que eu tinha pesquisado¹⁴⁷, ela tinha tido muitos filhos, tendo sido escravizada com a função de “reprodutora”.

Minha proposta era de juntar essas duas histórias como uma forma também de falar e denunciar essa violência. Na mesma hora, se instalou um silêncio constrangedor e Wallace pontuou que para eles não interessava dar foco às narrativas de dor, estavam tentando acessar outras imagens. Seguimos debatendo sobre outras histórias, e, por fim, os atores e atrizes criaram um samba com uma narrativa que falava sobre a ancestralidade inventada de Jaqueline, ressaltando o poder e a importância de suas possíveis antepassadas.

Num espetáculo em que se encontram narrativas negras diaspóricas brasileiras com narrativas negras angolanas no Brasil, temas como racismo e processo de escravização acabam sendo inevitáveis. Mas a maneira como se decide abordar é decisiva. A decisão de não resgatar a dor do passado abre a possibilidade de reinventar para o presente novas narrativas, atuando sobre o tempo não de forma linear, mas “espiralar” como conceitua Leda Martins (2021). Segundo a autora, esta é uma ideia de que:

(...) o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade e descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que tem como princípio básico do corpo, não o repouso como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 23)

¹⁴⁷ Para aquele ensaio eu havia feito uma pesquisa, solicitada pela diretora de heroínas negras que foram importantes no país na época da colonização para a resistência negra.

Criar novas imagens para o passado no presente, permite outras visadas para o futuro. Essa foi uma base importante para construção do espetáculo. O viés contestador e político esteve presente ali, mas ele pôde vir acompanhando outras possibilidades, como: narrativas de chegada e partida, relação com as águas que permeiam a história da Maré, memórias de festas de família, etc.

A investigação dessas memórias e narrativas foi um dispositivo importante de criação de ação e imagens para o espetáculo. Além delas, a pesquisa sobre a ancestralidade negra, sobretudo de mulheres negras, historicamente importantes na resistência anti-colonial. Martins (2021) afirma que o conceito de ancestralidade numa perspectiva africana, tanto na filosofia banto, quanto nagô (que são as que mais influenciam a experiência do povo negro diaspórico no Brasil), não se reporta a uma experiência familiar consanguínea, mas a uma estrutura simbólica fundamentando uma experiência “curvilínea” do tempo. Influencia as práticas culturais, a produção de conhecimento, a ética, a estética: “o princípio da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, corpo coletivo e do corpus cultural” (MARTINS, 2021, p. 59).

Tendo como norte este entendimento no “Hoje”, não é possível afirmar a ancestralidade como apenas uma temática, mas sim como válvula motriz que constrói e costura as *estratégias sensíveis* (SODRÉ, 2006) do espetáculo. Duas figuras importantes pesquisadas no processo inspiram a dramaturgia da peça: a Rainha Nzinga Mbandi e Tereza de Benguela.

Nzinga Mbandi¹⁴⁸ foi rainha dos reinos de Ndongo e Matamba localizados na região hoje conhecida como Angola. Seu pai Ngola Mbande Kiluanji morre em 1617 e deixa o trono para seu irmão Ngola Mbande. O irmão envia Nzinga em 1622 como embaixadora para negociar com os colonizadores portugueses e é neste momento que ela revela toda sua perspicácia e inteligência como diplomata e negociadora. Após a morte do irmão em 1624, ela se torna rainha e fica conhecida principalmente pela sua resistência à dominação portuguesa (UNESCO, 2014).¹⁴⁹

¹⁴⁸ Mantive a grafia do nome de Nzinga dessa maneira porque é o modo que aparece no livro da dramaturgia do espetáculo.

¹⁴⁹ Em 2013 foi lançado o filme NJINGA - RAINHA DE ANGOLA do diretor Sérgio Graciano que foi assistido durante o processo do “Hoje” - link para o trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=YyGWcKKPeY> (último acesso: 15/05/2023)



Imagem da Rainha Nzinga retirada do site da Fundação Palmares

Assim como a figura de Nzinga foi importante para a história angolana, Tereza de Benguela foi para a história brasileira. Devido à falta de reconhecimento na história tradicional do país em relação às relevantes figuras negras, não há dados precisos sobre a origem de Tereza, por isso não se sabe ao certo se ela era africana ou brasileira. O que se tem de certeza sobre sua história é que ela comandou o Quilombo de Quariterê entre os anos de 1750 e 1770, após a morte de seu companheiro José Piolho. Sob seu comando, o Quilombo foi regido por um parlamento comandado por Tereza, além de organizar a proteção do território também cuidava de sua economia, fomentando a plantação de gêneros alimentícios e a produção de tecidos¹⁵⁰. No dia 25 de julho, celebra-se no Brasil o Dia Nacional de Tereza de Benguela e da Mulher Negra.

¹⁵⁰Informações retiradas do link: <https://www.palmares.gov.br/?p=46450> - último acesso em 15/05/2023

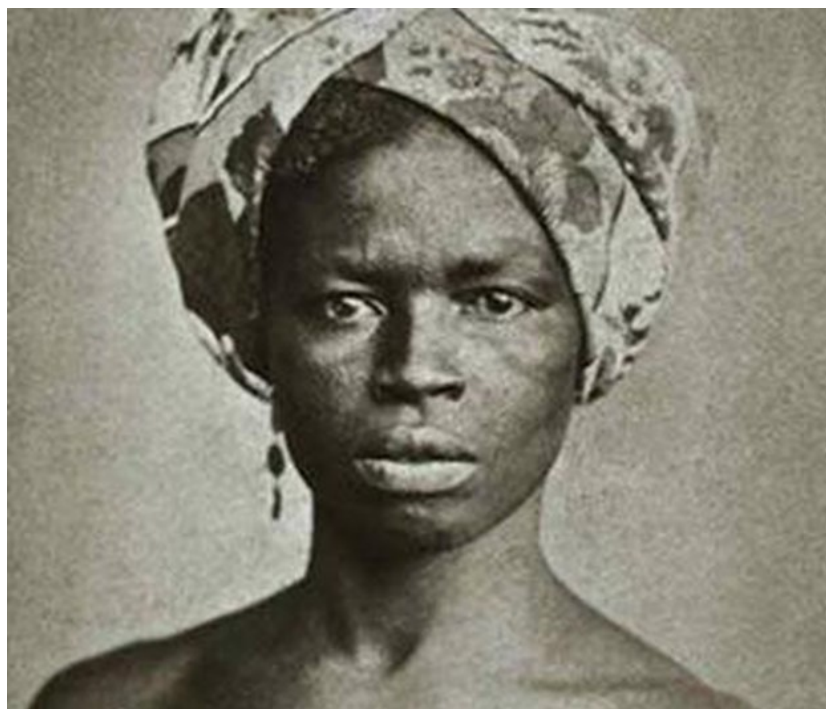


Imagem retirada do site universo preto

Durante o processo de investigação da memória e da ancestralidade na relação Brasil/Angola, é impossível não perceber a ação do epistemicídio (CARNEIRO, 2005) na experiência negra em diáspora. A partir do exemplo das duas mulheres negras citadas acima, é possível perceber que sobre a memória de Nzinga há documentação, conhece-se a sua história de forma detalhada e existem obras artísticas produzidas sobre sua vida. No caso de Tereza, há uma lacuna de dados sobre a sua origem e uma imprecisão de registros sobre a sua memória. O mesmo é percebido nos ensaios em relação à investigação genealógica das/os artistas brasileiras/os: na construção do espetáculo, enquanto Maria relata saber sua descendência até quinze gerações para trás e, se reconhece como uma descendente direta da Rainha Nzinga, Jaqueline só conhece a memória de sua família até a sua avó. Apenas três gerações.

O mecanismo colonial de extermínio do *Outro* não passa apenas pela morte física, mas também pelo apagamento. Apagamento da intelectualidade, do conhecimento, da cultura e da memória. “Nesse sentido, colonialismo/racismo se constituíram num aparato global de destruição de corpos, mentes e espíritos” (CARNEIRO, 2005, p. 102).

Wallace: Porque o que foi muito forte, muito forte pra mim, foi uma chave de virar a gente no processo seletivo. Eu amei a Maria, várias pessoas amaram a Maria e porque, foda-se, não tinha porque, amava a Maria e queria a Maria dentro do processo, esse era o porquê. Quando a gente começou a pesquisar a ancestralidade ela veio com a

história que ela era a descendente da rainha Nzinga. Eu conheci da minha história familiar que é negra, só até a minha avó paterna e meu avô paterno e as histórias que a gente sabe deles é pouca, né, a gente sabe poucas histórias porque eu imagino que é uma vida muito difícil. Muita dor viver nesse corpo, é muita dor viver nesse racismo cotidiano e acessar, às vezes, essas memórias é mexer nessas dores. E quando você vê alguém vivo que conhece essa história e que esse alguém é angolano, a gente toma dimensão dessa violência que é a escravidão, mas ao mesmo tempo a Maria ali materializa que a vida continua, que tem um fluxo e ela materializa ali uma homenagem as nossas avós que não contam histórias, que não estão realizadas na histórias, que não querem contar histórias. Ela coloca uma presença ali que precisa ser homenageada, a Maria é uma história material de resistência, da minha história.

Entre tensões e desafios, memórias e ancestralidades, o verde da Mata e o concreto do CAM formam as linhas da encruzilhada que sedimenta o “Hoje eu não saio daqui”. Como bem diz Leda Martins, a encruzilhada, “ agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos” (MARTINS, 2021, p.51). É com esse *ebó cênico* que se depara a/o espectadora/or em novembro de 2019 e janeiro de 2020.

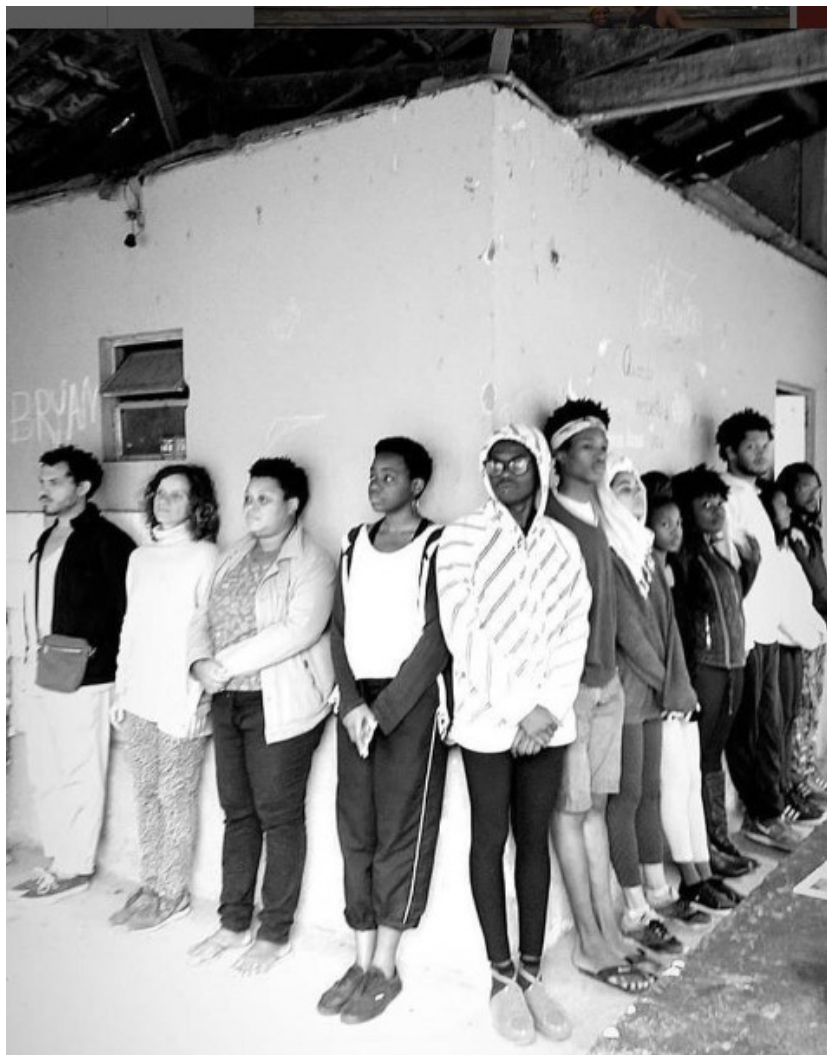


Foto: Acervo do grupo - ensaios/oficina com Ciríaco



Foto: Acervo do grupo - ensaios/oficina com Ciriaco



Registro meu - ensaio na MATA



Registro meu - ensaio na MATA



Registro meu - ensaio na MATA



Registro meu-ensaio no CAM



Foto Acervo do Grupo - ensaio no CAM

4.2 – O itinerário das/os espectadoras/es

Em meio ao colapso urbano, princesas angolanas e favelados cibernéticos se reúnem num refúgio natural para dançar o seu Tchatcharará. Um encontro intercontinental, Brasil e Angola. É teatro, música, dança, gastronomia, performance, passeio no parque. Uma experiência afetiva e política, de cooperação, escuta e construção coletiva.¹⁵¹

Após alguns meses de investigação, o grupo estreia em 07 de dezembro de 2019 o espetáculo “Hoje eu não saio daqui”. A sinopse que apresenta o trabalho, compartilhada acima, convida o público para uma experiência. O anúncio do convite já nos alertava de que não seria possível ir assisti-la sem estar disposto/a a ser participante ativo/a.

Com a mudança de foco na minha pesquisa, eu me organizei para acompanhar a temporada observando sobretudo a atuação das/os espectadoras/es neste “espetáculo-percurso” (PENONI, 2020). Foram dois meses de observação (entre as temporadas de 2019 e 2020) em que fiz anotações, registros de vídeo/foto e entrevistas com algumas pessoas que foram ao espetáculo. Esses dados coletados trazem elementos importantes que complementam as reflexões suscitadas nos capítulos anteriores. Mas antes de compartilhá-los aqui gostaria de convidar, você pessoa que me lê, a conhecer um pouco do espetáculo a partir do meu olhar de espectadora (se antes de acompanhar o relato você quiser ver o vídeo do espetáculo na íntegra clique [aqui](#)¹⁵²).

¹⁵¹ Sinopse do espetáculo divulgada na página da Cia - [https://www.facebook.com/events/863749247420328/863749264086993/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D\]%7D](https://www.facebook.com/events/863749247420328/863749264086993/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D) (último acesso em 16/05/2023)



¹⁵² Este é o vídeo do espetáculo disponível também no QR CODE:

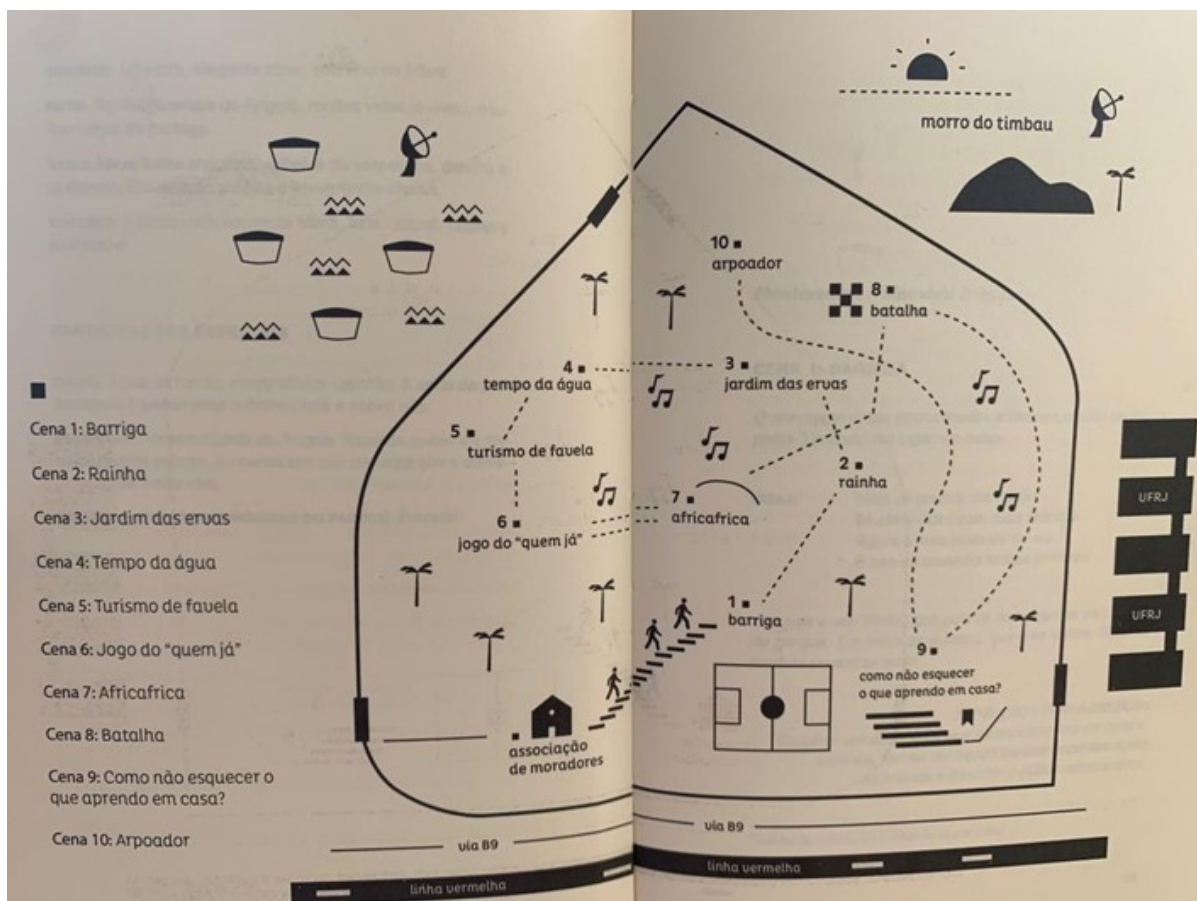


Imagem retirada do livro da dramaturgia de “Hoje eu não saio daqui”

Na imagem acima, é possível ver o mapa de condução do espetáculo pela Mata. São ao todo dez cenas realizadas, cada uma em um ponto diferente do parque. O espetáculo, no entanto, já começa um pouco antes, quando chegamos e nos deparamos com a “sala de espera” montada pelo grupo para nos receber.



Registro meu - chegada ao espetáculo

Essa era a entrada principal, usada como chegada na Mata para o espetáculo. Ao fundo, é possível ver mesas e cadeiras colocadas para que pudéssemos sentar e degustar uma cerveja Kaetés¹⁵³ ou um delicioso mufete¹⁵⁴ vendido pela Lica. Essa recepção já me faz sentir bem-vinda. Tenho vontade de ficar horas naquele espaço, bebendo, comendo, conversando, mesmo com pessoas que não conheço. Depois de algum tempo, a produção dá alguns avisos sobre o espaço e, quando a gente menos espera, Nzaji inicia a primeira cena do espetáculo - “Barriga”.

Ele passeia pelo público cantando “Hoje os poetas são heróis/Mudam vidas com suas palavras/ Agora o meu povo vai ter voz/E não esconderam nossas palavras” (MARGINAL; BILAC, 2020). Começa baixinho, aos poucos vai aumentando o volume e todos e todas começam a acompanhá-lo com palmas. Ele nos pergunta como fizemos para chegar naquele espaço e, depois de algumas respostas, começa a contar uma história. Ao contar, nos conduz pela subida do parque. Às vezes é difícil compreender tudo que ele fala, porque além do espaço que já se impõe, existem interferência de figuras externas.



Foto: Paulo Barros - início da cena

¹⁵³ Kaetés é uma cerveja artesanal produzida pelo coletivo Roça do qual Geandra faz parte.

¹⁵⁴ Prato tradicional angolano que tem como base peixe grelhado.



Registro meu - subida para a “Mata”

Atrizes, atores e crianças que participam do espetáculo¹⁵⁵ interferem na fala de Nzaji e passam correndo por nós e ao nosso lado com roupas estranhas. A sensação é de que, de repente, fui transportada para um outro lugar. Nós vamos acompanhando Nzaji, que nos dá ao final daquela subida um aviso: “Dê os teus ouvidos: ouça. Palavras são ditas. Dá teu coração: para interpretá-la.” (MARGINAL; BILAC, 2020). Depois ele vai embora e nós ficamos ali, sem saber direito pra qual lugar seguir.

Não demora muito para que a nossa atenção seja convocada por Geandra, que chega e nos rodeia de bicicleta. É quase uma afronta. Mas da mesma forma como ela chega, rápida e sem falar conosco, ela se vai. Quase não temos tempo de processar a sua partida, pois do lado oposto vem um grupo com mesma formação do início, que passa

¹⁵⁵ Sobre a participação das crianças nós iremos tratar na última sessão deste capítulo. Elas merecem um momento a parte.

correndo e ri de nós. Impossível não acompanhar esse movimento com o olhar e desejar seguir o grupo. Contudo, não temos tempo de fazer esse movimento: mais uma vez nossa atenção é capturada, agora por Ruth, que nos saúda e inicia a segunda cena do espetáculo – “Rainha”. Ela se apresenta como Nzinga e conta sua história com auxílio das/os suas/seus companheiras/os de cena. Vai nos levando por um percurso no parque, que pra mim sempre remete a uma espécie de caminho feito por ela até “chegar” na Maré. Na parte final da cena Ruth diz: “Muitas voltas até aqui/ Tantas vidas já vivi/Na Maré eu reme agora/ Essa é minha família/ Meus amigos/Minha história” (MARGINAL; BILAC, 2020).



Registro meu - início da cena



Foto: Acervo do Grupo - Final da Cena

Eu sempre me emocionava nessa parte da fala de Ruth, e, às vezes, era uma emoção que acompanhava a dela. Enquanto dizia o último texto, as crianças vinham junto com as atrizes e atores como uma grande onda que a abraçava. Era lindo. Aos poucos, todos iam saindo e ficavam em cena apenas Ruth e Jaqueline. Depois, apenas Jaqueline permanecia e começava a terceira cena – “Jardim das Ervas”.

Jaqueline começava a cena com um texto sobre a diferença entre as pessoas e as plantas e, ao final, entregava algumas sacolas para que as pessoas pudessem recolher seus lixos e também os que fossem encontrando pelo espaço. “Esta mata é minha, é nossa, e pode ser de vocês também” (MARGINAL; BILAC, 2020), era como ela terminava essa parte, mais uma vez nos convidando a partilhar aquele espaço. Depois de um início de cena com muitas informações, emoções e imagens, essa cena vinha como uma calmaria, um respiro. Ruth, logo depois dessa fala, nos chamava a conhecer algumas plantas e suas propriedades, numa conversa quase despreocupada.



Registro meu - Início da Cena com Jaqueline



Registro meu - Segunda Parte da Cena com Ruth e Zola na guitarra

Enquanto a cena ainda se desenrola, nossa atenção é roubada por Phellipe que começa a fazer um gesto acompanhado do chamamento: Vem! Logo depois outros e outras se juntam a ele nos convocando e inevitavelmente nós os seguimos para a parte mais alta da Mata onde acontece a quarta cena - “Tempo da água”. Não teria outra forma de caracterizar essa cena além de: Festa na Laje. Tem cerveja sendo vendida, tem batuque tocado por Rodrigo e pelas crianças e tem muitas narrativas sobre as águas que atravessam a Maré e a memória de cada um e uma. Quando chego nessa cena, tenho a sensação de que tudo o que aconteceu antes era uma espécie de prólogo que me preparava para aquele momento de festa. Tenho vontade de permanecer ali pra sempre, até o pôr do sol. Me atento de que a Maré também é o Centro, de que aquela é uma das vistas mais bonitas que já vi.



Registro meu da cena

Quando o público está mais empolgado, vivendo aquele momento de alegria Wallace, sem que a gente se dê conta começa a quinta cena – “Turismo na Favela”:

Vocês estão gostando? Aqui é bafo, amor, maravilhoso pra quem gosta de fazer turismo na favela! Não é pra isso que vocês vieram aqui? Como vive um favelado? O que come, como se reproduz? (CIA MARGINAL; BILAC, 2020, p. 45)

Ao ouvir esta fala me desperto da festa e volto para a realidade. Wallace nos convida a olhar a crueza daquele espaço, sem as lentes do encantamento. Ele fala sobre a homofobia e transfobia presentes naquele lugar, não muito diferentes da realidade de outros pontos da cidade e do país. Elementos que fazem do Brasil um dos lugares mais perigosos no mundo para pessoas LGBTQIAPN+. Para além de um despertar, essa cena funciona também como uma convocação, uma convocação ao comprometimento. Não é possível ser espectadora nesta peça sem tomar uma posição.



Foto: Acervo do Grupo - Registro da Cena

O ápice dessa tomada de posição irá acontecer na sexta cena - “Jogo do quem já”. Essa cena é de fato um jogo para o qual a plateia é convidada. As regras são as seguintes: Vanussa e Rodrigo irão nos fazer perguntas e se a resposta para as perguntas forem “Eu já...” as pessoas passam pela passarela. Nesta cena nós, espectadoras e espectadores, nos dividimos em dois grupos e cada grupo se posiciona na lateral de uma “passarela” onde o jogo vai acontecer. Nós só podemos passar pelo meio e nunca permanecer nele, essa passagem está condicionada às respostas que temos para as perguntas que vão desde: “Quem já cagou no mato?” até “Quem acha que existe racismo reverso?” ou ainda “Quem já pediu a uma pessoa preta pra te trazer maconha no asfalto?” ou “Quem acha que bandido bom é bandido morto?” (MARGINAL; BILAC, 2020).

O jogo começa leve com muitas risadas até que vai ficando mais sério e silencioso, gerando um constrangimento visível sobretudo em pessoas como eu. Na pergunta final: “Quem acha que a escuta é importante para o enfrentamento do racismo?” (MARGINAL; BILAC, 2020), todo o público se concentra na passarela e um silêncio inimaginável se instala. Em meio a esse silêncio, Vanu descreve uma situação de racismo, o coro de atrizes e atores retorna com as crianças apontando celulares e rindo de nós. O tempo fica suspenso por alguns segundos, há um gosto amargo na boca. Logo depois Maria e Nzaji

vêm de longe dançando, prendendo nossa atenção até que mais próximos se tornam nossos corifeus e nos conduzem a próxima cena.



Registro meu - formação da passarela



Registro meu - finalização da cena

Somos levados até o lugar onde chegamos, quando Nzaji nos trouxe no início, e ali assistimos a sétima cena – “AfricaAfrica”. Vemos a movimentação de um “jogo de

identidades” no qual atores, atrizes e a própria diretora brincam de se reunir e dispersar em subgrupos que afirmam a intersecção de suas vivências. Apenas com a movimentação dos corpos e corpos conseguimos perceber as aproximações e distâncias entre as diversas “fronteiras” que demarcam o encontro interno do grupo e também daquele processo. Ao final apenas ficam os atores e atrizes angolanos cantando a música tema da cena:

Ayaye muane eee
 Ayaye muane eee
 Mabuidie mame eee
 Mabuidie mame eee

Africafrica, Africafrica
 Africa motema na ngai yo
 Africa bolinho na ngai
 Africafrica, Africafrica

Ya banza banza Africa
 Ya banza banza Africa
 Kisalu mabe awa na africa
 Kisalu mabe awa na africa
 Nakosala nini yango pongai nabongisa ngo
 Yawe yemoko moto akobongisa Africa Há

Angola Africa do Sul
 Africa Oye
 Congo Zimbabwe Cameroune
 Gabon Kenia nigeria
 Manuela embuta Manuela
 Embuta muntu
 Nangula moko chérie katala dance
 Somos do Gueto!

Bana Africa Boyatosangana
 Bina Dance (CIA MARGINAL; BILAC, 2020, p. 45)¹⁵⁶

¹⁵⁶ Tradução: A África é meu pai e minha mãe!/ A África é meu coração! A África é meu amor! / Eu penso muito na África! Mesmo com os problemas/Eu penso o que posso fazer por ela?/ Só Deus pode mostrar o melhor caminho! Angola, África do Sul (Levante África) /Congo, Zimbábue, Camarões (Levante África), Gabão, Quênia, Nigéria (Levante África)/ Nós africanos pensamos em nos unir!



Registro meu - Cena em movimento

Essa cena, apesar de trazer em si uma reflexão sobre identidades, traz também uma leveza. Que funciona como um respiro do nó na garganta deixado pela cena anterior. A beleza da música final nos embala e conduz para a oitava cena – “Batalha”. Nesta cena o elenco se divide em dois “times rivais”, angolanos e brasileiros, que empreende uma verdadeira batalha de estereótipos que se tem sobre os dois países. Os dois grupos se posicionam de frente um para o outro e nós assistimos nas laterais como num ringue de luta. O sarcasmo e a ironia são o carro chefe da interação entre os dois grupos, que passam da batalha verbal a uma batalha de dança, transformando-se aos poucos num grande coro para o qual somos todos e todas convidados/as.



Registro meu - composição da cena como um ringue de luta



Foto: Heitor Muniz - Formação na cena do coro final

A entrada de todos e todas nesse grande coro é um dos momentos mais emblemáticos do espetáculo. Ele funciona como uma transição para a próxima cena, mas acaba sendo muito mais que isso. É o momento em que a distância entre nós e as/os artistas em cena se dissipa. Mesmo a/o espectadora/or mais resistente a uma

participação mais ativa não consegue ficar alheio a esse momento. Ele começa com Maria nos convidando e ensinando a coreografia da música tema do espetáculo: “Hoje eu não saio daqui/Hoje eu não saio daqui/ só saio amanhã de manhã/ De manhã, de manhã, manhã/ Mas o quê? / O Tchatcharara/ O tcha tcha tcha/ O Tchatcharara/ O tcha tcha tcha” (MARGINAL, BILAC, 2020, p. 45). Aos poucos vamos sendo envolvidos e quando notamos estamos dentro desse grande grupo que canta e dança. Clica [aqui](#) pra ver um pouquinho do que estou falando.



Foto: Heitor Muniz - Início do momento em que somos convidadas/os a dançar

Aos poucos desse coro inicia-se a cena nove – “Como não esquecer o que aprendo em casa?”. Maria começa a nos conduzir até que chegamos ao anfiteatro do Parque, onde Jaqueline nos faz uma proposta. Ela propõe que o lugar em que escolhemos sentar dentre aquelas fileiras seja correspondente a quantidade de gerações que conhecemos da nossa história. Ela, Jaqueline, só conhece até a sua terceira geração e por isso ficará na terceira fileira: “Quantas fileiras tem a sua história? Em qual fileira você vai sentar?” (MARGINAL; BILAC, 2020, p. 46). Ela nos indaga.

Nós escolhemos os nossos lugares e Maria aparece no alto, na última fileira e nos conta a sua história:

Aqui em cima! Minha mãe é Albertina Nsuela. Ela que me deu o nome de Maria. Mulher que vem em primeiro. Albertina é filha de Helena Mayamba/ cozinheira famosa/ Helena Mayamba era filha de Juliana Lando/, que morreu no pós parto/ Juliana era filha de Mandene Kimbangu/uma curandeira tradicional que não confiava nos remédios dos brancos. Mandene Kimbangu é filha da filha, da filha, da filha, da filha da Rainha Nzinga Mbande. Rainha

Nzinga Mbande. Quinze gerações: essa é a distância entre mim e Nzinga, uma das maiores representantes da resistência africana contra os Portugueses. Por isso, minha vó sempre diz pra mim: Maria não esquece o Lingala. Não esquece de onde você veio. Quem você é. (CIA MARGINAL; BILAC, 2020, p. 47)

Este lembrete de não esquecer de onde se veio na voz de Maria soa como uma memória de saudade alegre, mas no encontro com Jaqueline soa como lembrança que denuncia um apagamento. Por isso, um novo jogo é proposto para nós por Maria, achar figuras na história que pudessem ocupar as linhas apagadas na linhagem de Jaqueline. Alguns espectadores e espectadoras sugerem nomes, Vanussa surge trazendo a Rainha de Sabá, Geandra sugere Tereza de Benguela mas nenhuma dessas sugestões consegue preencher o vazio: “Preciso de um parente real! Chega de ficção (...)” ela esbraveja.

É quando retorna Ruth como Nzinga. Convida Jaqueline para se juntar a sua dinastia. Há um encontro de tempos. É como assistir a espiral se movendo e no meio do redemoinho as duas histórias se cruzam.



Registro meu - momento em que Jaqueline convoca uma parente real



Foto: Paulo Barros. Cena em que a Rainha Nzinga aparece

Mas a cena não se encerra aí. Somos, a todo momento, lembrados de que nada se constrói sem luta. Com inspiração na tragédia grega, a cena se transforma num embate entre um coro de homens – do qual o homem branco é o corifeu – com o coro das mulheres negras comandadas por Jaqueline. Desse embate as mulheres saem vencedoras, hasteando uma bandeira com a palavra "presente". Essa presença se faz sentir nos nomes evocados por elas e repetidos por nós:

RAINHA DE SABÁ, TEREZA DE BENGUELA, ANGELA DAVIS, TIA CIATA, ROSA PARKS, CAROLINA MARIA DE JESUS, ANTONIETA DE BARROS, LÉLIA GONZÁLEZ, DANDARA DOS PALMARES, SUELI CARNEIRO, MAE JEMISON, NINA SIMONE, JOVELINA PÉROLA NEGRA, RUTH DE SOUZA, VIOLA DAVIS, TONI MORRISON, MIRIAM MAKEBA, WANGARI MAATHAI, AQUALTUNE, MARIA FIRMINA DOS REIS, MÃE MENININHA DO GANTOIS, MARIELLE FRANCO, LAUDELINA DE CAMPOS MELO, ALICE WALKER, SHONDA RHIMES, LUCIANA LEALDINA, ANASTÁCIA...CIA MARGINAL; BILAC, 2020, p. 54)

Depois do embate somos convidados/as pela Rainha Nzinga e pela Rainha Jaqueline a caminhar para que possamos assistir a décima cena – “Arpodador”. Quando chegamos ao outro lado do Parque, nos deparamos com as crianças sentadas junto com Priscila no trepa-trepa e, juntos, ela, elas e eles encerram o espetáculo.



Foto: Paulo Barros. Agradecimento no final do espetáculo

O exercício que fiz de assistir ao espetáculo inúmeras vezes não se deu apenas numa observação da cena em si. Me propus, além de ser espectadora daquela experiência, ser também uma espectadora da relação entre a cena e seus públicos. Para me auxiliar, à época apostei em um modelo de ficha¹⁵⁷ de observação que me auxiliou no registro das reações do público ao desenrolar das cenas. Depois, ao analisar e organizar o material para a escrita da tese, percebi que os dados, da maneira como foram recolhidos, não conseguiam auxiliar-me numa compreensão maior de como estava sendo a recepção do espetáculo. Eu atribuo isso a dois fatores.

Primeiro, ao fato da falta de correspondência precisa entre as reações demonstradas pelo público a um espetáculo ao significado esperado por quem observa. Numa cena cômica, por exemplo, quando as pessoas riem, fica mais fácil de compreender se a comunicação “funcionou” como havia sido programada. No entanto, uma reação diferente da esperada não quer dizer necessariamente um ruído na comunicação. A maneira como as pessoas reagem a determinadas situações depende da sua subjetividade e por isso é difícil analisar ou concluir uma investigação a partir destes dados.

Em segundo lugar, o que elenquei para registro na ficha, a meu ver, estaria muito mais adequado a observação numa plateia convencional de um edifício teatral. Ali você está num mesmo espaço, controlado e é pelo olhar e reações vocais principalmente que conseguimos perceber as pessoas que compõem o público. Num espetáculo como o “Hoje

¹⁵⁷ A metodologia utilizada está explicitada na introdução deste trabalho.

eu não saio daqui”, as reações da plateia estão muito mais ligadas a um movimento.

Essa é uma percepção despertada em mim por este exercício de observação. Como observei durante muito tempo as apresentações e a maneira como a plateia se organizava nas cenas, pude notar que o itinerário da atenção dos espectadores e espectadoras foi construído a partir de uma movimentação, como se fossemos um coro dialogando com as/os artistas em cena. A própria ideia de movimento está presente na escrita dramaturgica do espetáculo dividindo as cenas: Movimento I: Memórias D’água – Cenas: “Barriga”, “Rainha”, “Jardim das Ervas” e Tempo da água”; Movimento II: Muvuca – Cenas: “Turismo de Favela”, “Jogo do Quem já”, “Africafrica” e “Batalha”; Movimento III: Marémotor – Cenas: “Como não esquecer o que aprendo em casa?” e “Arpoador” (MARGINAL, BILAC, 2020).

No Movimento I, nas três primeiras cenas, o público se movimenta como um grande coro a ser conduzido pelo mesmo corifeu do coro de atrizes e atores. O papel do corifeu alterna entre Nzaji, Elmer, Ruth e Jaqueline, e a nossa atenção enquanto grupo a todo momento se desvia para imagens que vão sendo formadas pelo coro de atrizes e atores junto com as crianças. Na última cena deste movimento, o coro do público se dispersa e se mistura junto ao coro dos/as artistas e todos/as se transformam numa grande massa de pessoas que participam da “festa na laje”.

No Movimento II, o nosso deslocamento se dá de formas distintas em cada cena. Na “Turismo de Favela” ainda permanece uma mistura entre a dispersão anterior e uma concentração do público para acompanhar Wallace como nosso guia. Apenas nos tornamos novamente um corpo único quando ao final somos conduzidos para o “Jogo do Quem já”. Nesta cena, formamos ao mesmo tempo as “paredes” que delimitam a passarela da qual se destacam aquelas e aqueles que, de forma destemida, se aventuram a expor suas respostas passando pelo meio dela.

Nas cenas “Africafrica” e “Batalha”, nossa posição é um pouco mais próxima a de uma divisão “palco/plateia”. Na primeira, estamos ali posicionados/as numa postura um pouco mais contemplativa e silenciosa, estimulados/as pela movimentação do grupo na nossa frente. Na segunda, assistimos à batalha com uma certa distância, mas como cúmplices escolhendo os times de nossas torcidas. Ao final desse movimento e no início do Movimento III, retomamos a mistura da “festa na laje”. Não há mais distância entre nós. Formamos todos e todas uma grande massa que festeja e dança em conjunto. A massa se divide novamente na penúltima cena de acordo com a memória conhecida da nossa linhagem. Ali, sem que seja preciso muita reflexão, é possível ver as marcas das nossas

fronteiras destacando-se novamente, evidenciando o que nos aproxima e nos afasta. Por fim, compartilhamos em conjunto o último momento de contemplação do pôr do sol.

“Hoje eu não saio daqui” nos convoca e provoca ao movimento, ao deslocamento, à reflexão, num curso constante de aproximação e afastamento. O papel de espectadores/as ativos/as é provocado ao limite. Nós somos impelidas/os a tomar uma posição e somos afetadas/os por ela de forma distintas. Para compreender esta distinção, entrevistei ao todo trinta e três pessoas oriundas de pontos diversos da cidade, de experiência racial distintas e de gênero também. Destaco alguns dos depoimentos¹⁵⁸:

Brenda Vitória – mulher cis preta

Meu nome é Brenda Vitória, tenho vinte e um anos e sou moradora do Salsa e Merengue, uma das dezesseis favelas do complexo da Maré. Apesar de me identificar em algumas cenas, como aquela que a menina fala que ela é moradora do Salsa e Merengue, e aí quando chove a rua enche, o valão enche e aí mistura as duas águas. Eu sei o que ela tava falando, porque eu moro aqui então eu entendi o que ela quis dizer e eu comecei a rir. Então apesar de eu me identificar em algumas cenas, ter a sensação que você está dentro da história é totalmente diferente, sabe? E eu acho que é isso que vocês proporcionaram. Essa é a visão que eu tive como espectadora, de estar dentro da estória. O parque ecológico em si, mais conhecido como a Mata, ele é um espaço que me faz muito bem, sabe? Me faz me sentir confortável e a gente estar ali e ter um espetáculo nesse espaço... Me senti em casa e foi essa sensação que eu tive durante todo o espetáculo, de estar em casa, estar confortável, estar em um ambiente que me faz bem. (...)

Vitor Félix do Vale – homem cis branco

Vinte e quatro anos e sou da Nova Holanda. Pra chegar na Mata eu fui andando de casa até lá, por dentro da Maré. Como espectador foi tudo muito positivo. A experiência de andar pela Mata durante a peça é algo muito poderoso, porque as pessoas vão tendo contato com os lugares e percebem que houve um trabalho enorme de construção. E isso fica explícito pra mim na cena do trepa-trepa, uma das favoritas, onde os atores cantam e dançam com as crianças "eu sou da Maré êh êh êh". É uma cena linda. Em relação ao desconforto, não me senti assim em nenhum momento. Os momentos em que mais me senti participando foi na cena da passarela e depois, na cena da dança, com todos os atores. A peça em si é muito divertida, mas traz vários outros elementos que divertem, a crítica, a história, os relatos pessoais. Se fosse falar sobre a peça, eu diria que é um trabalho sobre a história dos povos que precisam inventar sempre um novo meio de viver. Seja no país em que nasceram ou em um novo país. Sem perder sua cultura e sua identidade.

Rodrigo Menezes – homem cis negro

Eu me chamo Rodrigo Menezes, trinta e dois anos, moro na Abolição. Fui com um amigo da Maré a pé até a “Mata”. Desde o momento que abriram-se os portões e fomos guiados acima para a mata, eu me senti como se estivesse entrando em um reino em outra dimensão. Até dá pra imaginar que a voz do ator subindo o morro com a gente era uma espécie de guia, ou cordão pra gente se segurar e não se perder. Chegando lá em cima, uma imensidão de verde, que não se imaginava. O sol passando entre as folhas das árvores, seres até então

¹⁵⁸ No anexo IV se encontra o roteiro de perguntas que fiz para as/os espectadoras/es. Alguns deles/as responderam assim que acabou o espetáculo, outros preferiram responder depois via whatsapp por texto ou áudio.

"estranhos" correndo e habitando esse lugar. Quando a figura do guia não estava mais ali, até deu pra sentir um pouco de aflição, pois parecia que tínhamos invadido um reino novo e não tínhamos quem nos levou para lá pra justificar nossa chegada. A partir daí, o que se passou foi uma sucessão de imagens que falavam desse novo lugar, mas que tinham tantos laços com o "mundo de onde a gente veio". (...) Acho que uma das cenas que mais me impactou foi quando uma das atrizes conta sobre a sereia na rua, e sobre a história da caixa d'água. (...) Me diverti demais! Além da sensação de estar vendo tudo surgindo na nossa frente, o próprio deslocamento já nos deixa mais participativos. Meus destaques de participação são na cena da música título e da escadaria. É um espetáculo que fala das relações entre Angola x Maré. Das similaridades e suas diferenças. É uma declaração de amor ao espaço onde se vive e se pertence. E é bonito demais.

Clarisse – mulher cis branca

Clarisse Zarvos, trinta e um anos, Laranjeiras - Rio de Janeiro. Eu dividi um uber com um pessoal da zona sul até a passarela seis. (...). Enfim, chegando lá, peguei o mototaxi, seguindo a indicação do evento. (...) Eu ainda estou bastante impactada com o espetáculo. Essa forma itinerante que te leva pra dentro do espaço e da narrativa, traz alguma coisa de histórias de outros tempos, meio ancestral. O Parque também traz uma coisa meio fora do tempo e do espaço, ainda que rolassem interferências como os fogos do jogo do Flamengo e funks na rua, sempre me lembrando onde que eu estava. Achei esse ruído muito potente. Eu adorei ver as crianças da comunidade participando da peça. Acho que isso foi uma das coisas mais lindas que eu vi no teatro, nunca vou esquecer. O monólogo da atriz da "passarela" me atravessou bastante, falando da vez que ela fugiu. Achei esse texto lindo, triste, complexo. Senti um certo desconforto nos momentos de reconhecimento de todos os meus privilégios e práticas racistas, principalmente no jogo da passarela. Mas digo isso porque esse processo de reconhecimento não é confortável e nem tem que ser. Na real, que bom que a peça me deixa desconfortável. Me senti participando o tempo todo da peça. Adorei a "guerra de imaginários" entre Brasil e Angola, me senti numa torcida, cada momento torcendo por um lado (o que na verdade é não escolher lado nenhum). Me diverti o tempo todo!!! Se fosse falar com alguém sobre o espetáculo diria que esta é uma peça obrigatória pra quem tem qualquer relação com a cidade do Rio de Janeiro e que essa é uma peça histórica.

Gustavo, homem cis branco

Me chamo Gustavo, completei vinte e oito agora em Outubro. Atualmente moro em Campinas, São Paulo. Fui na Mata a convite de uma amiga minha e amiga da Cia Marginal. Estávamos na praia, acho que se chama Leme. Daí deu um certo horário e pedimos um Uber até a Passarela seis da Avenida Brasil (se não me engano). Daí pegamos moto táxi até a associação de moradores, onde rolou o espetáculo. Me considero um tanto tímido. Fiquei tenso em saber que era algo interativo e que poderiam me pedir pra fazer algo durante o espetáculo. Na verdade, vou pouco a teatros. Quando cheguei na associação, eu imaginava que viraríamos ali do lado do portão que dá pra Mata e que chegaríamos a uma sala de teatro e que ficaria sentadinho como espectador. Quando eu vi que ali atrás da sede da associação havia uma mata eu custei entender que se tratava de algo interativo. Daí fiquei tenso. Mas nas primeiras cenas já fui me sentindo à vontade, entendendo a "brisa" do espetáculo. Fiquei emocionado um monte de vezes. Aos poucos fui entendendo que a praça compunha o espetáculo, o sol, as árvores, os brinquedos, o som de funk lá debaixo, o lixo que nós produzimos. Quer dizer, não era um mero palco, mas um palco sem limites, onde o céu fazia o plano de fundo, a vista pra favela. Achei isso incrível. Meu corpo aos poucos ia se esparramando pela mata. As crianças são tudo nessa peça! Não sei como mobilizar as palavras, mas a mais foda foi aquela do "PASSA NA PASSARELA", especificamente no fim dela, quando Vanu fez aquela narração de uma cena num shopping. Quando ela terminou, o outro

rapaz (não me recordo o nome, me perdoem), continuou cantando - "passa na passarela". Essa cena foi chocante! Me diverti sim, ri e chorei. A peça brinca com nosso humor hahahaha. Me senti fazendo parte da peça sim, mas depois das primeiras cenas. Demora pra gente se sentir à vontade. Eu diria que vocês buscam mostrar a diversidade da Maré e as subjetividades que constroem a sociabilidade da favela. Mas que diz sobretudo sobre racismo estrutural nas relações mínimas e cotidianas. Que é sobre resistência.

Erika Batista, mulher cis negra¹⁵⁹

Meu nome é Ericka Batista, tenho vinte e sete anos e moro na Nova Holanda. Bem, pra chegar na Mata, eu estava na Vila do João já. Então, eu só peguei o mototáxi, por que eu sou preguiçosa, não, mentira, por que eu estava atrasada e cheguei. Como eu me senti como espectadora durante o espetáculo? Bem, é, como em toda peça da Cia Marginal, a peça é um looping! Uma hora ela te tira da sua posição de conforto, outra hora é uma coisa divertida que te faz descontraír, outra hora ela te faz entrar numa reflexão, mas são sempre reflexões importantes e necessárias que a gente precisa fazer. Foi uma experiência diferente, acho que algo mais próximo, não parecido, mas próximo a isso, a Cia Marginal já tinha feito com o In Transito, que era o transitar junto com a peça. A diferença é que do In Transito é que a gente viajava num vagão de trem, esse não, a gente estava explorando um espaço específico da Maré. Outra sacada muito boa, nesse sentido, porque a Mata não é muito utilizada pelas pessoas que moram aqui. A Jaqueline deixa isso bem claro em uma das cenas, que ela fala que aquele espaço é um espaço que é dela, que é nosso e que a gente precisa preservar, cuidar daquele espaço. Uma das cenas, não vou dizer impactante, uma das cenas que mais me chama atenção é a da passarela, que de novo a Cia Marginal começa numa brincadeira e a brincadeira ela acaba ficando séria, né! E vai tirando todo mundo da sua zona de conforto. A maioria da galera branca vai ficando de cara grande e essa foi uma das cenas que eu mais gostei, não sei se de tanto impacto, mas é uma cena que chama bastante atenção. Nessa mesma cena da passarela, algo que me incomoda é a falta de sinceridade do outro, do se entregar pra peça, do admitir que você faz alguma coisa, mas acho que a peça trabalha isso também bem porque logo na sequência vem a pergunta sobre a escuta e, no dia que eu fui, duas pessoas negras responderam e elas definiram a escuta muito bem, então eu acho que se as pessoas exercerem a escuta como foi definida por elas, aquele momento talvez tenha sido um tapa na cara de muita gente que não passou na passarela. Quanto a participar da peça, eu sempre participo muito, seja com a risada característica ou com uma interação, talvez por conhecer todo mundo acho essa participação acaba sendo uma consequência. Eu super me diverti, eu me senti atuante da peça, eu acho que, não sei se é proposital, mas a peça faz você como se você fosse um integrante mesmo da companhia e isso é uma parada maneira. Bem! Se eu precisasse contar pra alguém sobre o que fala a peça eu não daria muitos spoilers, mas eu falaria que a peça ela vai trabalhar com coisas que são extremamente necessárias, que aborda assuntos que todos precisam saber e discutir e a peça é importante por conta disso.

Esses e os demais depoimentos nos auxiliam a traçar algumas certezas em relação às investigações sobre recepção que traçamos nesta tese. A primeira é que a recepção inevitavelmente passa pela experiência subjetiva. Isso é inegável. Quando refletimos sobre fatores que contribuem ou não na relação entre codificação/decodificação, é importante nunca perder isso de vista. Brenda, Vitor, Rodrigo, Clarice, Gustavo e Érica

¹⁵⁹ A Erika é uma espectadora da trajetória da Cia Marginal que aparece no capítulo dois. Ela, assim como as/os outras/os entrevistadas/os, foram assistir ao espetáculo.

trazem suas percepções de forma particular. As identidades e construções subjetivas são atravessadas pelos marcadores sociais, isso é ponto também inquestionável, mas a percepção sempre será construída de modo individual.

No entanto, existem algumas percepções que entram em acordo. O que pode nos fazer perceber uma característica que de fato é uma marca do espetáculo. A primeira que salta aos olhos nestes, e nos outros depoimentos, é a questão da participação ativa. Todas/os a sua maneira relatam terem se sentido parte integrante da peça. Se “sentir como um integrante da companhia”, como pontua Érica, ou “dentro da história”, como afirma Brenda, é uma sensação partilhada pelo público de modo geral.

Como observadora percebo, como trouxe acima, que a *estratégia* de elencar para o público um “papel”, um “movimento” em cada cena é o que nos dá essa sensação. É como se nós sentíssemos que desempenhamos uma função importante no espetáculo, fazemos também parte desse jogo, ajudamos a contar essa ou essas histórias. Este movimento/deslocamento faz com que nossas possíveis resistências possam ser quebradas, como expõe Gustavo. Como é uma percepção/atuação que passa inevitavelmente pelo corpo, a racionalização não consegue se opor a ação por muito tempo.

Além disso, o ambiente festivo, que mesmo nos momentos mais ácidos ainda se mantém e a composição de imagens muito bonitas dos corpos e corpas com aquele espaço também acabam por nos “puxar” pra dentro. Como afirma Rodrigo, é como se nós fôssemos transportados/as para um outro lugar, um ambiente meio mágico, que tem festa com música, cerveja e muita alegria. Você é provocado/a, mas também dança e se diverte; acessa lugares do corpo e da memória que disparam uma possibilidade de reflexão que vem pelo movimento. Como diz Vitor: “você reflete, mas também se diverte”.

Além dessas sensações que se encontram, há nitidamente também uma diferença de percepção atravessadas pelas *mediações*. O espetáculo se direciona de forma diferente para as/os diferentes espectadoras e espectadores. Esta também é uma *estratégia*. Há cenas, falas, que nitidamente são direcionadas para pessoas que se identificam com aqueles corpos e corpas, e outras que provocam o *exercício da alteridade* naqueles e naquelas que não se sentem representados/as ali.

A divergência na sensação de desconforto apresentada por Clarisse e Brenda nos evidencia este ponto (a segunda, quando relata ter se sentido em casa no espetáculo e o quanto isso a deixava feliz; já a primeira expõe algumas sensações de desconforto). Brenda é uma mulher cis negra, que mora próxima aquele espaço, conhece-o e fica feliz

com a possibilidade de estar ali, vivendo aquela experiência tão próxima. Para Brenda a peça, mesmo com os momentos de tensão, provoca acolhimento e aconchego.

Para Clarisse, o espetáculo provoca sensações boas, mas também desconfortáveis. Exatamente porque o espetáculo também tem essa intenção. Perguntas feitas, por exemplo, no “Jogo do Quem Já” ou falas provocativas da cena “Turismo de Favela” são nitidamente direcionadas a quem não faz parte daquele espaço, sobretudo sendo uma pessoa cis branca. Mas quando Clarisse considera este desconforto algo importante pra ela, tendo a necessidade de passar por ele, mostra a sua abertura para aquela experiência. Ela exercita a alteridade, esta é a sua *postura relacional* frente aquela experiência.

O exemplo de Clarisse nos faz perceber o que teóricos como Hall e Barbero já chamavam a atenção: na codificação/decodificação o receptor é agente daquele acontecimento. Clarisse, ao sentir o desconforto, poderia adotar inúmeras posturas. Poderia se opor àquilo, se sentir atacada, deixar o espetáculo ou poderia ainda tentar invalidar aquela situação, como a entrevistadora de João Nery dizendo: “é eu também já passei por isso”. Mas ela faz um movimento de escuta e de abertura para esta relação. As *estratégias* podem atuar como dispositivos dessa abertura, mas se a espectadora não estiver disponível é muito difícil que o movimento aconteça.

É possível que durante as duas temporadas do espetáculo tenha acontecido esta postura de resistência ou oposição àquela experiência. Mas numa percepção mais geral, aparente em meus exercícios de observação e nas entrevistas, era que o espetáculo se dava como uma experiência compartilhada de modo muito especial por todos e todas que ali estavam. Sem desejar diluir as *fronteiras* das identidades que nos marcam, mas provocando um encontro que demandava de nós, por fim, apenas a *alegria desperta* de estar ali.

Carol: Eu queria saber qual é a memória mais forte do “Hoje eu não saio daqui”, de apresentação, se teve uma ou se todas foram incríveis... mas qual foi a apresentação que te marcou muito?

Isabel: Acho que o trabalho que a Cia Marginal sempre fez essa convocação a uma aproximação que te faz ver de outra forma um universo que você desconhece (o universo que você estigmatiza, folcloriza) ou procurou fazer até ali, se radicalizou no “Hoje eu não saio daqui”. Tudo é muito literal, todas as nossas estratégias poéticas. Se tornam muito literais nesse trabalho. A gente leva o espectador para dentro da Maré, mas para dentro de um lugar da Maré que é o inverso. Está dentro de uma

imagem da Maré que é o inverso daquela que se imagina. O espectador entra nela, ele não vê ela sentado, ele entra. E ela existe, é real aquele lugar verde. Então algo que se concretiza. O que era uma estratégia de cena vira uma situação absolutamente concreta.

Jaqueline: – É uma coisa especial que esse espetáculo tem. Quase todos os dias foram muito intensos. Eu não consigo pegar na minha memória se foi o primeiro, mas foram dois espetáculos, não sei se foi o primeiro e o último que me deixaram assim muito... Eu fiquei muito impactada porque, eu acho que a emoção de estreiar uma coisa te deixa muito à flor da pele e com um público que na estreia tinha sido um público muito próximo, um público querido que você conhece, um grupo de pessoas que você conhece. Então eu lembro muito que na estreia foi muito forte, a gente estava muito nervoso, mas foi muito especial. Cada cena tinha muita delicadeza no acontecer, sabe? Elas tinham muita delicadeza, muita força também e muito impacto. Eu fiquei muito impactada, a última cena lá, são só as mulheres, aquela cena ali, pra mim na primeira vez que a gente passou foi muito forte. As pessoas entrando, falando, gritando os nomes das mulheres e se identificando e falando da sua história e pensando na sua ancestralidade, foi muito intenso pra mim. No primeiro dia e no último dia porque tem a coisa de início e de fim, fechar um ciclo.

Geandra: Uma das cenas bem emblemáticas, por conta do processo e do acúmulo de tudo isso é a cena que a gente faz, o jogo da cadeira, jogo do banco. Senta todo mundo e aí as pessoas vão trocando de lugar, porque a gente vai contextualizando muitas camadas ali e todas as camadas de gênero, camadas da sexualidade, camadas da negritude. Então essa cena, quando a gente apresentou na estreia e tinha uma galera assim, foi um burburinho, uma catarse, começaram a falar: “É sobre isso que a gente está falando” ; “É isso aí” ; “Mandou”; “olha, tô arrepiada” .

Carol – E essa cena nem tem fala, né?

Geandra – Não tem fala, é só imagem, a imagem do nosso corpo. São os corpos, a imagem que esses corpos têm. É esse meu corpo aqui que você está vendo, esse corpo que você vê, que a sociedade vê todos os dias e que ela taxa todos os dias. É o corpo da Isabel que é uma mulher branca, loira dos olhos verdes. Então essa cena é sempre uma cena muito esperada pra mim.

Rodrigo: No “passa na passarela” teve um dia que uma pessoa chorou e eu fiquei um pouco até, caramba sinistro. Era uma mulher branca e eu lembro que eu perguntei pra

ela, eu fiz uma pergunta pra ela e aí ela ficou um tempo me olhando e aí eu me afastei e depois disso ela começou a chorar. Chorar, chorar pra caramba e aí eu fiquei... de fato tocou em algum lugar nessa pessoa. Não que seja ruim chorar, não estou falando isso, ou que a gente quisesse que ela chorasse, não é isso, mas o tanto de formas de receber aquele momento ali da peça, aqueles questionamentos, aquela brincadeiras são diferentes. Teve gente que saiu rindo pra caramba, são pessoas e pessoas, mas essa nesse dia chorou muito e isso também me marcou bastante ter visto uma pessoa chorando daquele jeito naquela cena, naquele trajeto.

Phellipe: Foi tudo muito forte, era muito forte mesmo, mas o último dia que teve... aí é isso, como que a gente vai entendendo o trabalho da Cia Marginal, ele não se estabelece só ali no teatro. Existia uma produção de uma festa, “Hoje eu não saio daqui”, pra finalizar isso, pra finalizar esse processo. Dentro dessa festa a gente convidou vários artistas pra se apresentar e aí choveu muito e eu lembro que tinha a mesa que era onde ficava a Mari e o Wellington, que era a mesa também onde ficava a Lica e a mesa se transformou num palco. E esse dia foi uma parada meio absurda por que foi o último espetáculo e tinha muita gente, então já tinha aquela catarse, aí depois vem a comida e a música e daqui a pouco começou a chover muito e as pessoas não iam embora, e aí todo mundo se aglomerou em volta da mesa, com Dj. E daqui a pouco sobem, aí eu lembro do show da Preta QueenBerrul, aí Vanu subiu, não lembro se Maria... aí ficou uma festa absurda de comemoração de estar ali naquele espaço, pensando arte, favela, cultura, Angola, funk, kuduro. Então assim, eu me arrepiava em vários momentos e olhava pra eles que estavam ali, era tipo, caraca que tá acontecendo, quê que tá acontecendo? E o público ali, e aí acabou a cerveja da vendinha do lado. Então tinha esse lugar que o, “Hoje”, movimentava muita coisa ali em volta. A vendinha, o mototaxi, a Lica, a roça, a kombi (...)

Priscila: É bem bonito estar naquele espaço, aquele espaço é muito potente, o da Mata. E eu enquanto moradora, enquanto articuladora aqui da Maré é um espaço que a gente sempre tentou ocupar, tentou fazer alguma coisa e eu achei bem bonito esse retorno se dar ali, da gente ocupar esse espaço e perceber que esse espaço já está sendo ocupado pelas crianças e elas ocuparem com a gente, o teatro, enfim, foi bem bonito mesmo.

4.3. Quitandinha de Erê¹⁶⁰

Ser humano, é ser solar, né
 E eu penso junto com a filosofia
 Bakongo
 Que é uma filosofia congo-angola
 Que vai dizer que todo ser humano
 nasce como o sol em terra, né
 O nascimento de uma criança na
 comunidade é o nascimento de um
 sol vivo¹⁶¹

Kaercher e Pereira (2023) se apoiam na filosofia Bakongo para refletir sobre a performance das crianças negras na diáspora brasileira como uma experiência que carrega em si uma memória ancestral. Ao nascer todo ser humano está envolvido numa temporalidade cíclica que como o sol possui seu curso de nascimento, amadurecimento e morte. Nesta visão quando a criança nasce ela representa um novo começo é o sol que desponta no horizonte, mas ela também nos faz recordar de que a morte é apenas uma das etapas do processo. Ela não é o fim, ela é aquilo que antecede um novo raiar do dia.

Assim, quando uma criança se movimenta e experimenta o mundo, ela carrega em si uma ancestralidade antiga, de todos aqueles e aquelas que vieram antes dela. Ao experimentar a liberdade de ser

em união com sua comunidade, tece os fios condutores de sua própria história, isto é, da memória e dos significados, dos conceitos elaborados a partir da cultura, que se mantém viva, enfim, por intermédio da performance, nos atos ritmados de cantar, falar, mover-se, dançar. (KAERCHER, PEREIRA, 2023, p. 16)

Essa é a performance da qual somos testemunhas ao presenciarmos a participação das crianças no espetáculo “Hoje não saio daqui”. É ponto de convergência entre todas/os entrevistadas/os que a presença das crianças em cena representa uma das “magias” do espetáculo. Apesar de ser um elemento poético definidor daquela experiência, esta presença foi de fato um acaso.

Durante os ensaios da peça na Mata, as crianças eram uma presença constante. Moradoras do entorno do parque, estavam acostumadas a utilizar aquele espaço como lugar de lazer e brincadeiras. Nos ensaios era possível vê-las se aproximando, interagindo

¹⁶⁰ Erê é uma expressão que vem do Iorubá que significa “brincar” e é usada também para denominar as crianças. Na religião da umbanda existem as entidades erês, que são espíritos de crianças que vem à terra. Quando num ritual de umbanda há festa de erê monta-se uma mesa que além de doces tem muitas frutas, que essas entidades adoram. Por isso a mesa de erê é chamada de quitanda.

¹⁶¹ Trecho da música “O que é o amor?” de Luedji Luna no álbum Bom Mesmo é Estar Debaixo D’água Deluxe

curiosas, mas nunca era uma presença contínua, até a realização do primeiro ensaio aberto.

Lembro-me bem do dia que motivou a inclusão das crianças na cena. Este foi o primeiro dia de teste do percurso do espetáculo com as cenas, não havia muitos espectadores/as presentes. Durante toda a realização do ensaio, as crianças estavam ali e não apenas de longe, mas interferindo. Às vezes colaborando, às vezes brincando de impedir que as atrizes e atores continuassem. Após o fim da apresentação era nítido que aquela interferência não seria algo esporádico. Naquele dia, quando o espetáculo estava se concretizando, elas chegaram para dizer: hey, esse espaço é nosso!

Gustavo Ciríaco: A escolha do espaço passa também pelos agentes que ocuparam/ocupam esse espaço. O fato de ele nos escolher também. A Luciana Lara, coreógrafa de Brasília e que eu chamo de minha irmã contextual, com quem eu tenho muita afinidade no encantamento pelo espaço público – sabendo que ele é construído, não é dado, mas constantemente instaurado, negociado –, ela diz uma coisa assim: Você vai lá para um espaço descampado, parece que não é de ninguém, começa a fazer alguma coisa [breve pausa]. Vai surgir o dono do lugar. Não o dono de papel passado, mas aquele senhorzinho dono do território. Aquele é o território dele, da jurisprudência dele, e você terá que lidar com ele, mesmo que seja uma jurisprudência daquela hora. Às vezes pode ser uma criança também quem define que ali é seu espaço [imita esse personagem]: “O que você está fazendo aqui? Estou te achando estranho” (DUENHA, SARTURI, CIRÍACO, 2020, p. 349)

Esta afirmação de Ciríaco é algo que o grupo repete muito quando explica como foi a relação com as crianças dentro do espetáculo. Eles descobriram que elas eram as donas do espaço. E isso exigiu a criação de estratégias que pudessem incluí-las.

Carol: Ah, fala das crianças...

Wallace: O primeiro encontro que a gente teve, o Gustavo Ciríaco foi lá fazer uma oficina com a gente e falou uma coisa; os lugares tem vários senhores. E aí isso ficou como uma perspectiva: em relação às pessoas que iam lá fuder na Mata, em relação a presença do tráfico, em relação às pessoas que ocupavam aquele espaço. A gente tinha sempre as crianças vendo os ensaios, mas elas estavam vendo de longe no início. Quando a gente começou a intensificar e estar ali rotineiramente, elas começaram a se aproximar e teve um ensaio aberto que a gente não conseguiu fazer, porque elas interagem o tempo inteiro, elas entravam na parada, e aí a gente falou: não dá pra brigar com elas, a gente tem que incluir elas.

Rodrigo: As crianças foram tipo uma pérola, foi um presente pra gente dentro desse processo. Ao invés da gente boicotar as crianças quando elas riam da gente fazendo a cena, quando elas corriam junto com a gente, quando elas repetiam o texto, a gente foi

entendendo que tinha que aceitar isso. Isso é a peça. A peça são essas crianças que estão aqui gastando a onda com a gente, então teve essa virada de chave. Começamos a entender que dentro do espaço existiam esses corpos que tinham que compor o espetáculo, elas já estavam compondo o espetáculo na verdade.

Wallace: E aí um dia eu e Phelipe fomos pra casa dele e a gente ficou conversando, e eu falei “Cara, por que a gente não pensa naquela, numa estrutura tipo o drama como método?”. Eu propus assim: vamos fazer um drama como método onde eles estão fazendo de fato uma aula de teatro e o que eles estão fazendo no espetáculo é uma aula de teatro e o Phelipe adorou. E começamos a pensar no dia seguinte onde cabiam as crianças. A gente falou com a Bel a proposta, a Isabel amou. É isso vambora. A gente fez a primeira vez e deu super certo. As crianças entraram e viraram uma outra chave, porque, de novo, a representatividade é sobre presença. Então é a presença de fato daquelas crianças, é o que elas tecem ali enquanto crianças naquela brincadeira, naquela aula de teatro que a gente está dando.

Rodrigo: A gente começou a usar ali de artimanhas que era o seguinte: já que vocês estão aqui, eu vou fazer uma brincadeira, todo mundo vai se vestir e se esconder, vai lá é brincadeira, não é teatro. Então eles: “EHH VAMOS VAMOS!!”

Carol: Então tem o público participante que seriam as crianças e o público menos um pouco participante?

Phellipe: É, porque todo público é participante no “Hoje”, mas eu vejo na verdade a criançada não como público. Eu vejo elas hoje como parte integrante do espetáculo. E o que acontece é que a gente transformou todo espetáculo do “Hoje” numa oficina, uma oficina a partir do nosso estudo de teatro. Então, a partir de toda essa pesquisa da Marginal, a gente começa a, sem também estruturar muito, estruturar balizas. Para que essa vivência da parte das crianças fosse uma experimentação cênica a partir de jogos numa ideia de uma oficina da Marginal. Fomos aprofundando essas participações a partir do que elas vinham querendo. Quando elas começam: “ah, a gente não vai ter figurino?” Aí começa a campanha de arrecadar tecidos. Aí daqui a pouco o Rodrigo: “pô, tive uma ideia, a gente podia resgatar os ursos do In Trânsito, as crianças iam pirar”. Então a gente começa a resgatar também outros figurinos e aí estabeleceu: agora tem um momento do figurino. Todo esse jogo desde a preparação de fazer uma roda, de alongar e aquecer, de passar as músicas que elas cantam, porque elas começaram a cantar. A gente fazia o espetáculo e aí elas entravam, roubavam a

fala, roubavam as músicas. Roubavam não, participavam. E a gente foi entendendo isso e foi se estabelecendo o jogo que está lá no livro, né.

Carol: Que é um jogo que o público não vê muito.

Phellipe: O público não vê, ninguém vê. Todo mundo fica assim, de onde saiu isso? Tem uns momentos que o público fica nesse lugar da ficção e realidade: “Porra isso tá acontecendo mesmo ou isso foi ensaiado?” “Não é possível que isso aconteceu no meu dia”

Carol: E tinha um núcleo que era meio... que sempre ia?

Rodrigo: Tinha um núcleo fixo das crianças que sempre iam, já sabiam os textos, já cantavam as músicas, faziam as coreografias.

Carol: Tocavam os instrumentos (risos)

Rodrigo: E isso foi ganhando força, cada vez mais ganhando força. Super interessante e bonito ver também o quanto que a gente foi abraçado por esse corpo e ter esse retorno também. Você falou um pouco disso. A Cia Marginal retornar pra Maré depois de ter rodado o Brasil, depois de ter ido pra Portugal e voltar pra Maré com esse espetáculo que discute tanta coisa e trata sobre uma comunidade tão específica e tão singular no Rio de Janeiro. De uma forma geral, porque a Maré já foi a maior comunidade angolana do Brasil, então é muito específico. Uma comunidade muito específica e a gente volta pra Maré, pra tratar dessas histórias das pessoas, com esse espetáculo, naquele lugar, com aquelas crianças. Acho que tudo foi um up de acontecimentos e descobertas e colocou a gente em outro lugar também enquanto grupo, enquanto pessoas, enquanto artistas. Tem muita coisa ali em volta.

A dimensão pedagógica no trabalho da Cia Marginal está sedimentada desde o seu início. Principia com a configuração em oficina, que dá início ao encontro das/os artistas do grupo. Depois, materializa-se nas oficinas de extensão que o grupo realiza¹⁶² e na elaboração de um projeto contínuo de formação de espectadores/as. Como foi possível ver no segundo capítulo, existe um pensamento que norteia o trabalho do grupo de olhar especificamente para o público periférico e os meios de acesso ao espetáculo.

¹⁶² A Cia Marginal em parceria com a Redes de Desenvolvimento da Maré promoveu oficinas de extensão do seu trabalho desde 2013. Wallace Lino foi quem ficou à frente desse processo que culminou em 2016 no início da formação do Grupo Atiro. Em 2019 o Grupo Atiro lança seu primeiro projeto “Agora sei o chão que piso” que investiga a animalidade nas relações humanas e culmina na realização de 4 espetáculos: “Obedeça”, “Família”, “AntCorpo” e “Corpo Minado”. Pagina do grupo: https://www.facebook.com/grupoatiro/?locale=pt_BR - (último acesso: 17/05/2023)

Acesso que não se dá apenas de forma logística, levando o público ao teatro, mas na dimensão estética, imagética e simbólica. Nos projetos que Cia realizou ao longo dos anos, as propostas de oficinas abertas ao público e a outros artistas também é uma marca. Como, por exemplo, durante a circulação do Palco Giratório em que uma das ações era a oferta de oficinas em cada região de apresentação.

Além disso, todos e todas os/as integrantes tem a atuação como educadores ao longo dos anos, que marcam o grupo pelo desejo de aprofundamento da relação entre teatro e pedagogia. No “Hoje eu não saio daqui,” Wallace, Phellipe e Rodrigo são as figuras principalmente responsáveis por pensar a inclusão das crianças no processo do espetáculo e acabaram orquestrando uma grande oficina multilinguagem que acontece paralelamente à encenação de “Hoje eu não saio daqui”, combinando teatro, dança e música.

Um das inspirações para pensar esta “oficina-espetáculo” foi, como citado por Wallace, a metodologia de ensino do teatro conhecida no Brasil, através da professora Beatriz Cabral (Biange), como Drama como Método:

De acordo com Cabral (2006), o drama é um método de ensino no qual os aspectos estruturais e estratégias escolhidas garantem ao professor o exercício de ouvir o aluno e criar oportunidades para que ele investigue as possíveis situações dramáticas que podem surgir a partir do capital cultural de cada participante, que envolve de forma ativa no processo, ora na recepção, ora na produção e é esta dinâmica que torna possível a construção narrativa ser tecida a cada atividade proposta. (JANIASKI, 2020, p. 439)

A questão da escuta e da abertura à liberdade criativa dos/as participantes de processos pedagógicos em teatro é algo debatido intensamente nas mais diversas estratégias pedagógicas teatrais. O que há de diferente no processo do Drama é o fato de utilizar situações dramáticas, normalmente guiadas por algum conflito, para serem desenvolvidas pelos/as participantes. Apropriando-se dessa metodologia, a Cia Marginal subverte a lógica do Drama ao organizar uma oficina dentro de uma estrutura de encenação pós-dramática. Uma estrutura que não possui em si uma lógica causal desenvolvida por um conflito, mas toda uma

(...) diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos porém com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmicos-musicais ou visuais-arquitetônicos; formas pararrituais como a celebração (não raro profundamente negra) do corpo, da presença; da ostentação enfática ou monumental. (LEHMANN, 2007, p. 115)

Cria-se então um roteiro de uma oficina que se dá em meio à grande festa que é o espetáculo. Poderíamos então chamá-la de aula-festa? Ela se dá a partir do seguinte

roteiro¹⁶³:

- INSTRUÇÃO 1 PARA EREZADA: Escolher um dos atores que se encontra fora de cena e com ele formar um bonde para se esconder e assustar o público-participante.
- INSTRUÇÃO 2 PARA EREZADA: Dar um rolê com os atores que não participam do primeiro plano da cena até ficar de frente para o público-participante, para rir dele.
- INSTRUÇÃO 3 PARA EREZADA: Seguir com o rolezinho, repetindo o que os atores nele fazem em cada quadro da epopéia cantada.



Foto: Paulo Barros

¹⁶³ Informações presentes no livro “Hoje eu não saio daqui” (CIA MARGINAL; BILAC,JÔ, 2020)



Foto: Paulo Barros

- INSTRUÇÃO 4 PARA EREZADA: Escolher um instrumento e integrar a banda comandada pelo maestro Rodrigo.



Foto: Paulo Barros

- INSTRUÇÃO 5 PARA EREZADA: Dar pinta com Wallace na passarela, abrindo caminho para o público-participante; em seguida, sumir da vista de todos.

- INSTRUÇÃO 6 PARA EREZADA: Nos bastidores, participar de jogo teatral proposto pelos atores que não participam da cena (Para acessar três breves registros filmados desse momento clique: [aqui](#))¹⁶⁴
- INSTRUÇÃO 7 PARA EREZADA: Acompanhar o rolezinho, filmando o público com aparelhos celulares quebrados ou de brinquedo; ou, na falta deles, com as próprias mãos.



Foto: Acervo do Grupo

- INSTRUÇÃO 8 PARA EREZADA: Organizar a área da plateia sem deixar que os/as participantes se sentem no banco em que estão os/as atores e atrizes.



¹⁶⁴ Ou acessando o QR CODE:



Foto: Acervo do Grupo

- INSTRUÇÃO 9 PARA EREZADA: Posicionar-se ao lado dos brasileiros ou dos angolanos, e torcer para seu grupo.



Foto: Heitor Muniz

- INSTRUÇÃO 10 PARA EREZADA: Soltar a raba.

- INSTRUÇÃO 11 PARA EREZADA: Da plateia, tocar as matracas em ritmo acelerado até a vitória, estimulando o público-participante e fazer o mesmo.
- INSTRUÇÃO 12 PARA EREZADA: Repetir com a Priscila a afirmação: “Hoje eu não saio daqui”.

Nessa estrutura é possível ver que a oficina não acontece de forma paralela ao espetáculo: está intrinsecamente dentro da dramaturgia. Existem cenas, por exemplo, que sem as crianças não aconteceriam da mesma maneira.

Essa estrutura não as limita em sua espontaneidade, mas apenas dá as “balizas” de sua atuação. O que faz com que elas saibam como agir e possam, inclusive, conduzir umas às outras, já que não há limite de participação e nem é possível controlar a chegada de novas participantes.

Rodrigo: *Aí vem um, ou outro, o outro traz mais um, mais dois, quando você vê tem cinquenta crianças ali, meio que curiosas, querendo participar. E era interessante também porque, conforme o tempo foi passando e a gente foi fazendo as apresentações, cada criança trazia mais uma criança, tinha dia que não tinha mais figurino pra dar, não tinha mais tecido pra dividir, porque uma foi trazendo outra. E aí uma foi virando tutora da outra: “porque hoje ele veio e não sabe o que tem que fazer”; “então você vai explicar pra ele”. Isso já se torna uma noção de responsabilidade em cena.*

Autonomia, escuta, criatividade, palavras importantes quando se desenvolve um processo pedagógico em teatro, e que também podem ser encontradas na base desse espetáculo. Num espetáculo em que a ancestralidade não é apenas tema mas dispositivo de criação, a presença dos corpos e corpos das crianças materializa o compromisso com a manutenção viva de uma memória antiga. E de fato, a atuação delas funciona como a de pequenos sóis que trazem luz para cada cena em que estão presentes.

Numa analogia teatral, elas são os refletores que dão mais brilhos e cores às cenas. Numa *guerrilha de conhecimento* na *encruzilhada* de um tempo que não é linear. Na sua espiralidade, o tempo promove o encontro com as crianças e abre uma possibilidade de uma resistência festiva ao epistemicídio de todo um povo.

Na tradição iorubá existe um itan¹⁶⁵ dos Ibejis¹⁶⁶ que conta assim: Os ibejis eram crianças muito alegres que tinham pequenos tambores tocados dia e noite por eles com

¹⁶⁵ São histórias ancestrais que compõem a mitologia dos orixás, desta tradição.

¹⁶⁶ Orixás crianças, gêmeas. No Brasil, os Ibejis são sincretizados com São Cosme e Damião.

muita alegria. Em certo tempo Icu, a morte, colocou armadilhas por todos os caminhos e estava “comendo” todos os homens, velhos, crianças ou mulheres. Ela começou a pegar todo mundo antes do seu tempo de morrer. Ninguém conseguia descobrir uma maneira de parar Icu. Um grande horror se alastrou até que os Ibejis bolaram um plano para deter Icu. Eles foram até a estrada perigosa, onde ela colocava suas armadilhas e um deles apareceu e começou a tocar o seu tambor, enquanto o outro irmão acompanhava escondido. Icu ficou tão maravilhada com a música que não querendo que o Ibeji morresse avisou a ele onde estava a armadilha. Ele continuou tocando e ela o seguiu dançando, quando um cansava o outro substituía e Icu continuava dançando. Eles continuaram trocando de lugar tocando sem parar e Icu não conseguia interromper sua dança. Até que, exausta, pediu que parassem de tocar para poder descansar um pouco. Os Ibejis propuseram então um pacto: se ela entregasse onde tinha escondido as armadilhas, eles paravam de dançar. Icu estava exausta e não teve escolha. “Foi assim que os Ibejis ganharam a fama de muito poderosos, porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar aquela peleja com a morte. Os ibejis são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar” (PRANDI, 2001, p. 377).

Contra toda morte colonial, a Marginal convoca os Erês para cozinhar seu ebó e, enquanto cozinha, seu ponto é firmado:

Aqui, tudo era só mato. Não tinha luz, não tinha gente. Eu gosto daqui...Porque aqui eu tenho sorte. Tantas foram as tentativas de me tirar, remover, matar. Mas nem adianta insistir, me invadir, iludir, porque hoje, HOJE EU NÃO SAIO DAQUI! (CIA MARGINAL, BILAC, 2020, p. 55)



Foto: Heitor Muniz – cena final do espetáculo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte pode mudar o mundo? O teatro pode ser um ensaio para a revolução? Pode uma companhia de teatro, com o seu trabalho, alterar o curso de uma história marcada por séculos de exploração e exclusão?

Algumas pessoas acreditam ser possível fazer um teatro alheio à política, mas eu sou daquelas que concorda com Boal: todas as atividades humanas são políticas. Desassociar arte e política é apenas uma maneira de maquiar uma estética alinhada aos contornos hegemônicos. Palavras como democratização, descentralização e formação de um pensamento crítico¹⁶⁷ são ideias fundamentais para a Cia Marginal desde sua formação. Em sua trajetória, esplanada nesta tese, é possível perceber essas palavras não apenas como discurso, mas numa ação contínua orientando a estética criativa e a ética com seu público. Essa ética se expressa num compromisso permanente com a formação de espectadores/as. Há um procedimento de trabalho elaborado que percebe as *estratégias* artísticas e logísticas como fundamentos indissociáveis.

Nas transformações teatrais empreendidas entre os séculos XX e XXI, a *inversão* do olhar da cena teatral sobre o papel do/a espectador/a abre as portas para a possibilidade de uma atuação mais ativa da plateia sobre a obra. Há nesta alteração uma perspectiva de estímulo a uma participação do/a espectador/a, o que pode resultar numa aproximação e até deselitização do processo teatral. Entretanto, a produção de uma dramaturgia que se organiza por uma lógica pós-dramática não é suficiente para ampliar o acesso de variados públicos ao teatro: é preciso pensar também os dispositivos de criação sob uma ótica não elitista.

Quando conheci a Marginal e passei a acompanhar o seu trabalho de forma constante eu percebia haver ali um movimento diferente na sua relação com as plateias. Os procedimentos de formação de espectadores/espectadoras também incidiram sobre mim. Mesmo que eu e Tia Célia tenhamos retornado por motivos diversos, o fato é que, eu também retornei e continuo retornando. Só agora, nesta pesquisa de doutorado, consigo nomear e perceber os procedimentos adotados pelo grupo para lidar com a crise enfrentada pelos inúmeros equipamentos culturais, onde se precisa por vezes quase implorar pela chegada do público. Deslocar o ponto de partida dos saberes cênicos é a chave encontrada pela experiência marginal. Romper com a *marafunda* colonial requer também uma renovação nos modos de produzir conhecimento.

¹⁶⁷ Essas palavras estão na descrição da missão da Cia no blog criado nos cinco anos de atuação do grupo.

“Hoje eu não saio daqui”, quinto espetáculo do grupo, foi escolhido para ter um destaque de análise nesta investigação, não somente porque acompanhei o seu processo, mas porque ali é possível perceber a consolidação da pesquisa cênica e também pedagógica do grupo. Há um aprofundamento na elaboração de uma estética em oposição à colonialidade. Encontram-se na *encruzilhada epistêmica* desse espetáculo os saberes ancestrais da experiência negra em diáspora com a africana em solo brasileiro. A Maré é novamente o palco onde esses corpos e corpas se encontram. Afirma-se, quase que didaticamente, um novo centro de onde o conhecimento pode partir.

Mesmo sendo uma nova encenação, partindo de novas referências e investigações é possível perceber em suas linhas cruzadas: a visão caleidoscópica abaladora de certezas do “Qual é a nossa cara?”; a desobediência provocativa de “O’LILI”, os deslocamentos físicos e simbólicos de “InTrânsito” e a crueza combativa e sarcástica de “Eles não usam tênis naique”. A materialidade da espiral do tempo se contrapõe a uma percepção temporal evolutiva e confirma, na prática, que o pássaro morto no ontem por exu foi acertado pela pedra do “Hoje”.

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *phatós* inexaurível, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e volta, não com uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como uma instalação de um conhecimento(...) (MARTINS, 2021, p.208)

Assim como o tempo da criação é móvel e expande a percepção para a estética, o mesmo movimento se dá na questão dos modos de produção. Neste caso, há necessidade de recalcular a rota. Pela primeira vez a companhia tem uma ficha técnica composta por noventa por cento de pessoas negras. Essa composição com certeza é decisiva para as experimentações estéticas no espetáculo. As *fronteiras* ainda estão ali se encontrando, mas os seus limites estão mais aparentes. Se antes elas estavam muito próximas e davam quase a sensação de rompimento, agora elas estão bem demarcadas. Nota-se, à distância, as linhas que a separam.

Isso fica evidente inclusive na percepção das espectadoras e espectadores. É a primeira vez em um espetáculo do grupo em que é possível destacar nitidamente diferentes *estratégias sensíveis* utilizadas em momentos específicos para dialogar com o público pertencente àquele espaço e com quem não é dali. Os diferentes marcadores sociais que atravessam a experiência do grupo são evidenciados e se espelham também na plateia.

“Hoje eu não saio daqui” é mais um sucesso marginal. Acompanhando a projeção

já apontada pelo “Tênis Naique”, “Hoje” desponta como um trabalho reconhecidamente de excelência na cena teatral carioca. Depois de anos de história, é com esse espetáculo que a Cia Marginal recebe a sua primeira crítica teatral em um jornal de grande circulação.¹⁶⁸ Além de ser considerado entre os dez melhores espetáculos do ano por este mesmo jornal e contemplado com o Prêmio Maria Carolina de Jesus de Direitos Humanos em 2019. Um espetáculo com promessa de ser o sustento do grupo por alguns anos, assim como foi o “Tênis Naique”.

Entretanto, um acontecimento faz com que todo o mundo se veja na surpresa em lidar com questões para além de qualquer planejamento. Em 2020, dois meses depois da segunda temporada do espetáculo, o país é assolado pela pandemia da COVID-19. Ela não acomete apenas o Brasil, mas aqui, além de lidar com uma crise sanitária mundial, temos um governo completamente despreparado. Para a gestão da crise sanitária faltou um protocolo nacional de contenção e prevenção, e sobrou negacionismo e desinformação, o que fez com que o Brasil chegasse, no momento mais crítico, a registrar quase meio milhão de mortes pela doença.

Nos protocolos mundialmente estabelecidos para controle da epidemia, uma das diretrizes principais é algo aparentemente simples: ficar em casa. Contudo, ficar em casa implica em muitos casos a impossibilidade de prover o sustento, o que na situação do setor cultural acende uma luz vermelha na maioria das contas bancárias de seus e suas trabalhadores/as. Os eventos culturais são os primeiros a serem cancelados em todo o país, o que expõe ainda mais a instabilidade do setor.

Como apresentado anteriormente, a profissionalização do setor cultural ganha a partir de 2003 um caráter de política pública, possibilitando uma ampliação do acesso a artistas que não correspondem completamente às demandas do mercado. Em meio a essa mudança de perspectiva, grupos como a Cia Marginal podem fortalecer seus trabalhos e serem de fato reconhecidos como artistas que são. Tal mudança é um dos fatores catalisadores do início de pesquisas responsáveis por modificar os parâmetros da produção em arte e construir caminhos na direção de sua deselitização. Em 2016, um futuro aparentemente promissor para a cultura no país começa a desmoronar. Com o golpe parlamentar sofrido pela presidenta Dilma, fica evidente um equívoco na política cultural

¹⁶⁸ Nesse link é possível ler a crítica que Patrick Pessoa escreveu para o jornal O GLOBO intitulada como “O dia em que a Maré mudou”:
<https://www.facebook.com/ciamarginal/photos/a.265897450115588/2842616305777010/> (último acesso - 29/05/2023)

construída até ali: suas bases foram estabelecidas sob uma lógica de política de governo e não como política de estado. Então, no momento de instabilidade política, o setor cultural é um dos primeiros a sentir.

De 2016 a 2020, trabalhadores e trabalhadoras da cultura já vinham sentindo os impactos do golpe e da ascensão de um governo de extrema direita, o advento da covid-19 só fez acentuar essa realidade. A vulnerabilidade sanitária apenas aprofunda todas essas dificuldades. Dificuldades estas que evidenciam as diferenças sociais e deixam no ar a questão: quem de fato pode viver sendo artista? No âmbito da própria Cia Marginal tal indagação fica evidente.

No artigo “Na corda bamba e por um fio: cancelamentos, precarização e novos modos de reexistência artística durante a pandemia da Covid-19 no Brasil” (2021), elaborado a partir de uma conversa do grupo (realizada por videoconferência) em 09 de outubro de 2020, a Cia analisa os impactos sofridos coletiva e individualmente durante aquele ano, iniciado com uma perspectiva tão promissora. Já no início do texto, salta aos olhos o quanto as *fronteiras* identitárias experimentadas por cada um e uma, inclusive debatida com afinco na experiência do “Hoje”, foram também determinantes sobre como as/os marginais vivenciaram a pandemia. Na nota de rodapé descrevendo cada autor e autora do artigo, é possível perceber que as dificuldades básicas como pagar aluguel, conta de luz, internet, até mesmo tomar uma cerveja e comprar um cigarro relatadas por Rodrigo, Jaqueline, Phellipe e Wallace não foram sentidas com o mesmo impacto por Isabel¹⁶⁹.

Tal desequilíbrio corrobora o caráter periférico do grupo. Se nos anos de trajetória foi considerado como lugar de exceção frente a outras companhias oriundas da “periferia”, neste momento retorna ao lugar de regra:

Jaqueline: (...) A gente tinha total condição de não estar passando por isso, a Cia Marginal em especial. Sabemos o quanto somos exceção nesse rolê da arte no Rio de Janeiro, o quanto alcançamos coisas que muitos outros grupos periféricos não alcançaram. Temos um pouco mais que os outros, mas é tão pouquinho, que no fim estamos no mesmo lugar. Grupos periféricos estão se desdobrando para sobreviver e a Cia Marginal não foge a essa regra. O que antes era uma exceção, agora voltou a ser regra. Voltamos para o lugar em que

¹⁶⁹ “Dos sete integrantes da Cia Marginal, Isabel é moradora do Flamengo (Zona Sul do Rio de Janeiro); Geandra Nobre, Priscilla Monteiro e Rodrigo Maré, da Maré (Zona Norte); Jaqueline Andrade e Wallace Lino, de Ramos (Zona Norte) e Estácio (Centro), respectivamente, mas, assim como os três anteriores, “crias” da Maré; e, por fim, Phellipe Azevedo, morador do Morro do Pinto (Centro) e “cria” do Cajú (Zona Norte). Isabel e Phellipe se identificam como brancos, Priscilla como “afro-indígena”; Geandra, Jaqueline, Rodrigo e Wallace, como negros. Isabel é a única que não foi criada nem nunca morou em uma favela” (PENONI; ANDRADE; AZEVEDO, MARÉ, LINO, 2021, p. 73)

sempre estivemos, de ter mais dificuldade de acessar certos espaços, mais dificuldade para conseguir dinheiro. É muito difícil ter que viver sempre na corda bamba; e agora a corda está bamba e por um fio. (ANDRADE;AZEVEDO,LINO, MARÉ, PENONI, 2021, p. 74)

Algumas linguagens artísticas, sobretudo as artes da cena, dependentes diretamente da relação com o público para realizar suas obras, recorrem à dimensão virtual para continuar produzindo. Os impactos que a mudança de meio traz para a recepção teatral foi campo de discussão entre artistas. Mas como era a única saída possível naquele momento, não houve muito espaço para ponderações, apenas para produções. Alguns editais emergenciais foram lançados e, mesmo com uma proposta de cachê por vezes muito baixa, possibilitou a sobrevivência e reinvenção dos modos de produção.

No caso da Cia Marginal, na dimensão da produção virtual, foram experimentadas configurações de criação inéditas na história do grupo. Se antes sua criação artística era produzida a partir de uma lógica colaborativa, em que as funções de direção e atuação eram fixas, agora foi possível experimentar novas configurações, nas quais os papéis exercidos por cada um e uma se alteravam. O modo de produção colaborativo começa a dar lugar a uma proposta de organização em rede.

A primeira produção em vídeo feita à época, denominada “[Festa](#)”, traz Wallace e Jaqueline como atuantes. Os dois, cada um em sua casa, lembravam trechos, respectivamente, dos espetáculos “Qual é a nossa cara?” e “O’LILI”. À direção realizada pelos dois, somava-se Priscila e Phellipe contribuindo com roteiro e edição. Ainda na reverberação do “Hoje eu não saio daqui”, são produzidos posteriormente dois projetos audiovisuais: um com apoio do Sesc¹⁷⁰, a videoperformance em dança - ["Dançar é esticar a alma além do corpo"](#) - protagonizado por Maria e produzido e editado por Phellipe¹⁷¹, e o outro com o apoio do Itaú Cultural em Parceria com a Redes da Maré¹⁷² - ["Quintal C11"](#) - , uma websérie protagonizada por Vanu com participação de Ruth, Nizaj e Elmer, dirigida e roteirizada por Wallace e produzida e editada por Phellipe¹⁷³. Das produções audiovisuais realizadas à época com a coprodução da Cia Marginal, a última foi o curta

¹⁷⁰ O Sesc Rio, assim como outros, regionais do país produziu, durante a pandemia, uma programação cultural em vídeo que foi veiculada em seu canal no youtube.

¹⁷¹ Além disso, compõem a ficha técnica Desirre Santos como diretora e Raquel Soliver na fotografia.

¹⁷² A Redes da Maré apoiada pelo Itaú Cultural lançou em 2020 uma chamada emergencial para artistas e produtores da Maré como parte da campanha Maré diz não ao Coronavírus lançada pela instituição durante a pandemia.

¹⁷³ Nesse projeto há a colaboração externa de Letícia Santana na consultoria e Caju Bezerra em oficina de contação de história.

["14 de março"](#) -,¹⁷⁴ também produzido a partir do mesmo apoio da Redes e Itaú, tendo em sua criação Geandra (atuação, concepção, argumento e roteiro), Jaqueline (direção e roteiro) e Phellipe (fotografia, montagem e câmera).

A palavra rede na era de conexões cibernéticas nos remete a espaços virtuais onde computadores e celulares se conectam, mas num sentido mais rudimentar da palavra, é um processo de entrelaçamento de fios. Esses fios em cruzamento vão formando um tecido único, que juntos cumprem a mesma finalidade. A ideia de uma rede de artistas abre a possibilidade de multiplicidade de criações, de entrelaçamentos e costuras, numa ampliação de linhas de fuga que, num sentido de sobrevivência pandêmica, se torna condição de existência.

Essa nova configuração experimentada no âmbito da companhia também acaba por fortalecer projetos individuais, alguns já existentes no período pré-quarentena. Nestes é possível também ver as linhas tecidas a partir de uma rede marginal: o espetáculo Família Virtual, do Grupo Atiro,¹⁷⁵ o reality Canceladas, produzido pelo Coletivo Arame

¹⁷⁴ Todos os links disponibilizados nos títulos dos trabalhos estão disponíveis no canal da Cia Marginal



com acesso pelo QR CODE:

¹⁷⁵ O Atiro é um grupo de teatro oriundo da Maré, formado em 2013 a partir das oficinas de extensão da Cia Marginal em parceria com a Redes da Maré. Ao longo de sua trajetória, consolidou uma equipe e produziu seis espetáculos: Vai(2013); Família e Obedeça (2017); AntCorpo e Corpo Minado (2018); e Corpo minado em quarentena (2020), os quatro do meio compoem um único projeto chamado “Agora Sei o Chão que Piso”. Integram hoje o grupo: Desirré Santos, João Paulo Rodrigues, Kamyla Galdeano, Marcos Diniz, Matheus Affonso, Paulo Victor Lino, Romário Melo, Wallace Lino e Wellington Oliveira. O espetáculo “Família Virtual” foi adaptação para o formato online do espetáculo “Família”.

Farpado¹⁷⁶; no experimento do projeto Entidade¹⁷⁷ e o Amare Convida.¹⁷⁸

Essas novas perspectivas de criação são apontadas pelo grupo, no referido artigo, como possibilidade de se manterem vivos/as e pulsantes durante um período tão difícil. A coletividade, num sentido de parcerias, é o que mais uma vez possibilita a resistência a um sistema de aniquilamento das existências pretas e faveladas:

JAQUELINE – A gente está resistindo há quinze anos enquanto artistas periféricos, negros, mulheres, LGBTQs. Enquanto favelados poucas pessoas conseguem ultrapassar tantas barreiras. A estrutura te diz o tempo todo que aí onde você está já é suficiente e que pode ficar bem com isso. Esses projetos têm a capacidade de dizer que a gente nunca vai ficar bem com isso, que nunca vai ser o suficiente, que a gente sempre vai querer mais. Que a gente pode mais, precisa de mais, merece mais; e sem dor. Por que para a gente merecer alguma coisa tem que ser tão doído? Para a gente conseguir uma coisa pequenininha é um inferno! A gente só quer um merecimento que sempre foi nosso. (...) E parceria, para a gente, é muito importante. Eu sou parceira do Rodrigo, que é parceiro da Bel, que é parceira do Wallace, que é do PH; e às vezes não vai ter mesmo grana. Vai ser só porque o teu amigo precisa ser fortalecido e você precisa estar ali fortalecendo ele. Dei muita sorte de ter entrado nesses projetos, porque eles me mantiveram viva. E não para o lado ruim, porque às vezes ficar vivo é ruim, mas para o lado do tesão, do divertimento. Da criatividade. Do desejo. Da vontade de ver aquilo se realizar. Esses três projetos me mantiveram viva nesse tempo em que a pandemia aconteceu. Eles me deixaram com tesão de continuar fazendo as coisas.

WALLACE – Muito linda. Terminei feliz a reunião. Chorei pencas, fiquei arrasada e Jaqueline me trouxe de volta para a vida.

JAQUELINE – Xangô é vida e eu sou filha dele. (;ANDRADE;AZEVEDO, LINO,MARÉ, PENONI 2021, p.95)

¹⁷⁶ O Coletivo Arame Farpado é formado por artistas que são crias da periferia e da favela. Através das linguagens do audiovisual e do teatro, investiga a fricção entre arte, humor, tecnologia, território e memória. Criado em 2017, na UNIRIO, produziu até hoje dois espetáculos e uma obra audiovisual: as peças Arame farpado e “O clássico êxodo (2020); e o Reality Show Canceladas (2020). Integram hoje o Coletivo: João Pedro Zabeti, Lais Lage, Lidiane Oliveira, Peterson Oliveira, Phellipe Azevedo, Sol Targino e Wellington Oliveira. Durante a pandemia o grupo criou o reality virtual Canceladas que tinha como foco de interação das/dos participantes um grupo de whatsapp onde elas/eles tinham que executar provas artísticas. Na primeira edição, Wallace participa como “confinado” e Jaqueline como roteirista, Phellipe como um dos fundadores do grupo participa como diretor.

¹⁷⁷ Entidade é um projeto de escrita territorial, idealizado por Wallace Lino e Paulo Victor Lino, com foco nas narrativas de LGBTQIA+ da Maré. As narrativas pesquisadas são apresentadas por meio de um experimento em que o usuário acessa conteúdos disponíveis em redes sociais e no site <https://entidademare.com/>. Também contemplado pela Chamada Novas Formas de Fazer Arte e Cultura nas Favelas 2020, da Redes da Maré. Além de Wallace que é fundador do projeto Jaqueline também é integrante desde o seu início. Em 2020, o Entidade Maré produziu o experimento citado disponível no site, em 2021, os filmes Noite das Panteras e Noite das Estrelas em homenagem aos antigos shows LGBTQs que aconteciam na Maré nos anos oitenta e em 2023, promove a ocupação Noite das Estrelas que acontece nas ruas da Maré e na quadra da escola de samba Gato de Bonsucesso (<https://www.instagram.com/entidademare/>). Rodrigo Maré também participa dos filmes e da ocupação como diretor musical.

¹⁷⁸ Amare convida é um encontro virtual produzido por Rodrigo Maré, que convida semanalmente um artista ou produtor cultural brasileiro diferente, para um bate-papo reflexivo sobre suas trajetórias e as estratégias para se manter ativo durante a pandemia. Contemplado pela Chamada Pública Novas Formas de Fazer Arte e Cultura nas Favelas 2020, realizada pela Redes da Maré em parceria com a People’s Palace Projects e o Itaú Cultural, e com patrocínio do Banco Itaú, o projeto teve duração de três meses (agosto a outubro de 2020).

Nessa rede viva e pulsante, os/as artistas marginais mantêm hoje, em 2023, suas criações. O modo pandêmico encontrado ainda é o que reverbera na atualidade do grupo. Talvez essa tenha sido uma estratégia correspondente às demandas da pandemia, talvez também se encaixe nos anseios já apontados na criação de “Hoje eu não saio daqui”. Seja por uma razão ou pela outra, é no *CRUZO* dessa dimensão em rede que caminha a Cia Marginal.

Talvez a arte não tenha o poder de modificar o mundo. Contudo, sendo capaz de produzir vida, pode servir sim como um *ebó* que afasta muito do *carrego* de morte entranhado em anos de racismo e exclusão. Há quase vinte anos a Cia Marginal vem cozinhando esse *ebó*. De tanto produzir, foi responsável por deixar uma herança inegável ao teatro carioca. Formou uma geração de espectadores e espectadoras a partir da formulação de uma metodologia de criação questionadora dos modos colonialistas de produção teatral.

Esta tese buscou identificar tais modos e seus impactos. Não num esforço sistemático de criar uma cartilha ou um modelo a seguir, mas de registrar vetores ou dispositivos que possam auxiliar estudos futuros sobre recepção teatral, a partir de uma epistemologia mais ao sul. A história da Marginal nos mostra, por exemplo, que se há um desejo em formar novas plateias, em elaborar políticas para tornar o teatro menos elitista, é preciso antes de tudo democratizar os meios de produção.

Se a produção teatral deseja se tornar mais acessível, ela precisa acontecer em palcos diversos e trazer novas personagens. Se ao Estado cabe garantir a todos/as o acesso à cultura, é preciso haver políticas públicas permanentes para tal. Programas sólidos, que não se desmantelem com facilidade nas possíveis instabilidades econômicas e políticas. Apesar de uma afirmação aparentemente óbvia, não há simplicidade em sua execução. Elaborar políticas públicas em arte exige também pensar em quem vai pensá-las? Sob que parâmetros? Quais suas balizas? Não é um empreendimento fácil, não podemos nos enganar. Mas é um movimento no sentido de reconhecer artistas enquanto trabalhadores/trabalhadoras.

A arte é e pode ser alimento para dias difíceis; pode e é respiro para momentos de sufocamento. Ela existiu e sempre existirá, a despeito das lógicas de mercado. Pensar nela enquanto um ofício não a descaracteriza, mas a localiza enquanto um bem indispensável assim como a comida que se come, a casa em que se mora e o corpo que precisa de cuidados.

Tal elaboração nos permite compreender, a sabedoria marginal partilhada, de que

os marcadores sociais influenciam também na recepção da obra teatral. Não há ineditismo nessa constatação, visto que teóricos como Hall e Barbero já apontavam isso no século anterior, mas essa é por vezes uma sabedoria esquecida pela cena teatral. Esquece-se por vezes que as identidades são formadas de forma individual e também coletiva, e a percepção da obra varia nesta mesma medida. Por isso é importante pensar nas *estratégias sensíveis* alinhadas com quem deseja-se comunicar, não há comunicação universal e apolítica; isso é apenas um engodo branco, patriarcal e colonial.

No momento, quando ainda nem se nomeava como companhia, a Marginal já havia escolhido com quem desejava primeiro se comunicar. Nos circuitos pelas ruas da Maré construiu as bases de suas *estratégias* e ali, despertadas pela alegria de se ver representada, sua plateia começa a se formar, mas este grupo também foi criado a partir de uma comunicação entre *fronteiras* e no espelhamento de suas construções e contradições internas agrega outros públicos, provocados a um *exercício de alteridade*, através do qual podem vivenciar um deslocamento de certezas e reinvenções.

Recordando os questionamentos iniciais expostos na introdução deste trabalho, percebo que encontrei nesta pesquisa um ponto de confluência entre três campos da prática teatral nos quais atuei nos vinte cinco anos em que sou fazedora de teatro: a criação artística, a pedagogia do teatro e a produção cultural. Nas escolas em que passei, as pesquisas a que tive acesso, eventos e debates dos quais participei sempre vi esses campos sendo debatidos de modo separado, como se fossem campos do saber distintos. Ao me aprofundar no diálogo com a Cia Marginal, percebo que pensá-los separadamente apenas auxilia na acentuação das suas dificuldades.

No campo dos processos pedagógicos em teatro uma das maiores lacunas é a questão do acesso à fruição de obras teatrais; na criação de espetáculos, por vezes, artistas ficam tão imersos nos seus processos dentro das salas de ensaios, que não se conectam com as pessoas com as quais têm intenção de se comunicar e na produção cultural, pensamos constantemente em como levar o público ao teatro, mas pouco em como fazê-lo retornar. Isso somente para pontuar os desafios mais óbvios. Estudar a trajetória desta companhia nos aponta que esses saberes não deveriam caminhar em paralelo, mas no cruzamento.

Na encruzilhada dos saberes marginais não há linhas retas, mas emaranhados de fios que se cruzam. A Marginal dançou com **exu** em seu começo e com ele continua a se mover. Esse é o movimento que o teatro como arte, como campo do saber e como lugar de trabalho pode absorver: “É o laço e o atalho/É o braço e a mão/Do falho e do justo/

Exu é o custo do movimento”¹⁷⁹. O movimento é custoso, mas também traz prazer. Assim como o teatro.

Ele custa, porque precisamos questionar as nossas próprias certezas. Nós, que assumimos um compromisso de não esconder o viés político do teatro, estamos dispostas e dispostos a reconhecer os nossos privilégios? A nos deslocar? A ir pra rua? A adotar uma epistemologia de botequim? A de fato adotar o prazer e alegria como práticas de pesquisa?

Apesar de lançar essas questões, levo em conta que elas não estão resolvidas pra mim. Mas na finalização deste trabalho as considero como norte que aponta os próximos passos. Por ora o sol já começa a raiar no horizonte, o garçom já empilha as mesas, joga água no chão, a cozinha já fechou faz tempo e a saideira já está na expulsadeira faz tempo. É hora de ir. Não antes de lançar uma última palavra para descrever este exercício de escrita: *delícia*. Foi uma *delícia* poder abrir uma cerveja e mais uma vez elaborar pensamentos junto a Jaqueline, Geandra, Priscila, Wallace, Rodrigo, Phellipe e Isabel. E juntar mais mesas para caber nessa conversa bell, Grada, Walter, Verônica, Silvio, Leda, Luiz, Célia, Paulo, Flavio, Gabriel, Marcos, Stuart, Karla, Axel, Muniz, Bertold, Augusto, Moisés, Érica, Marina, Dodi, Renata, Jerzy, Ana, Denise, Cida, Brenda, Clarisse, Rodrigo, Gustavo e tantas outras, outros e outres que partilharam seus conhecimentos aqui comigo. E claro também foi uma *delícia* dividir com você, pessoa que me lê, essas descobertas e investigações, que nós possamos ainda partilhar em muitas ocasiões da “água que passarinho não bebe”, a água do saber.

¹⁷⁹ Trecho da canção de Serena Assunção citada no capítulo 1.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda N. “O perigo da história única - conferência para a plataforma Ted Talks”, 2010
https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt
- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. Coleção Feminismos Plurais. Jandaíra, 2021.
- ALENCAR, José de. O demônio familiar. 2003.
- ALMEIDA, C. e Lopes, T. “Ciência em Cena: teatro no Museu da Vida.” Rio de Janeiro, Brazil: Museu da Vida / Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, 2019.
- ALMEIDA, Silvio. “Racismo Estrutural”, Pólen Editora, 2019.
- ANDRADE, Jaqueline; AZEVEDO, Phellipe; LINO, Wallace; MARÉ, Rodrigo, PENONI, Isabel. Na corda bamba e por um fio: cancelamentos, precarização e novos modos de re-existência artística durante a pandemia da Covid-19 no Brasil. Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía / Revista Latinoamericana do Colégio Internacional de Filosofia n. 9, 2021.
- ATHIÊ, Joyce. “A luta pelo deboche”, Horizonte da Cena, 2015 - <https://www.horizontedacena.com/tag/belo-horizonte/page/9/>
- BARBERO, Jesus Martin. Trad: ALCIDES, Sérgio; POLITO, Ronald. “Dos meios às mediações”. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
 -----; BARCELOS, Claudia. Trad: SANTAMARIA, Silvia Rojo. “Comunicação e mediações culturais”. Revista Brasileira de Ciência da Comunicação. Vol. XXIII,nº1, jan/junho, 200.
- BARBOSA, Ícaro. “Calor na Bacurinha em Cartaz no Teatro Francisco Nunes”, O Contorno de BH, 2018 - <https://ocontornodebh.com.br/index/2018/07/27/calor-na-bacurinha-em-cartaz-no-teatro-francisco-nunes/>
- BERTHOLD, Margot; trad: ZURAWSKI, Maria Paula V., GUINSBURG, J., COELHO, Sérgio, GARCIA, Clovis. “História Mundial do Teatro”. Perspectiva, 2014.
- BETTI, Maria Silvia. “A Politização do Teatro: Do Arena ou CPC” In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 2: Do Modernismo as Tendências Contemporâneas”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2013
- BRANDÃO, Tânia. “As Companhias Teatrais Modernas” In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 2: Do Modernismo as Tendências Contemporâneas”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2013
- BERNARDINO, Joaze. “Ação afirmativa e a rediscussão do mito da democracia racial no Brasil.” Estudos afro-asiáticos, 2002, 24.2: 247-273.

BENTO, Cida. “O pacto narcísico da branquitude”. 1ª edição. Companhia das Letras. São Paulo, 2022.

BOAL, Augusto. “Jogos para atores e não-atores”. Editora Record, 1998.
----- “Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas”. Editora Civilização Brasileira, 2005.

BORDIN, Vanessa Benites. Bertold Brecht e o cômico popular Karl Valentim-Princípios da Bufonaria para uma atuação crítica. Revista Arte da Cena, Goiânia, v.3, n 1, p-163-180. Jan-jun-2017.

BRECHT, Bertold. Trad: FILHO, Aderbal Freire. “Estudos sobre Teatro”, Editora Nova Fronteira, 2005.
----- “Teatro Dialético – Ensaios” Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1967.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. “A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser”. Feusp, 2005. (Tese de doutorado)

CARVALHO, Sérgio. “Teatro e sociedade no Brasil colônia: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço”. Sala preta, v. 15, n. 1, p. 6-53, 2015. 2012

CEVA, Antonia Lana de Alencastre. “O negro em cena: a proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)”. Rio de Janeiro: PUC (Dissertação de Mestrado), 2006.

COUTINHO, Marina Henriques. “A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade sujeito”. Faperj, 2012.

DA COSTA, Luciano Bedin. “Cartografia: uma outra forma de pesquisar.” Revista digital do LAV, 2014, 7.2: 066-077.

DA SILVA, Francisca Islandia Cardoso. “Revisão crítica das teorias da codificação decodificação e mediação no processo de recepção”. Cambiassu – edição eletrônica Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, São Luís - MA, julho/dezembro de 2014 - Ano XIX - Nº 15

DA SILVA, Tomaz Tadeu et al. A produção social da identidade e da diferença. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

DAVIS, Angela. Trad: CANDIANI, Heci Regina. Mulheres, raça e classe. Boitempo Editorial, 2016.

DE JESUS, Ana Maria. “Imigração forçada contemporânea e saúde mental: estudo da comunidade angolana e a Síndrome de Ulisses”. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito para obtenção de título de Bacharel em Relações Internacionais. São Paulo, 2022.

DESGRANGES, Flavio. “A Inversão da Olhadela – alterações no ato do espectador teatral”. Hucitec Editora, 2015.

-----“A Pedagogia do Espectador”, Hucitec Editora, 2017.

-----“Mediação teatral: anotações sobre o projeto formação de público”. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 10, p. 075-083, 2008.

DESS, Conrado. “Representações e representatividade no teatro contemporâneo: reflexões sobre a presença e a ausência do corpo negro na cena.” Anais ABRACE, v. 20, n. 1, 2019.

DUENHA, Milena; SARTURI, André; CIRÍACO, Gustavo. “Entrevista com Gustavo Ciríaco: a arte, o político e o poético no espaço público como potencializadores da imaginação e de mundos” Revista Científica/FAP v. 23 n. 2 (jul./dez. 2020)

FABRINI, Veronica. “Sul da Cena, Sul do Saber” Moringa, v. 4, n. 1, p. 11, 2013.

FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 1: Das Origens ao teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2012

FERNANDES, Nanci. “Os Grupos Amadores” In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 2: Do Modernismo as Tendências Contemporâneas”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2013

FREIRE, Paulo. “Pedagogia do Oprimido”. 23ª edição. Ed. Paz e Terra, 1994.

GARCIA, Silvana. “O Teatro da Militância” In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 2: Do Modernismo as Tendências Contemporâneas”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2013

GARDEL, André. “Anchieta e o Perspectivismo Ameríndio”. Anais ABRACE, v. 13, n. 1, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Trad: GOMES, Ricardo “Resposta a Stanislavski”. Tradução: In: Revista Folhetim, Rio de Janeiro. 2001 [1980].

----- GROTOWSKI, Jerzy, FLASZEN, Ludwik. Trad.: RAULINO, Berenice. “Teatro Laboratório de Jerry Grotowski 1959-1969”. Ed: Perspectiva. 1ª Edição. 2007.

HALL, Stuart. Org: SOVIK, Liv. Trad: RESENDE, Adelaide La Guardia. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte. Ed: UFMG. 2009

-----Trad: SILVA, Tomaz Tadeu; LOURO, Guaciara Lopes. “A identidade cultural na pós-modernidade”. Lamparina, 13ª edição, 2020.

HONNET, Axel. REPA, Luiz. Trad: “Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais”. 2ª edição. Ed. 34, 2009.

hooks, Bell. Trad: BORGES, Stephanie. Olhares Negros – raça e representação; São Paulo. Ed: Elefante. 2019

JANIASKI, Flavia. “Processo Drama e suas possíveis formas de desenvolvimento.”

Dossiê Perspectivas do Drama no Brasil. v. 16 n. 2 (2020)

KAERCHER, Gladis Elise Pereira da Silva; PEREIRA, Gabriel Fortes. “Performance e Ancestralidade: o que a cosmologia bakongo ensina sobre a infância negra brasileira?” Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 13, n. 1 2023.

KASTRUP, Virgínia, “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo” In PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓCIA, Liliana. “Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividade”. Porto Alegre. Sulina, 2009.

KILOMBA, GRADA. Descolonizando o Conhecimento – Uma palestra Performance, MIT-2016. Acesso: <http://mitsp.org/2016/portfolio/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-grad-kilomba/>
----- Trad: OLIVEIRA, Jess. “Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano”. Editora Cobogó, 2019.

KIST, Ivete Suzana. “A Tragédia e o Melodrama” In “História do Teatro Brasileiro – volume 1: Das Origens ao teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2012

LEAL, Dodi Tavares Borges. “Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral”. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.
-----“Teatra da Oprimida”. Livro Eletrônico. UFSB, Porto Seguro, 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. Trad: SUSSEKIND, Pedro. “O teatro pós-dramático” 2ª edição. Editora Cosac Naify, 2011.

LIMA, Evani Tavares. “Por uma história negra do teatro brasileiro”. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2015, 1.24: 092-104.

LINO, Wallace. “O Teatro como Canal de ruptura do Silenciamento”. Trabalho de Conclusão de Curso de Ensino do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) Centro de Letras e Artes, 2018.
----- “NOITE DAS ESTRELAS: a criação de um álbum visual LGBT, através das escritas performáticas, as cosmopoéticas e fugas feitas por amores de insujetas”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, 2023.

MARGINAL, Cia; BILAC, Jô. “Hoje eu não saio daqui”. Ed. Cobogó.2020

MARTINS, Leda Maria. “Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela”. Editora Cobogó, 2021.
----- “A cena em sombras”. Editora Perspectiva, 1995.

MAYOR, Mariana Soutto. “O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera”. Revista Aspas, v. 5, n. 2, p. 103-110, 2015.

MENCARELLI, Fernando Antonio. “Artistas, Ensaiadores e Empresários: O Ecletismo e as Companhias Musicais In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 1: Das Origens ao teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2012

MIGNOLO, Walter. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.” Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade, v. 34, p. 287-324, 2008.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. “O teatro experimental do negro-: estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)”. 2008

NASCIMENTO, Abdias. “O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado”. Editora Perspectiva SA, 2016.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro em comunidades: questões de terminologia. Anais ABRACE, v. 9, n. 1, 2008.

PENONI, Isabel e 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. Teatro na Margem. São Paulo: HUCITEC, 2015

-----“Hoje eu não saio daqui: escuta, representatividade e construção coletiva numa encenação com a Cia Marginal” IN ANDRADE, Clara; GUENZBURGUER, Gustavo; PENONI, Isabel. “Cenas Cariocas: modos, políticas e poéticas teatrais contemporâneas. Ed. Gramond. Rio de Janeiro. 2020.

PRANDI, Reginaldo. “Mitologia dos Orixás”. 1ª edição. Companhia das Letras. São Paulo, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. “O Teatro Jesuítico” In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 1: Das Origens ao teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2012

----- “Entreato Hispânico e Itálico” In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 1: Das Origens ao teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2012

----- “A Herança Teatral Portuguesa” In FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 1: Das Origens ao teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2012

REIS, Angela; MARQUES, Daniel. “A Permanência do Teatro Cômico e Musicado” In

FARIA, João Roberto. “História do Teatro Brasileiro – volume 1: Das Origens ao teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX”. Perspectiva/Edições SESCSP, 2012

RESENDE, Douglas. “ A casa-teatro: análise de uma experiência de co-criação a partir do espaço privado”. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

ROLNIK, Suely. “Cartografia sentimental”. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ROSA, Salomão Silva do Nascimento. *Fluência Cultural: A ambiência de vida dos jovens angolanos no Complexo da Maré – Rio de Janeiro*. Dissertação Mestrado – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós Graduação Sociologia e Direito, 2017

RUBIM, Antonio. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios” In Org: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antonio. *Políticas Culturais no Brasil*. EdUFBA, Salvador, 2007.

----- “Políticas Culturais no governo Lula”. EdUFBA, Salvador, 2010.

RUFINO, Luiz. “Pedagogia da Encruzilhada”. Mórula Editorial, 2019.

SANTANA, Letícia. “BOTA A CARA NO SOL: Estratégias Angolanas de ser e permanecer no Brasil” . Encrespando Seminário Internacional: ENCRESPANDO Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes ONU. v. 1 n. 1 (2015):

SALOMÃO, Salloma. “Video 13: Teatro Experimental do Negro”. Canal do CyberQuilombo, 2016 -
https://www.youtube.com/watch?v=wbJQMOBF37I&feature=youtu.be&ab_channel=labExperimental.org+%29

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.” In org: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. “Epistemologias do Sul”. Edições Almedina SA, 2009.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. *Psicologia & Sociedade*, v. 26, n. 1, p. 83-94, 2014.

SILVA, Jaílson de Souza; BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela, alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Rio, [X] Brasil, 2005.

SODRÉ, Muniz. “As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política”. Petrópolis, Ed.Vozes, 2006.

----- “Cultura, corpo e afeto”. *Dança*, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SOUZA, Renata da Silva. “Maré sitiada: o discurso midiático sobre a ocupação militar do complexo da Maré”. *Revista Rumores*. número 18 | volume 9 | julho - dezembro 2015 UNESCO, “Nijinga A Mbande -Rainha do Ndongo e do Matamba”. *Série Unesco Mulheres na História da África*. 2014.

LINKS:

Páginas de Grupos e Projetos citados:

Cia Marginal: <https://www.instagram.com/ciamarginal/>

<https://www.facebook.com/ciamarginal>

<https://www.youtube.com/@ciamarginal139>

Coletivo Arame Farpado: <https://www.instagram.com/a.farpado/>

Coletivo Bacurinhas: <https://www.facebook.com/bacurinhas>

Entidade Maré: <https://www.instagram.com/entidademare/>

Grupo Atiro: <https://www.instagram.com/grupoatiro/>

Grupo Código: <https://grupocodigo.org.br/quem-somos/>

Festival Transarte: <https://www.facebook.com/festivaltransarte>

Nós do Morro: <https://grupo-nos-do-morrooficial.negocio.site/#summary>

O Pequeno Príncipe Preto: <https://www.instagram.com/opequenoprincipepreto/>

Pé de Vento Produções: <https://www.pedevento.art.br/>

Trupe de LáTAG: <https://www.instagram.com/trupedelatag/>

ANEXOS

ANEXO I – ENTREVISTAS COM A CIA MARGINAL

Entrevista com Geandra Nobre – realizada em 08/02/2021

Carol: Conta um pouquinho como começou a sua trajetória na Cia Marginal, quanto tempo você está no grupo, qual é a sua relação no grupo do início?

Geandra: Com a Cia Marginal, eu estou desde o início. Sou uma das fundadoras junto com Wallace, Jaqueline, Isabel e Priscila. Antes de ser a Cia mesmo, que já tem quinze anos, a gente também já se encontrava cinco anos antes. Antes chamávamos de Núcleo Teatral Maré, era um negócio assim. Era mais uma espécie de oficina de teatro que a gente participava, ao longo do tempo fomos criando a ideia de ter a Cia Marginal. Então minha relação com a Marginal vem desde os quinze anos.

Carol: E como vocês chegaram nesse nome? Mudou de Núcleo Teatral pra Cia Marginal?

Geandra: A gente em 2005, 2006 ganhou um edital, que foi o primeiro edital da Cia Marginal, o edital Miriam Muniz. Tivemos a sorte de ganhar porque eram dez classificados e o décimo acabou desistindo, nós éramos o décimo primeiro, o suplente. Até então a gente não tinha nome e estava querendo criar um nome pra esse grupo porque Núcleo Teatral era muito feio, era muito grande. Teve uma votação pra definir que nome poderia ter esse grupo de teatro que estava se formando. Uma das ideias, que foi ideia da Priscila, foi chamar Marginal. Por que não Marginal? Ficamos pensando muito sobre esse nome e acabou agregando. Tem o significado do nome porque o Marginal, aquele que está a margem e também tem todo trocadilho de ser Marginal. A maior parte da galera que é da Cia Marginal são moradores de favela, então tem essa carga ruim da palavra marginal que se refere muito a essa forma como as pessoas se relacionam com quem mora na favela. Que é o bandido, é o traficante, as pessoas que não têm responsabilidade ou respeito. Aí a gente acabou dizendo: “Não, então a gente quer esse nome pra ressignificar esse contexto de como as pessoas veem a favela, mas sobretudo também questionar esse termo marginal. Então colocamos Marginal.

Carol: E como Cia Marginal: qual é a memória que você tem desse início? A primeira vez ou a vez mais impactante que você tem de lembrança de um dia de apresentação, que foi muito bom, em relação ao público? Teve uma resposta muito boa, nesse início? Tem uma memória assim mais forte?

Geandra: Tenho algumas memórias, quando a gente criou o nosso primeiro espetáculo que é o “Qual é a nossa cara?”, que fala sobre a trajetória dos moradores e das moradoras da Nova Holanda. De como se construiu a Nova Holanda, antes de ter um impacto, eu tinha um receio sobre esse trabalho, porque a gente estava lidando com a memória dessas pessoas e depois ia expor. Eu ficava muito preocupada de como as pessoas iriam absorver esse conteúdo e esse material que a gente ia produzir no espetáculo. A nossa estreia, que foi na Casa de Cultura, hoje é o museu da Maré, foi uma das minhas memórias mais impactantes, porque lotou, não tinha lugar para as pessoas sentarem. Eu fiquei até pensando que viria só a família, até porque a Cia Marginal não tinha ainda esse engajamento com o público que a gente tem hoje, ao longo dos quinze anos. Então eu estava muito descrente do público, muito achando que só viria família, só os amigos, as pessoas próximas. A minha primeira memória impactante foi ver uma galera lotando a

Casa de Cultura. Eu fiquei assim: “Caraca gente, não tem espaço pras pessoas”. Essa foi a estreia do “Qual é a nossa cara?” no Museu da Maré.

Carol: Que foi a estreia de vocês como Marginal mesmo?

Geandra: Como Marginal, como Cia Marginal, porque até então quando era Núcleo de Teatro, a gente fez uma circulação pela Maré, tinha uma performance chamada “Você faz parte de uma guerra”. Ali a gente fez uma circulação, mas eu não imaginei que as pessoas iriam se deslocar das várias favelas que tem na Maré pra ir assistir a Cia Marginal numa única favela, que é o morro do Timbau com “Qual é a nossa cara?”. Então embora não tivesse um público grande, nós fizemos um trabalho de divulgação da Cia Marginal, mas ainda assim eu não esperava isso. Então uma memória impactante é ver aquele público, e que não é um público qualquer, não desmerecendo o público. Era um público muito específico e um público muito... que me causava um certo pânico, porque era o público que iria se ver representado ali no “Qual é a nossa cara?”. E se a galera não gostar? A galera ia tacar o coco na gente. Ia gritar, ia vaiar, sabe que é isso assim e é bem próximo, O palco era muito próximo, era quase um palco arena que existia, pra galera invadir ia ser dois tempos, não ia dar tempo da gente sair daquele palco. Então assim, uma memória impactante é essa. Uma das.

Carol: Mas como que você em cena entendeu que o público estava gostando? O que eles fizeram que fez você pensar: “Acho que eles tão gostando “.

Geandra: As pessoas começaram a interagir, a rir, a acenar a cabeça. A nossa primeira cena era o Wallace vestido de pomba gira, tem as luzes, assim meio mística e as meninas vestidas de Ekedí. Só tem eles na cena. No primeiro momento eu pensei: “Caralho, isso vai dar merda”, porque a gente vive numa sociedade em que a religião protestante é o que impera e aí você abre o espetáculo com uma cena do candomblé. Eu falei assim: “Ih, fudeu”, já fiquei pensando nisso. E não teve nenhuma intolerância, simplesmente as pessoas entraram, sentaram. Logo em seguida tem a cena que eu faço uma pastora. Durante o processo de ensaio eu estava amarradona pra fazer, só que no dia da estreia, um segundo passou pela minha cabeça, eu desisti de entrar. Mas eu não podia deixar de entrar. Minha família estava na plateia e ela é evangélica protestante, inclusive, o que eu faço é uma representação do pastor Marcos, mas com a linguagem que a minha irmã Genalda, que na época era da igreja, falava, porque ela falava em línguas que chama na Igreja Evangélica. Então era o que ela falava e eu ficava repetindo no teatro. Pensei: “isso aqui vai dar muita merda”, aquele um segundo que tipo... Sabe? Mas eu tinha que ir...quase recuei, mas fui. Quando eu vejo a plateia responde, principalmente nessa primeira cena que é muito emblemática, por conta desse contexto da intolerância religiosa. Eu pensei: “Hum, ganhamos o público”. Agora ele está na nossa mão. O espetáculo é cheio de nuances, tem muita representatividade para além das pessoas que estão em cena que são os nossos corpos. Os atores: eu, Wallace, Jaqueline, Priscila, Davi, Tati. Para além desses corpos também tinham os corpos que a gente entrevistou, eram os moradores e as moradoras da Nova Holanda. Acho que estava todo mundo esperando o seu personagem aparecer.

Carol: Ah, que bonito!

Geandra: Eu fiquei nessa, mas ufa: “ganhamos, ganhamos a galera e está tudo certo!” Tanto que no final foi uma comoção, todo mundo chorou e a temporada na Casa de Cultura foi sempre lotada, sempre. Não teve chuva, calor... e é um galpão fechado com muito calor. O eco era muito ruim, a estrutura não era muito boa, mas era um espaço que dava pra fazer a apresentação. As pessoas iam e se acomodavam do jeito que podiam e lotava sempre. Tinha gente que ia mais de uma vez e ficava falando as falas nossas, antes deles falarem já ficava fazendo uma narração: “Agora vai fazer isso, agora aquela pessoa vai sair dali, daquele cantinho ali, fica olhando, vai sair dali agora”. A minha família era

chefe de fazer isso, porque na época os meus sobrinhos e os meus irmãos eram muito pequenos. Então eles sempre falavam as falas. Tinham duas cenas, eram dois espetáculos que vocês assistiam: da plateia e a que a gente estava fazendo.

Carol: Ah que ótimo. Pode falar mais?

Geandra: Eu vou falar de uma segunda memória também que é do “Qual é a nossa cara?”. Eu fazia uma personagem chamada Tia Célia, que é a minha tia mesmo, minha tia Célia e ela quando bebia, era muito engraçada. Então eu fiz a característica da tia Célia. Quando foi na estreia eu falei pra ela, mas ela não podia ir bêbada e minha mãe só ia levar ela pra estreia, pra ela assistir o teatro, se não fosse bêbada. Beleza, ela foi, respeitou, foi bonitinho. Na semana seguinte ela foi sozinha, porque ela aprendeu o caminho. Ela morava no Pinheiro e o espetáculo era no Morro do Timbau. Só que não sabia que ela estava ali. No meio do espetáculo ela começa. O espetáculo, cada público reage de uma forma, mas a tia Célia foi a primeira vez que ela tinha visto um espetáculo de teatro. Então ela achou que teria que fazer a mesma coisa que ela sentiu no primeiro momento. Se era pra rir, era pra rir naquele lugar, naquele momento, se era pra bater palma era pra bater naquele momento. No meio do espetáculo teve uma cena, eu não lembro qual foi a cena. Ah foi a cena dos três, a tia Célia levantou, começou a bater palma e falou assim: “Aê, oh nós é pobre, mas a gente se diverte “(risos). Quando eu ouvi, pensei: “Eu não acredito”. Não tinha nem chegado a cena que eu faço ela. “Eu não acredito que a tia Célia tá doidona”. Depois ela ficou, parabenizou, riu. E veio uma pessoa pra parabenizar a Cia Marginal e falou assim “Ai, parabéns, que lindo, não sei o que, só tinha uma velha chata pra caralho batendo palma.” Eu virei pra pessoa e falei assim: “É, essa é a tia Célia, minha tia, inclusive, ela é um dos personagens” A pessoa ficou assim: “Ai Geandra, desculpa, não sabia “(risos). Porque também tem essa coisa de como as pessoas definem qual é o comportamento de estar no teatro, no caso da tia Célia, ela achou que deveria reproduzir os sentimentos que ela teve naquele momento, só que a plateia estava em outra energia, rindo de outras cenas, interagindo com outras cenas e a tia Célia fez exatamente igual.

Carol: Você está contando a história e parece que algumas pessoas nunca tinham ido ao teatro, talvez a Cia Marginal tenha sido a primeira experiência. Você acha que esse público do início, a Marginal conseguiu manter esse público ao longo da trajetória? Porque agora fazem dezesseis anos e obviamente deve ter sido agregado mais públicos e pessoas diferentes. Você acha que é diferente fazer na Maré e fazer em outros lugares ou são só experiências rentes, nem melhor nem pior? Como que é isso?

Geandra: Pra mim, durante a trajetória da Cia Marginal, a gente manteve o público e conseguiu agregar mais ainda com o núcleo familiar. Então, se o público inicial era uma pessoa, isso foi se multiplicando no núcleo familiar pra duas, três. Quando estamos em temporada, a gente sempre sabe quem são as pessoas chaves que aciona pra que essas pessoas multipliquem. Elas estão sempre com a gente, sempre. Tem muitas pessoas que são amigos próximos, mas da galera que não tem essa proximidade com a Cia Marginal enquanto amizade ou vizinhança, se multiplica, se mantém, agrega e multiplica. Só cresce, a gente não perde público na Maré. Nesse momento atual que a gente está vivenciando na internet, ninguém nunca falou nada da Cia Marginal. Tipo: “ai que grupo chato” ou “não gosto daquele espetáculo”. Nunca teve esse retorno pra gente. Nem virtualmente e nem no *teti-a-teti*. Na Maré e na apresentação fora, pra mim tem uma diferença absurda, tem muita diferença. Quando você, pra mim Geandra, eu tenho muita dificuldade de ter o público de fora, sabe? Porque eu sempre, não sempre, mas me parece e muito por conta de uma vivência da Cia Marginal, o público de fora, a gente tem que provar cem vezes de que é bom, enquanto Cia Marginal, enquanto atores. Ao longo da nossa trajetória, sempre as pessoas vinham elogiar, sempre dizem assim: “Ai, que legal, vocês são jovens atores” ou “Não imaginava que vocês tinham tanto talento “. É um tipo

de elogio que parte do pressuposto de uma relação muito preconceituosa. Além disso, sempre tinha uma pergunta pra gente quando falava sobre o teatro, o porque a gente estava fazendo teatro, por que criou a Cia Marginal. As pessoas vinham e falavam: “Ai que legal, vocês tem a Cia Marginal e em que o teatro mudou na sua vida?”. Novamente partindo do pressuposto que se eu não tivesse o teatro, eu poderia ser a marginal da favela. Por conta dessa relação eu tenho um certo receio, não é preconceito, um receio com o público externo. Eu sempre fico achando que eu tenho que provar que a Cia Marginal é boa, que eu sou uma boa atriz. Na favela você não precisa provar por que a galera torce por você, tem uma torcida, sabe? Uma identificação da galera da favela, da galera da Maré, da galera preta. Eu vejo sempre a diferente da relação do público, a gente tem um espetáculo que é o “Eles não usam tênis naique” que circulou pelo Brasil e a nossa última apresentação foi no Rio de Janeiro. Por todo Brasil, a gente sofreu muito. Eu comecei a fazer um relato, que eu não tenho estrutura emocional pra continuar fazendo. Acho que eu tenho que me acalmar um pouco e continuar fazendo, porque eu tinha meu diário de campo, sabe? Eu queria escrever uma coisa chamada “Por trás do palco”. Teve uma circulação no Palco Giratório, a gente apresentava em muitos teatros e realidades muito diferente da realidade que vivenciamos. A gente era meio que hostilizado, sabia? Depois o debate era um debate muito ruim, as pessoas queriam saber sobre o tráfico, queriam saber se a gente tinha parente no tráfico. Nunca era assim: “Pô, foda vocês são muito maneiros”. É claro que tinha também o outro lado. Dependia do local, mas tô dizendo dessa coisa do público, o público externo. Quando se fala de um grupo marginal, logo se tem um pressuposto que é favelado, que é ruim. Então fico logo com receio desse público e não só o receio, a relação do público com a gente também é recíproca. Eles são receosos com a gente.

Carol: Sim, tem medo, um pouco?

Geandra: É, tem medo, tem desrespeito. Por que ninguém vai perguntar pra um grupo de teatro que foi formado lá no Miguel Falabela, o que o teatro mudou na sua vida. Se for um grupo de classe média, não vai falar isso, não vai perguntar. Mas tem a necessidade de perguntar pra gente. Não que essa pergunta não seja importante, mas é o que tem por trás dessa pergunta, esse é o meu problema.

Carol: Isso que você traz faz gancho com uma pergunta que eu ia fazer, mais em relação ao “Hoje eu não saio daqui”. Eu acho que o que você está falando é sobre representatividade. Acho que a Cia Marginal tem essa força. Eu percebo que no “Hoje eu não saio daqui” isso ganhou muita força, esse debate da representatividade. Vi todos os espetáculos e tenho a sensação, como pesquisadora que acompanhou o processo, de que esse tema da representatividade estava ali no “Hoje eu não saio daqui”. Desde a ficha técnica, até as memórias, as histórias, o elenco, enfim, tudo. Queria que você falasse um pouquinho disso, como você vê essa relação dentro do “Hoje eu não saio daqui”, com essa ideia da representatividade?

Geandra: Isso está muito atrelado ou associado com esse processo também de efervescência e engajamento do processo político. Se fizer uma análise histórica, não tão histórica assim, nos últimos cinco anos, como essa força da representatividade de colocar em pauta isso, vem cada vez mais tomando forma e volume. A Cia Marginal por si só, por ter o elenco que tem, bem específico assim, esses corpos negros, já é uma discussão sobre a representatividade. Porque quando eu começo a falar do público da Maré, um público da favela, periférico é um público que torce pra gente, é porque torce porque esses corpos que a gente tem não são vistos. No “Hoje eu não saio daqui” isso se fortaleceu cada vez mais pela temática que a gente estava traçando, que era pra falar da imigração angolana na Maré. Não dá pra falar da imigração angolana na Maré se não tiver angolanos, a gente tinha um espetáculo pra falar sobre isso. Toda ficha técnica ter essa

responsabilidade de ser majoritariamente pessoas pretas, na sua grande maioria. O quanto que isso foi custoso pra gente, de ficar ali querendo, de ficar construindo nesses aspectos. Porque quando a gente tem a representação negra nos outros coletivos ninguém questiona, mas quando tem na Cia se questiona: “Ah, mas não dá pra encaixar fulana de tal, Rebeca fulana de tal” ou “Porque, nossa, tem que ser só gente preta”, mas nunca se questionou, só tem gente branca no seu trabalho. Então isso pra gente foi superimportante e é um momento também, um movimento da Cia Marginal, não só pro “Hoje eu não saio daqui”, mas também pra todos os trabalhos que a gente já fez ao longo desses quinze anos, um deles é o “Ô Lili”, por exemplo. A gente construiu em 2010 e o Wallace fazia uma travesti. Só que o Wallace não pode ocupar esse lugar de fala, porque não é o lugar de fala dele, não é o lugar de representatividade dele. Quando a gente remonta o “Ô Lili”, Wallace não é mais uma travesti e inclusive faz uma autocritica da Cia Marginal: “Como eu não posso ocupar esse lugar, eu sou o Wallace”. A Cia Marginal ela vem ao longo desses anos, não só pautando a representatividade que hoje, no “Hoje eu não saio daqui” é forte, mas também revendo tudo que já foi feito pra não ficar reproduzindo a mesma coisa e dar o salve conduto de: “É arte, então a gente pode deixar fazer assim”.

Carol: Ou então “Ah, a gente já fez há muito tempo”.

Geandra: “A gente já fez há muito tempo” então não se repensa. E é ao contrário, a gente está se repensando o tempo todo, porque é necessário se repensar, porque quando a gente levanta uma bandeira e não é uma bandeira partidária. Quando a gente levanta a voz sobre o questionamento da representatividade, a gente também tem que fazer uma autocritica. Quais escorregos a gente já teve, mas eu não vejo esse movimento em outros grupos, sabe? Fazer uma autocritica. A gente vem se criticando o tempo todo e isso foi super importante no “Ô Lili”, porque quando essa questão da representatividade, da galera trans e que o Wallace não podia fazer uma trans, não dá pra fazer uma trans. Isso não é teatro, é outra coisa. Tanto que a gente ficou fazendo uma discussão de um ator, esqueci o nome dele...

Carol: Luis Lobianco?

Geandra: Isso, que continuou batendo na tecla que poderia fazer e ponto final que é arte e tudo bem. Cada um com seus conceitos, mas a gente chegou no “Hoje eu não saio daqui” na questão da representatividade por um posicionamento político da Cia Marginal. Ter isso como algo importante pro grupo. Porque é importante pro grupo e pra vida dos atores e das atrizes que são da Cia Marginal, são esses que não são representados. Fazer sempre uma autocritica de todo processo, de todos os trabalhos que a gente já fez, é uma via de mão dupla. Não sei se eu fui clara?

Carol: Completamente. Acho que isso influencia também no modo que o público responde. Por exemplo, estou pensando aqui também no “Hoje eu não saio daqui”. A relação, que vocês estabeleceram com as crianças, eu queria que você falasse um pouquinho disso também. Pra mim também tem a ver com isso, eles veem vocês em cena, é como eles se tivessem se vendo também e aí automaticamente, eles se sentem à vontade pra estar na cena, pra estar junto. Eu queria que você contasse como é que foi essa relação com as crianças, como é que vocês foram construindo, como é que se deu isso?

Geandra: Isso se deu no cotidiano, porque até então, quando a gente pensa como é que vai fazer, a gente tem lá o roteirinho, bonitinho de teatro. Vai começar aqui, vai terminar aqui e vai fazer isso, isso e isso. Embora a gente estivesse na Mata, a gente ignorou os donos da mata, os donos e as donas da mata. Nesse caso, são as crianças e como que isso foi difícil, porque no início a gente fez uma apresentação. A gente fazia ensaios abertos, mas as crianças começaram a atrapalhar o nosso roteiro. Tivemos que ir pra sala, repensar como inserir as crianças dentro do espetáculo, porque elas são o próprio espetáculo. Elas estão ali, é a casa delas, é o terreno delas. Elas são os donos da Mata. Uma ideia que o

Rodrigo deu: “Oh, eu posso ficar com as crianças aqui porque eu toco som, seguro elas aqui”. Foi muito assim, eu seguro elas aqui, enquanto vocês fazem a cena de lá, depois a gente segura elas aqui. Foi mais segurar e o processo do cotidiano a gente foi vendo que assim, a gente não segura, a gente insere. Muita reflexão que a gente fez e começou a falar de teatro-escola que tem as crianças junto e como que elas foram tomando seu lugar. Uma coisa super curiosa: durante o processo dos ensaios aquele lugar ocupado pelas crianças era utilizado como brincadeira de arma, tinha muitas crianças brincando de arminha. Durante a temporada, nas horas que a gente ficava ali, essa brincadeira se revertia pra brincar de teatro. Brincar de teatro com a Cia Marginal. Antes eles brincavam de teatro só entre eles, de arminha que é uma forma de você interpretar. A gente que vai julgar se é legal ou não uma criança estar com uma arma, mas eles já brincavam de fazer teatro ali. A gente só trouxe eles pra brincar de teatro com a Cia Marginal. Quanto isso foi um ganho pra gente de não mais tratar como problema e na verdade ser uma das soluções pra ocupar aquele espaço. Não é uma solução pra resolver e sim pra conhecer aquelas pessoinhas.

Carol: Eu acho que esse lugar de vocês com as crianças impactou tudo. O “Hoje eu não saio daqui” é um espetáculo muito forte, mexe muito com muitas coisas. Sinto que o público respondeu muito a isso tudo que você está falando. Pensando nisso, você tem alguma memória forte em relação ao público com o “Hoje eu não saio daqui”? Ou uma memória das apresentações em geral que tenha sido forte pra você, que pra você ficou marcado?

Geandra: Tem a temporada, as apresentações do “Hoje eu não saio daqui” e tem o processo de construção desse trabalho que foi muito árduo, sabe? Pra mim pessoalmente foi um dos trabalhos mais difíceis que eu já fiz na minha vida. O “Hoje eu não saio daqui” se tornou difícil, porque eu tive que aprender a fazer uma reflexão ancestral, o quanto que isso é doloroso fazer uma reflexão ancestral. A Cia Marginal tem um método de trabalho em cima da memória, do território, em cima do trabalho corporal. Embora a gente já fizesse isso como método de trabalho, falar da memória e território, no “Hoje eu não saio daqui” tive que falar de uma memória que não era do cotidiano, mas era uma memória ancestral e de me ver, me ver no outro. Eu, Geandra, com essa pele que eu tenho, com o cabelo que eu tenho, no contexto que eu vivo, entender o que é questão da negritude. A questão da negritude e do racismo me afeta todos os dias, mas você parar pra refletir sobre ele é muito doloroso. Tem coisas que você não quer pensar e eu não queria pensar. Então o processo do “Hoje” já foi doloroso pra mim e uma das cenas bem emblemáticas, por conta do processo e do acúmulo de tudo isso é a cena que a gente faz o jogo da cadeira, jogo do banco. Senta todo mundo, as pessoas vão trocando de lugar. Vai contextualizando muitas camadas de gênero, da sexualidade, da negritude. Então essa cena, quando a gente apresentou na estreia, foi um burburinho, uma catarse. Começaram a falar: “É sobre isso que a gente está falando” ou “É isso aí” ou “Mandou”, “Olha tô arrepiada.”

Carol : E essa cena nem tem fala, né?

Geandra : Não tem fala, é só imagem, a imagem do nosso corpo. São os corpos, a imagem que esses corpos têm. É esse meu corpo aqui que você está vendo, esse corpo que você vê, que a sociedade vê todos os dias e que ela taxa todos os dias. É o corpo da Isabel que é uma mulher branca, loira dos olhos verdes. Então essa cena é sempre uma cena muito esperada pra mim. Muito por conta de que tudo que a gente discutiu durante o processo está ali naquela cena, sem fala.

Carol: A gente está terminando e eu queria perguntar a última coisa assim, pra fechar. Porque você falou do quanto foi doloroso o processo, mas uma coisa que eu ouvi muito vocês falando durante o processo e até apareceu um pouco nas outras entrevistas, é que vocês não queriam fazer um espetáculo sobre dor. Apesar, de que eu imagino que tenha

sido difícil esse processo, mas vocês não queriam fazer um espetáculo que falasse sobre a dor. Queria que você falasse um pouco disso pra gente fechar. Você acha que o “Hoje eu não saio daqui” é um espetáculo, que vocês conseguiram fazer isso? Não falar sobre dor e se não fala sobre dor, sobre o quê que fala? Se você pudesse contar, se fosse uma entrevista daquelas que você vai contar sobre o que que fala o espetáculo, o que eu você falaria?

Geandra : Eu diria que é sobre uma... O espetáculo não fala sobre a dor. Quando se fala dor é muito do que se espera quando se fala da imigração angolana, negros, sabe?, dos pretos e das pretas, fala do processo de escravidão, do racismo essas coisas todas que se espera falar. Então, realmente, a gente não queria falar do espetáculo de dores desse jeito, a gente toca em muitas dores. A cena da passarela é uma cena de dor, a gente conseguiu criar uma outra relação ali, pra criticar esse processo doloroso que a gente vivencia. Então, o espetáculo pra mim, fala sobre memória, a memória da Maré. A memória pessoal de cada um, de cada uma que fez o espetáculo. É sobre uma memória ancestral, porque como a Jaqueline fala, a gente só consegue falar até a terceira linha da nossa geração. Então pra mim é um espetáculo que carrega muitas questões, é um espetáculo muito emblemático, muito desafiador, muito diverso. Um espetáculo que tem as suas subjetividades, mas também tem o tapa na cara. Fala de muitas coisas, embora. Você pode dizer: “Ah, fala de muita coisa, mas não fala nada”. Pelo contrário, fala de muita coisa mesmo. O nada é o que você prefere não ver, se o público disser que o espetáculo não fala de nada, é porque você está querendo não ver nada. É um espetáculo que fala de muitas coisas, fala sobre cada indivíduo, fala dos corpos desse indivíduo, fala da Mata, fala da Maré. É um espetáculo que é muito complexo.

Carol: Lindo. Pra mim as perguntas estão todas respondidas. Se você quiser falar mais alguma coisa.

Geandra: É acho que é isso.

Entrevista com Jaqueline Andrade – realizada em 01/02/2021

Carol: Quanto tempo você está na Cia Marginal?

Jaqueline: Eu sou uma das fundadoras da Cia Marginal e ela existe vai fazer dezesseis anos, então eu estou há quinze anos e pouco.

Carol: Dezesseis anos agora?

Jaqueline: É dezesseis anos agora em 2021. É... São quase de dezesseis anos de trabalho.

Carol: Você consegue lembrar a primeira experiência que teve em cena com a Cia Marginal? Ou uma experiência mais antiga que tenha sido muito marcante?

Jaqueline: Sim, com certeza. A primeira experiência em cena não foi na verdade, no teatro físico, foi na rua. Mas a experiência mais forte e mais antiga pra mim é da estreia do “Qual é a nossa cara?”

Carol: Foi como?

Jaqueline: Foi muito impactante, a gente estreou em 2017, lá na Casa de Cultura, onde fica o museu da Maré.

Carol: 2017 ou 2007?

Jaqueline: 2007, perdão. 2007, lá na casa de Cultura da Maré e eu lembro que a gente estava muito ansioso. Já tínhamos feito performance, a gente fez um circuito pelas ruas da Maré, uma performance. Então tinha uma experiência de se apresentar, mas era a primeira vez que a gente estava fazendo uma peça de teatro em um lugar que era um teatro. Transformamos a Casa de Cultura da Maré em um teatro de fato. Então quando a gente começou, quando a peça começou, acho que ver o lugar lotado, ver as pessoas que

eram nossas parceiras, parentes amigos, amores. Estava todo mundo lá pra assistir a gente, estava muito lotado. Uma experiência muito impactante, porque a gente não imaginou que conseguiria mobilizar tanta gente pra assistir, principalmente porque a maioria da Cia Marginal, no momento era da Nova Holanda e a Casa de Cultura era na baixa do sapateiro, então tinha todo um contexto também de circulação de território. As pessoas da Nova Holanda, que eram nossos convidados, estavam lá. Elas saíram de seus espaços da Nova Holanda, Parque União e atravessaram aquela fronteira. Na Maré, até hoje, é muito complicado atravessar essas fronteiras por causa dos conflitos. Os conflitos, por culpa da violência e tudo mais e ver todo mundo lá foi muito impactante. Ver as pessoas se vendo, porque o “Qual é a nossa cara?”, é uma peça que foi montada a partir de uma série de entrevistas com os moradores da Maré, mais concentrado na Nova Holanda, especificamente. A maioria, a grande maioria da Nova Holanda, mas tinha alguns da Baixa também, mas a maioria da Nova Holanda. Então ver as pessoas lá, os entrevistados, indo assistir à peça, foi muito impactante pra mim. Foi muito forte e naquele momento eu percebi o quanto era importante aquele trabalho, o quando ele fazia sentido.

Carol: As pessoas iam falar com vocês depois? Falaram coisas? Você lembra?

Jaqueline: Nossa, sim. Falaram durante o espetáculo (risos) precisava nem depois. Durante o espetáculo a gente ouvia comentário sobre as estórias. Tipo, por exemplo, o seu Joaquim, que é o personagem que a Priscila faz. Ele e a esposa foram ver e a esposa dele corrigiu a Priscila no meio da peça. Ela falou Luiza e o nome da mulher era Luzia. A Mariluce, também quando ouviu, outra cena da Priscila. Ela falou: “Essa caixinha é minha, essa estória é minha”. A cena final do “Qual é a nossa cara?”, eu conto uma estória e é uma estória sobre meu pai. Eu via ela apertando a mão dele com força, na plateia, pra ele segurar a onda. Eu falei pra eles que ia ter esse momento na peça, só que eles foram ver. É outra coisa você ver a sua filha falando sobre isso. Então tinha umas reações que eram muito viscerais, era a pessoa falando mesmo, tinha as reações que a gente via na plateia e teve o depois. Todo mundo veio falar com a gente. As pessoas muito surpresas. Essa questão vem muito do esteriótipo do artista favelado. As pessoas não acham que artista é favelado, até ver favelado sendo artista. E tem aquela coisa. Ficam muito impressionados, as pessoas ficam muito impressionadas com quanto a peça era bacana. Porque todo mundo imaginou, veio muita gente de fora, não foi só de dentro. Veio muita gente de fora assistir a peça e essas pessoas vinham muito impressionadas e com um discurso super ruim. Mas que naquele momento, a gente também não entendia que esse discurso era complicado, demorou a entender também. A gente ficava muito feliz quando vinha alguém de fora e falava: “nossa, vocês são atores de verdade mesmo”. E depois a gente se ligou: é pesado. Depois de um tempo a gente se ligou, esse discurso não é maneiro, mas ao mesmo tempo a gente entendia aquele discurso como muito legal. A gente também não se via como atores mesmo, então foi um processo nosso de entender isso depois de um tempo. Então a gente ficava super feliz quando ouvia isso: “Vocês são atores mesmo”. Eu lembro que a minha experiência era: eu gostava de ver a surpresa na cara das pessoas. Eu gostava de ver as pessoas chocadas com o fato delas não imaginarem aquilo e aquilo ser muito maior do que elas imaginavam. Isso me deixava feliz, hoje em dia isso me deixa frustrada, mas antigamente eu ficava feliz, muito porque eu estava começando a me entender enquanto artista.

Carol: É, vocês estavam começando ali e quando você está começando ser validado de alguma maneira, talvez seja bom.

Jaqueline: É importante.

Carol: Mas depois de dezesseis anos você ouvir “ah, você é artista de verdade”...

Jaqueline: Você não quer mais ouvir isso depois de muito tempo. No início, eu ficava muito feliz de ouvir, de verdade, mas é um processo. E é muito legal, as pessoas ficam

emocionadas. As pessoas retratadas na peça ficam emocionadas de falar com a gente, vinham muito felizes, várias pessoas voltaram mais de uma vez pra ver. É legal, é divertido. Cada vez mais as pessoas iam e se sentiam dentro do espetáculo, a ponto de ter uma galera repetindo nossas falas na plateia, de gritar mesmo. Enfim, uma loucura.

Carol: E você acha que essa relação foi se mantendo ao longo do tempo? A Marginal tem um público cativo, que vai acompanhando todos os espetáculos? Você acha que é diferente fazer na Maré e nos outros espaços? Como você sente essa relação com o público, ao longo desses dezesseis anos?

Jaqueline: Eu acho que essa relação da Cia Marginal com o público não só ela continua existindo como ela se fortalece. A gente criou, de fato, um público que acompanha a Cia Marginal, público cativo mesmo. A gente sempre sabe que tem pessoas que vão estar lá pra assistir a gente, não são só nossos parentes.

Carol: Pessoal mais da Maré ou de fora da Maré?

Jaqueline: Eu sinto muito misturado, eu sinto que tem os dois níveis. As pessoas da Maré que acompanham muito e as de fora também que viram desde o início nascer. Então tem essa coisa dos dois lugares, as pessoas de dentro e de fora acompanham. Tem um público cativo que é mesclado, que não é um público único. Não é só um público favelado, mas é um público da cidade também. É um público da cidade como um todo que inclui os favelados e inclui a galera de todo lugar. Um público de fato que é a cidade do Rio de Janeiro. A Maré faz parte dessa cidade. Não existe enquanto mais só um público favelado, mas também um público favelado, eles são um público que também são favelados. Isso é muito importante, então tem essa mistura. É muito diferente, fazer a peça na Maré e fazer fora. A gente tem uma recepção que é diferente, de fato, não dá pra negar. Apesar desse público ser muito mesclado é muito gritante a diferença, porque existe nesse público que assiste a Cia Marginal lá dentro da Maré, que é o público majoritariamente da Maré. Tem um se olhar, é um se identificar. Um público que traz uma emoção pra cena, pro ator que tá ali trocando. A gente troca o tempo inteiro com o público, muito intenso, porque as pessoas que estão ali, elas sabem do que a gente está falando. Elas têm essa vivência muito próxima o tempo inteiro. É um pouco diferente do público de fora que admira o que a gente está falando, mas tem esse distanciamento, porque não tem o entendimento da realidade. Na carne que aquilo ali que está no palco é a vida das pessoas. Quando está na Maré é assim, é surreal. A última vez que a gente foi na Maré se apresentar, foi no Centro de Artes da Maré, no CAM. A gente lá atrás pra começar o espetáculo e o público simplesmente entrou correndo pra sentar. Era muita gente, dava pra ouvir a gritaria, a correria, as pessoas queriam sentar nas primeiras cadeiras pra ver o melhor possível, tipo Rock'n Rio. Quando a gente viu aquilo, ficamos assim: “meu deus, isso aqui, isso não acontece em lugar nenhum”. Por melhor que o público, quando a gente está fora, seja. Quando a gente estreou “Ô Lili” fora da Maré, a gente estreou no Maria Clara Machado. A gente sabia que o público estava agitado lá fora e que era um público da Maré e um público também de fora. Dava pra saber que estava agitado, mas quando a gente viu o público entrando, lotado e a gente via as pessoas demorando horas pra fechar o teatro porque demorava muito pra terminar, porque era muita gente lá fora. E mesmo assim o impacto que tem essa correria da Maré pra assistir a gente é muito forte, é muito importante. As pessoas querem muito ver a gente, porque elas se identificam muito com a gente e com o nosso trabalho.

Carol: Já teve alguma vez, que teve algum público muito ruim? que você lembra assim, não a apresentação ter sido ruim, mas o público, sentiu que aquele público não respondia?

Jaqueline: Nossa, teve várias vezes assim, o público muito frio e muito distante. Nesse circuito do “Tênis Naique” pelo Palco Giratório. Em vários lugares, especialmente no Sul, tinham momentos que o público ficava muito distante e talvez porque toda aquela

história era muito distante deles.

Carol: A maioria era branca, das pessoas da plateia ou não dava pra ver?

Jaqueline: Nesse caso que eu estou falando, teve uma vez no Sul que foi muito... Nossa, a gente falou: “Caraca, ninguém responde, não tinha reação de nada. Nada acontecia com o público, nada acontecia. Era um público majoritariamente branco. Acho que no Sul do Brasil, que vive outra realidade. Aquela realidade que a gente estava mostrando no palco é muito diferente da que eles vivem. Eles veem aquilo na TV e pra eles, o que a TV mostra é a realidade. Quando eles veem no palco, um projeto de desconstrução daquilo que eles assistem na TV, acho que gera um impacto. A pessoa fica retraída e eram públicos muito frios, a gente não sentia nada. O público não dava nada pra gente, tinha que se virar, porque era isso, vai rolar do público não dar nada, do público ser realmente frio. Não porque a gente está frio em cena, era simplesmente porque o público realmente era um público diferente, mais sério. Um público que às vezes queria estar atento em toda estória do que estar em si reagindo àquilo tudo. Estar só como espectador e não como espectador participante que pode rir, gargalhar, falar alguma coisa. Isso aconteceu com bastante frequência assim, de ter públicos muito frios. A gente tem que entender quando estava frio, porque a gente também não estava bem e porque às vezes, realmente o público era só frio mesmo. Era um público que tinha mais seriedade e não queria... não abria espaço pra essas coisas, mas às vezes o público depois surpreendia no debate. O que no espetáculo a gente não sentia nada, no debate a gente sentia muito, mas não sempre, também, às vezes era só frieza, frieza, difícil mesmo.

Carol: Agora vamos falar um pouquinho mais do “Hoje eu não saio daqui”, mais desse processo. Como eu acompanhei o processo e assisti bastante como espectadora, eu tenho sensação de que nesse trabalho, vocês pensaram a presença do público quase que o tempo todo, desde que vocês estavam criando. Você também tem essa sensação? Vocês foram incluindo os espectadores já desde o início? Isso já tinha acontecido antes em outros trabalhos ou sempre aconteceu? Como é que você acha que foi construído?

Jaqueline: No “Hoje eu não saio daqui”, a ideia sempre foi pensar a partir desse público dentro da cena, porque a gente, nos primeiros dias na Mata, percebeu que aquele espaço nunca ficaria vazio. Então a gente já no ensaio trabalhava com a ideia do público, estando ali o tempo inteiro. A gente sempre, desde o início entendeu que aquele espaço era nosso, enquanto atores que estavam trabalhando, mas era de todo mundo. Então a gente não tinha como pedir para a pessoa sair do lugar pra gente fazer uma cena. A gente não podia fazer isso, aquele é o espaço daquela pessoa também. Então o que a gente conseguia fazer era tentar ao máximo incluir esse público, então desde o início a gente pensou muito sobre isso e sabia que a interferência do público ia ser muito forte, ia estar realmente dentro do espetáculo o tempo inteiro, então a gente tinha que pensar um jeito de que isso acontecesse sem que a gente se perdesse no meio do caminho. Sem que tudo não virasse um grande improviso, porque as pessoas acham que é um grande improviso o “Hoje eu não saio daqui”, mas não é. Ele é um espetáculo com início, meio e fim, muito bonitinho, muito certinho, mas pra muita gente parece que a gente tá improvisando o tempo inteiro, porque pensamos desde o início, o quanto o público estaria dentro. O quanto aquele público não poderia ficar de fora, não poderia ser ignorado pelos atores. Então a gente não ignorou e trouxe o público pra dentro e as crianças são grande exemplo disso. Elas que deram o tom disso, elas que deram o tom dessa inserção do público. Não só elas estão dentro do espetáculo enquanto artistas atuantes, enquanto atores dentro da cena. Eles também mostraram que aquele público todo tinha que estar em cena o tempo inteiro, que o público ia participar, mesmo que a gente não quisesse. Então a gente abriu outro espaço, a gente abriu os caminhos pro público se sentir à vontade, pra estar dentro o tempo inteiro. Pra comentar e pra falar, pra estar vivo ali enquanto espectador. Não estar imóvel e

distanciado. Até porque aquele espaço ali nem comporta. Ele é muito grande e ao mesmo tempo ele é muito acolhedor. O público se sente à vontade pra trocar com o ator diretamente, então a gente pensou isso desde o início mesmo, que a ideia era que o público estivesse dentro.

Carol: Me parece que vocês conseguiram estabelecer com as crianças umas estratégias diferentes das estratégias que vocês fizeram com os adultos. Conta um pouquinho dessas estratégias com as crianças. Como foi que vocês conseguiram lidar com aqueles espectadores à parte, que eram as crianças?

Jaqueline: As crianças, a gente foi percebendo o desejo delas de entender o que estava acontecendo ali na Mata, porque elas viviam na Mata, mas elas não viam aquilo ali acontecer na Mata. Um bando de gente correndo pra lá e pra cá, adultos fazendo aquilo. Elas começaram a se interessar muito e começaram a entrar de fato, participar de fato. A gente foi criando, porque criança é caótico né, a gente convidava eles pra entrarem e era um caos. Então criamos mecanismos com eles, em algum momento a gente entendeu que aquela peça para além de ser um espetáculo, era um espetáculo oficina. Durante todo o espetáculo aquelas crianças estavam também. A gente estava lidando com uma espécie de oficina pra aquelas crianças. Tinha o momento dos jogos com elas ou tinha um ator num outro lugar ou os atores estavam com as crianças pra fazer jogos, brincadeiras, pra dar instruções pra qual momento elas tinham que entrar de novo, já que elas queriam tanto estar dentro. Foi se criando uma metodologia de oficina com as crianças pra que elas participassem do espetáculo. Como elas gostariam de participar, mas sem interferir no roteiro totalmente, sem que o roteiro ficasse quebrado por conta da intervenção delas. Então a intervenção delas gerou esse roteiro por trás do roteiro e era esse momento que a gente estava com elas, para além da peça, estava ali enquanto professores também, enquanto oficinairos.

Carol: Você acha que o desejo delas de estarem dentro também tem a ver com o desejo de se sentir representadas, porque você falou muito do “Qual é a nossa cara?”, o quanto que o público estava ali. Queria entrar, se sentia representado por aquilo que estava vendo. Você acha que de alguma maneira aquelas crianças acharam, a gente pode ser artista também, vendo vocês. Você acha que isso passa por algum lugar?

Jaqueline: Eu acho que o primeiro lugar que passa é o lugar da diversão. Eles conseguiram achar aquilo muito divertido e queriam participar. Num segundo momento sim, é se sentirem representados, porque eles foram percebendo que a gente não tratava eles como parte de um cenário. Eles eram fundamentais, foram se percebendo fundamentais no espetáculo. Tanto é que tem uma organização própria só deles também, que não era a gente que dava, eram eles. Eles tinham líderes que diziam pra onde tinha que ir, o que tinha que fazer, qual era o momento de fazer não sei o quê. Eles sabiam cada dia. Por exemplo, a cena do celular, eles sabiam: “Ontem eu não fiquei, fulano ficou, hoje então eu fico”. Eles tinham uma organização muito particular também deles, que pra mim parece muito, me parece pelo menos, que eles estavam muito à vontade nesse espaço do fazer artístico, mas também na brincadeira. Era uma grande brincadeira pra eles, aquilo ali tudo, que eles podiam também não ir no dia seguinte.

Carol: Mas uma brincadeira com regra, né?

Jaqueline: Eles entendiam como brincadeira o tempo inteiro, mas eles tinham as regras deles. Quando eles sentiam que alguém estava “avacalhando”, eles mesmos iam em cima e falavam: “Não faz isso, agora não”. Quando um deles estava zoando demais, não querendo participar de boa ou querer “zuretar” muito, eles mesmos chegavam um no outro: “não, agora não, ouviu quê que o tio falou?” Eles tinham uma organização muito própria e era uma brincadeira que tinha regra pra eles, mas que eles estavam se divertindo, porque até a própria regra traziam coisas novas pra eles. Esse espaço de liderança que

eles foram criando entre eles, o contato com a gente também que foi ficando muito próximo, a gente foi ficando muito próximo um dos outros. Sabíamos o nome deles, a gente sabia um monte de coisa da história deles. Eles estavam sempre lá, eram os primeiros a chegar e os últimos a saírem. Então tinha uma coisa dessa de se sentir muito pertencente aquele lugar, eu acho que isso tem relação também com a Mata. É o principal espaço da brincadeira deles, então eles só aumentaram o nível da brincadeira quando entram pra participar com a gente.

Carol: Uma coisa que também eu tive uma sensação, vi vocês montando ficha técnica, que vocês tiveram uma preocupação muito grande com a questão da representatividade. Uma ficha técnica que tivesse mais artistas pretos e que dialogasse mais com vocês atores e atrizes. Você acha que, além desse lugar da ficha técnica, que essa discussão da representatividade, ela entrou mais nesse espetáculo? A pergunta é, se ela entrou mais nesse espetáculo do que nos outros ou se ela só se intensificou? Já era uma coisa que vocês debatiam, já discutiam nos outros espetáculos também... Como foi essa questão?

Jaqueline: Eu acho que ela intensificou nesse espetáculo, porque os espetáculos da Cia Marginal todos tem. Nesse espetáculo, a representatividade era um tema central e nos outros, a gente já estava falando de representatividade só por estar em cena enquanto atores. E aí, a gente já tinha isso, era um grupo de teatro majoritariamente negro, feminino, LGBTQIAP+, tinham muitas representatividades nos espetáculos de maneira, mas nesse se intensifica. Ele coloca essa questão enquanto um tema central. Porque é da ficha técnica ao elenco, ao lugar que ele vai ser feito, então cresce essa questão da representatividade dentro do espetáculo. Desde o início, quando pensamos na ideia desde 2014, 13, por aí, já existia o desejo de falar sobre essas temáticas. Dessa questão da Maré enquanto refúgio, da imigração, da questão da negritude, de artistas angolanos, de trabalhar com artistas angolanos. Isso era pensado há muito tempo mas acabou que teve a pausa do, “Tênis Naique”, e finalmente rolou o, “Hoje eu não saio daqui” em 2019. Essa temática a gente não esqueceu. Desde o início, a gente tinha essa vontade de trabalhar com atores angolanos, queria que a ficha técnica fosse negra, porque com o elenco daquele tamanho, pensando negritude, pensando sobre racismo, pensando sobre representatividade, pensando sobre ancestralidade, não tinha como não trazer pessoas negras pra trabalhar, pra fortalecer esse trabalho. Apesar de ter um elenco da Cia Marginal que já tem muita representatividade, mas precisava de mais coisas. Encontramos isso nesse elenco angolano, por exemplo, que traz coisas que a gente não imaginava, porque eles têm outras atividades que envolvem um outro mundo, que é vir de Angola pra cá, viver em um país diferente do seu, ver a negritude no Brasil, que é muito diferente da negritude em Angola. Esse espetáculo fortalece muito essa temática dentro da Cia Marginal, mas ela já existia. Só pela Cia Marginal existir, essa temática já está nos espetáculos, ela já está na gente, porque é um grupo que tem essa força, que é muito representativo no seu elenco e na sua história.

Carol: Você já falou um pouco, mas eu queria saber se você tem alguma lembrança, a de alguma apresentação que você achou bem especial na relação com o público? Um dia que você saiu, impactada. Como foi essa relação com o público no “Hoje eu não saio daqui?”

Jaqueline: Uma coisa especial que esse espetáculo tem é que quase todos os dias foram muito intensos. Eu não consigo pegar na minha memória se foi o primeiro, mas foram dois espetáculos, não sei se foi o primeiro e o último que me deixaram muito... Eu fiquei muito impactada. Eu acho que a emoção de estreiar uma coisa te deixa muito a flor da pele e com um público que, na estreia, tinha sido um público muito próximo, um público querido que você conhece. Um grupo de pessoas que você conhece, quase sempre. Então, eu lembro muito que na estreia foi muito forte, a gente estava muito nervoso, mas foi muito especial. Cada cena tinha muita delicadeza no acontecer, sabe? Elas tinham muita

delicadeza, muita força também e muito impacto. Eu fiquei muito impactada, a última cena que a gente fala nossas qualidades, são só as mulheres. Aquela cena ali, pra mim na primeira vez que a gente passou foi muito forte. As pessoas entrando, falando, gritando os nomes das mulheres e se identificando. Falando da sua história e pensando na sua ancestralidade. Foi muito intenso pra mim no primeiro dia e no último dia, porque tem a coisa de início e de fim. Fechar um ciclo, porque na segunda temporada eu não estava. Eu estava de preceito, então também fui espectadora desse espetáculo, mas eu não estava em cena. Eu tive um último dia muito especial, um dia que choveu muito, que eu nem lembro se a peça foi até o fim, mas foi muito especial, muito impactante e as pessoas queriam continuar a peça. Em dia de chuva quando começava a chover no meio do caminho as pessoas ficavam e não iam embora não. As pessoas ficavam pra esperar a chuva passar e a peça continuar. A gente queria que as pessoas fossem embora pra gente ir embora também, elas não queriam ir embora, queriam ficar pra ver a peça até o fim. E isso é muito forte. O desejo de estar ali naquele lugar, de participar e de ver aquele espetáculo, era muito especial. Em dia de chuva quando tinha que parar, as pessoas ficavam extremamente tristes por isso. Teve um dia que a chuva parava e voltava, parava e voltava, a gente tinha que parar por causa dos equipamentos e as pessoas não iam embora. “Gente vamos voltar, a chuva parou”. O próprio público chamava a gente pro retorno. “Não, a chuva parou, vamos continuar”. Aí a gente continuava de onde parava.

Carol: Como se nada tivesse acontecido (*risos*)

Jaqueline: Era muito doido, por que assim, o espetáculo era interrompido de fato, os atores iam embora, a gente parou o espetáculo, está chovendo. A gente ia beber uma cerveja e fumar um cigarro, sabe? Parava, o espetáculo, parava e quando a gente voltava parecia que ele não tinha parado, isso é muito doido. Parecia que o espetáculo não tinha tido uma interrupção. Era como se a gente tivesse só continuado com ele e isso é muito forte pra mim.

Carol: Como se beber uma cerveja e fumar um cigarro fizesse parte também, né?

Jaqueline: Exatamente, e batia papo com as pessoas, conversando com as pessoas, com o público, ali, todo mundo ali junto como se fosse uma festa e não um espetáculo e de repente de novo o espetáculo voltava. O mais maneiro disso tudo é que a gente não perdia o prumo, sabe? Por incrível que pareça, a gente não perdia o prumo. Paramos aqui o espetáculo, ele continuava como se realmente ele não tivesse sido interrompido e isso é muito foda pra mim. Eu acho que tem a ver com aquele lugar, com a energia do lugar, com a ideia do espetáculo que também é uma celebração, sabe? A Mata, a Maré, é uma celebração aquelas vidas ali. As vidas das pessoas da Maré. Acho que essa energia fez o espetáculo ter essa cara de uma grande celebração, de uma grande festa pra todos nós que estávamos lá.

Carol: Muito bonito. Acho que é isso, pra mim foi tudo, tem mais alguma coisa que você quer falar?

Jaqueline: Não, acho que... só dizer que a gente está completando dezesseis anos de trabalho e como a gente demora entender a importância do nosso trabalho pro mundo. Não só pra nossa vida, mas pro mundo. Hoje em dia eu não consigo imaginar essa cena artística esse viver a arte sem que a Cia Marginal estivesse presente na minha vida. Eu acho que sem a Cia Marginal eu não seria um artista mesmo. Acho que é muito importante na minha vida nesse sentido, porque me formou enquanto artista, sabe? Me abriu espaço pra encontrar outros artistas, isso é muito importante pra mim.

Carol: Pra você e pra uma galera que acompanha, né? Acho que não é à toa quando tem aí, uma geração “marginal”, que cresceu junto. Acho que tem uma galera que se inspira em vocês, que está aí agora trabalhando e movimentando a cena. Isso faz bastante

diferença mesmo.

Entrevista Priscila Andrade - realizada em 08/02/2021

Carol: Como começou a sua relação com a Cia Marginal, desde quando você está na companhia?

Priscila: É bem antigo. Foi em 2001, quando eu fazia parte de um trabalho da prefeitura que era com saúde e eu comecei a conhecer algumas figuras que hoje são parte da companhia. Como a Isabel, a Geandra, o Wallace e a Jaqueline, mas naquele iníciozinho eu acho que era mais a Isabel e a Geandra. Porque esse trabalho da prefeitura teve fases, ele durou alguns anos, eu era desde a primeira, nas outras fases que entrou Wallace e Jaqueline juntos. A gente tinha um processo de formação mais voltado pra saúde. Eu fui gostando e me encontrando no teatro, fui me percebendo atriz. Eu tinha muito forte a saúde desde sempre e foi ali que começou a vir com mais força esse lugar enquanto atriz e a importância desse lugar na minha vida. Foi uma série de oficinas que não aconteceram só nesse trabalho da prefeitura. Todo trabalho que tinha teatro aqui na Maré, a gente se comunicava e se colocava pra fazer parte. A Isabel começava um trabalho de oficina e tinha um grupo que acompanhava e tinha interesse de fazer e mesmo que viessem novas pessoas, esse grupo ia se mantendo. Isso durou durante um bom tempo, tipo foi em 2001 e foi até 2003, quando a gente começou essa ideia de formar um grupo, começar a trabalhar com isso. E depois veio a aprovação do edital pro “Qual é a nossa cara?”. Esse momento foi um marco, porque foi quando a gente se percebeu enquanto companhia, ganhando cachê. A gente tinha até, inclusive, outro nome que era um nome gigantesco que a Isabel tinha inventado e que ninguém tinha gostado. A gente ficou mais três encontros, três ensaios pensando nesse nome. E acabei conseguindo chegar nesse nome Cia Marginal. A princípio as pessoas não gostaram: “ah é marginal, que negócio de marginal, não sei o que, ah eu não gosto”. Eu expliquei o conceito: “A gente está à margem, né? E também é o lugar que a gente escolhe estar. A gente quer fazer um trabalho que é comprometido, um trabalho político e acaba sendo uma escolha estar à margem”. Esse lugar é um lugar de escolha. Porque a gente está à margem, à margem disso que dizem que é o lugar que a gente tem que estar. É possível usar esse instrumento pra poder ter voz, lugar de fala, então foi bem acolhido depois desse argumento. Aconteceram outras coisas meio mágicas também. A Isabel foi na papelaria fazer cópia de algum documento e aí quando ela estava na papelaria tinha alguém tirando uma xerox daquele quadro... esqueci o nome do artista.

Carol: Do Oiticica, não?

Priscila: Do Oiticica, aquele do cara de cavalo que “seja marginal, seja herói”. Ela tirou cópia daquilo e falou: “Gente, isso aqui é a confirmação, isso aqui é a confirmação, é esse o nome mesmo.” (*risos*). Foi isso, a gente foi ficando feliz com o nome, entendendo também a importância desse nome e a força. Fomos ao longo desses anos se consolidando enquanto companhia, com a aprovação de editais, com a criação de novos espetáculos que também é a nossa forma de viver, a gente precisa de dinheiro pra fazer o nosso trabalho. Então quando tinha essa oportunidade, dos editais, a gente tinha chance de conseguir investir no trabalho, dedicar o nosso tempo, a nossa energia pra o que queríamos fazer.

Carol: É super importante, né?

Priscila: Exatamente, essencial. Nesse tempo foi o que foi nos mantendo e tornando a companhia viva e possível também. Enfim, é um trabalho. Importante dizer, apesar de

muitas pessoas não acreditarem. Fomos consolidando e formando quem somos hoje.

Carol: Dessa lembrança, desse início que você está contando, você tem alguma memória que seja forte, a primeira memória, a memória mais forte dessa época de alguma apresentação? Em que a resposta do público foi muito boa e que foi muito emocionante? Algum evento muito marcante dessa época?

Priscila: Tiveram alguns momentos marcantes, teve o momento anterior da própria consolidação da companhia que foi a turnê que a gente fez pela Maré nas dezesseis comunidades. Pra mim aquele momento foi muito importante, nessa coisa do corpo-a-corpo, do teatro na rua, sabe? Foi bem significativo na nossa própria comunidade, na própria favela. Então foi muito forte aquilo, eu me senti atrizona. Eu era bem novinha, aquilo foi quando eu falei: “É isso o que eu quero fazer”. A resposta do público. A galera se identificava vendo a gente, de como elas se liam dentro das histórias e isso pra mim era muito forte. Depois já com o espetáculo, não era formato de improviso, mas era aquela coisa mais com alguma formalidade que o próprio lugar da cena acaba trazendo dentro do espaço teatral, dentro do teatro em si. Ver a galera que foi nas nossas peças, já acompanhava de outros lugares era lindo ver como aquele trabalho estava se comunicando, como meu trabalho, nosso trabalho comunicava. A cena em específico foi quando um dos personagens que eu entrevistei, seu Joaquim, foi assistir à peça. Ele falava junto com a peça, quando ele me viu fazendo a personagem que era inspirada nele. foi pesquisado a partir dos encontros com ele. A dona Luzia, que eu também interpreto, eu fui falando sobre a história dele e ela fala: “Olha, Joaquim, é você”. Foi bem emocionante esse dia, porque era isso, a coisa do se reconhecer. Eu vendo que ele estava emocionado, eu estava completamente emocionada com a presença deles e ao mesmo tempo me sentindo responsável, sabe? De alguma forma, de estar falando dessa pessoa tão importante na história da Maré, na história comunitária e que não é vista, e o “Qual é a nossa cara?” tinha esse propósito, da gente falar dessas figuras que foram emblemáticas na construção da Nova Holanda. Não eram vistas, não eram reconhecidas, eram invisíveis. E pra mim foi lindo ver ele se vendo e ouvindo a história dele, aquela troca que a gente fez foi bem mágica, bem lindo mesmo.

Carol: E ele falou com você no final da peça?

Priscila: Falou e me abraçou. E falou que ele tinha uma bisneta e não um bisneto (*risos*)

Carol: Corrigiu?

Priscila: Deu uma corrigidela. Aí falei pra ele “Vou corrigir, seu Joaquim” ele riu e agradeceu, enfim, foi lindo.

Carol: Quem era o seu Joaquim na Nova Holanda?

Priscila: O seu Joaquim, foi um dos pedreiros, um dos construtores civis que fizeram as casas das pessoas e ele era um faz-tudo na verdade. Ele é marceneiro, construiu muitas casas na Nova Holanda, muitas coisas foram feitas por ele.

Carol: Isso foi meio há dezesseis anos atrás, se a gente pensar mais ou menos, né?

Priscila: Sim

Carol: E como é que você vê ao longo dos anos? Vocês foram fazendo os espetáculos: “Ô Lili” , “Tênis Naique”, “InTrânsito” e agora “Hoje eu não saio daqui”. Como você sente essa trajetória do público, você acha que esse público lá do início foi acompanhando vocês conforme vocês foram indo? Você acha que é diferente fazer espetáculo dentro da Maré e fora da Maré? Como é essa diferença?

Priscila: É muito diferente, o público foi acompanhando sim. O que aconteceu é que foi ganhando um novo público, um público mais de fora , mais pessoas foram conhecendo o trabalho da Cia Marginal, além das pessoas de dentro, mas é bem diferente. É muito quente quando as apresentações são feitas dentro da Maré com o público da Maré, na sua maioria é quente, sabe? É totalmente, é um jogo, a galera joga junto com você, vibra com

você. Você vê que a galera está prestando atenção em tudo, você sente o silêncio sim, mas você não sente o silêncio de quem está te ignorando, você percebe que caiu uma agulha e a galera está ali contigo, é bem diferente. As pessoas de fora, eu não sei, eu acho que eu percebo mais uma coisa crítica, uma coisa de: “Será que é bom mesmo?” “Que será que os faveladinhos vão trazer? Os faveladinhos vão trazer o que hoje? Vão falar o que hoje? Vão trazer armas?” E acontece o tapa na cara, muita gente fica: “Nossa, vocês fazem um trabalho de teatro mesmo”. Eu vi muito isso. Pois é né, esperava o quê? De alguma forma a Cia Marginal foi ganhando esse público de fora, que já percebeu: “Bom, eles não são aquela galerinha que a gente imaginou do teatrinho de favela, são atores mesmo, companhia” Aí já vem com uma coisa de “Ah, gosto do seu trabalho e tal”, e também não deixa de ter a coisa crítica, sempre tem. Isso que percebo, que sempre tem essa coisa de, não que seja ruim, eu gosto de ouvir críticas, até porque a gente repensa sobre o trabalho, repensa sobre o que a gente está criando, eu gosto. Não vou dizer que é uma coisa fácil de se ouvir. Quando a crítica é malfeita tem muita dificuldade de ouvir, mas eu acho importante. Com a maturidade eu tenho aprendido a importância disso, de ouvir. A gente por defender um território, por defender uma linguagem, às vezes eu... vou falar por mim, às vezes eu vinha numa coisa mais defensiva quando alguém fazia uma crítica, e fui aprendendo a escutar, aprendendo a escutar e a formular a minha reflexão sobre aquilo, sobre aquela visão que aquela pessoa está dando. Beleza, mas que que a gente pode pensar junto? É possível pensar alguma coisa junto?

Carol: E como você acha que esse encontro com o público aconteceu no “Hoje eu não saio daqui”? Como é que vocês percebiam isso de dentro de cena? As apresentações eram bacanas? Você acha que tinha uma resposta legal? Quando era mais gente da Maré, menos da Maré mudava? Como é que é a sua sensação dentro do “Hoje eu não saio daqui”?

Priscila: Eu tenho a sensação de que quando eram mais pessoas pretas e faveladas tinha uma participação maior, uma aderência maior do que quando eram só pessoas de fora, brancas. Assim, eu sinto que esse espetáculo é um espetáculo bem convidativo e que apesar de ter uma coisa, talvez um pouco mais resistente, de brincar, de entrar ali na proposta, eu acho que a maioria das pessoas acabam entrando. Só que é isso, como é um trabalho que propõe você pensar sobre o seu lugar e tudo mais, pensar sobre o que está sendo trazido eu sinto que em algum momento tinha aquele desconforto de participar de alguns momentos. Algumas pessoas nem chegavam perto, como a passarela, passar na passarela. Você percebia que tinham pessoas que ficavam nas bordas, como se fossem espectador dos espectadores.

Carol: Quase um medo de estar perto?

Priscila: Exatamente. Ser descoberto (*risos*). E é bem louco, aquilo que eu estava falando antes, tem esse lugar da dificuldade de se repensar, de olhar pra coisa. A crítica, a questão que está sendo trazida, a dificuldade de se ver, de olhar e repensar sobre.

Carol: E você pensando numa memória que marcou? Tem alguma apresentação ou apresentações ou uma cena específica que te impactava dentro do “Hoje eu não saio daqui”?, que mexia com você? Seja pela resposta do público ou pela própria temática da cena?

Priscila: Olha, tem muitas que são bem fortes. É, deixa eu pensar aqui. Eu acho bem interessante essa cena que a gente está no xadrez e a gente fala sobre o quê que é ser preto em África, como se pensa no Brasil, quais são as coisas que se pensa. Nesse lugar da desconstrução, do desvelar e como a gente também fala sobre o que pensava, sobre o que se vende a respeito de Angola. Eu achei essa bem bacana, esse jogo que a gente faz, que fala bastante sobre essas diferenças, eu acho bem interessante .

Carol: Uma coisa interessante nessa cena e em outras também que eu queria que você falasse um pouquinho era a participação das crianças. As crianças entravam e elas

estavam ali. As crianças parecem o espectador que está em cena e não está em cena. Conta um pouquinho como era essa relação com as crianças, como vocês construíram?

Priscila: É muito bom isso, porque elas viraram tipo uma outra cena, elas se apropriaram desse lugar, o lugar da arte, primeiro dizendo que a Mata era delas e se o teatro estava acontecendo na Mata delas, elas iam participar. Entendendo de uma maneira super lúcida que esse era o lugar delas, de fala, sabe? Isso eu achei muito fantástico, se deu de uma maneira bem, bem nesse lugar de troca. Da vontade delas de estarem naquele lugar e da gente perceber da importância delas estarem. Elas vão costurando a presença nesse espetáculo e vão criando a própria cena, da presença delas. Pra mim é bem bonito também a cena final que está a gente lá em cima do trepa-trepa. Eu sempre me emociono nesse final. É isso, né. Elas chegaram falando que esse era o lugar delas e que elas não iam sair de lá e aí a gente grita juntos isso, que aquele dia não vai sair dali: Hoje não saio daqui”.

Carol: É um resumo da participação delas, talvez, aquela cena. Elas mesmas resumem junto com você ali, né?

Priscila: Sim. Eu tenho um pouco essa sensação que elas dão um fechamento pra participação delas.

Carol: Você falou também dessa questão do lugar de fala, o lugar de fala delas. Quando eu penso em lugar de fala, me vem logo esse conceito de representatividade. Lugar de fala e representatividade, pra mim estão bem juntos e eu tenho uma sensação. Como pesquisadora estive bastante perto do espetáculo vejo que essa questão da representatividade aparece em cena, nos debates, tanto nos ensaios quanto na composição da ficha técnica, nas memórias que vocês traziam, nas composições das cenas. Eu sinto que isso é muito forte, muito presente. Como que foi pra você essa construção? Como é que você vê essa questão da representatividade dentro do espetáculo?

Priscila: Bom, eu vejo como um passo importante, apesar de sempre ter entendido que a companhia era uma companhia preta, porque pra mim, sempre foi essa leitura. Quando a maioria é preta, eu entendo que a companhia é preta. Acho que foi a primeira vez que a gente faz um espetáculo marcando isso, falando sobre identidade racial e eu acho um passo importante pra companhia, pra Cia Marginal. Eu acho que tem muito que caminhar, muito o que caminhar, porque dentro desse trabalho não foi possível, também, construir esse lugar de pensar sobre a identidade preta no Brasil. A gente acabou não conseguindo abranger muito, ficou dentro do que era possível naquele momento, porque eu acho que a questão da identidade preta no Brasil, a gente está vendo um pouco sobre isso no Big Brother, mas é bem mais profunda, mais extensa e por vezes doloridas. Pessoalmente, eu passei um pouco por isso dentro desse espetáculo, porque tem o processo miscigenatório, tem o processo do apagamento da identidade preta e quem tem isso mais claramente como eu, pretos pardos, como os pretos afro-indígenas, como eu me denomino, acaba ficando dentro desse lugar. Um pouco diluído, um debate bem difícil e profundo mesmo a ser feito, sabe? Mas é isso, eu acho um passo importante que foi dado, é importante dizer que tem muitos passos pra ser dados ainda.

Carol: Você definiria o “Hoje eu não saio daqui” como um espetáculo que fala sobre isso ou tem outras coisas que passam também? Se tem outras coisas, quais são essas outras coisas que você acha que o espetáculo aborda ou a questão da identidade racial é o centro?

Priscila: Eu acho que a questão, eu não sei se o centro é a identidade racial, mas eu sinto que o centro é o encontro desses dois lugares. Da Maré com Angola e dentro disso vão se abrindo temas dentro desse lugar da questão racial. Vai também tocando sobre a questão LGBT com a fala do Wallace, quando ele vai contando algumas coisas sobre o lugar, ele faz aquele tour. Eu acho que tem também esse lugar de ocupação, marcado pelas crianças e por nós. Isso vai de alguma forma se desenhando dentro do espetáculo. Além da própria cultura da Angola, a cultura angolana e também a cultura da favela. As culturas.

Carol: Um retorno bonito da Cia Marginal pra uma estreia na Maré. É um feliz retorno ao seu lugar.

Priscila: É bem bonito voltar, estar na Maré. De estar naquele espaço, aquele espaço é muito potente, o da Mata. Eu enquanto moradora, articuladora aqui da Maré é um espaço que a gente sempre tentou ocupar. Tentou fazer alguma coisa e eu achei bem bonito esse retorno se dar ali. Perceber que esse espaço já está sendo ocupado pelas crianças e elas ocuparem com a gente, o teatro, foi bem bonito mesmo.

Entrevista Wallace Lino - realizada em 09/02/2021

Carol: Conta um pouco de quanto tempo você está na Cia Marginal, como é a sua história com a Marginal.

Wallace: Eu sou uma das fundadoras! Oficialmente, quando a gente vai dizer quantos anos a Cia Marginal tem, ela ganha ali uma inauguração mais concreta, mais formal, dentro dos parâmetros do que é a arte, o que é teatro, lá quando a gente ganha Miryam Muniz, o primeiro edital que a gente ganha. Foi em 2006, 2008, sei lá, não lembro. Enfim, tu sabe aí que tu está pesquisando. Mas é isso, eu acho que eu não lembro, porque a gente já vinha operando dentro desse sistema de coletivo e de grupo. Uma vez eu conversando com o meu irmão ele estava falando de quando a gente se apresentava ainda num formato de oficina, do quanto para ele já existia a Cia Marginal. Fico pensando de como todas as estruturas anteriores, as pessoas que passaram antes foram alimentando cada vez mais esse desejo de operar como um grupo teatral. Entende o que eu estou querendo dizer? Eu acho que essa relação de quando nasceu a Cia Marginal, de alguma forma é cortada por uma régua do que diz o que é teatro e o que não é. Do que diz o que é arte e o que não é, quando a gente passa a operar dentro desse sistema. Mas antes, quando a gente estava num sonho de ser um grupo, um sonho de ser um grupo de teatro. Ainda só na ideia operando pelo sonho, mas ali no interno já tinha a Cia Marginal. Então eu estava desde esse início quando a gente decide ser grupo. Porque foi coletiva essa discussão. Não foi ninguém que teve uma grande sacada: “vamos fazer um grupo?”

Carol: Pensando no seu lugar de uma pessoa que está desde essa gênese, me fala a primeira ou se não a primeira, a mais forte lembrança que você tem como ator de um encontro com um público? Pode ser uma lembrança ou uma sensação. Desse início, como era, como foi, algo que te marcou muito, ao entrar em cena e ter uma resposta do público e ter essa relação?

Wallace: Bom! Uma muito forte para mim... eu tenho duas memórias muito fortes. Uma era do espetáculo “Qual é a nossa cara?”, acho que quando você pergunta da gênese, logo do início eu acho que esse encontro com o público, foi muito importante, essa resposta do público. De cara pra gente se entender como artista de que era uma invenção, que o quê a gente estava fazendo era novo. Novo no sentido daquela relação que estava sendo estreitada ali. Uma era, fui entrevistar meus pais, então tem ali no “Qual é a nossa cara?” um atravessamento na própria pesquisa, na medida que eu investigo sobre o processo da Nova Holanda de formação, eu investigo o processo de formação da minha família. Duas pessoas que a gente entrevistou, que foram chaves pra gente ir chegando em outras pessoas, foram os meus pais. Eles falavam muito sobre... era engraçado o olhar do meu pai sobre o amor ali, uma relação quase pisciana em torno do que ele viveu e da história com a minha mãe, tinha ali uma elaboração, de alguma forma, muito poética.

Carol: Um pouco romântica, talvez?

Wallace: Romântica! Mas era poético também. Porque tinha muita poesia nas coisas que ele colocava. Eu acho que era o lugar que ele tocava na memória. A minha mãe tocava em outro lugar. E era engraçado, porque eles falavam das mesmas figuras, das mesmas histórias, de formas, olhares diferentes. Quando a gente foi apresentar as entrevistas, logo de cara eu falei: os meus pais não falam nada das mesmas histórias que é igual. E era muito engraçado, os dois falavam sobre a minha festa, sobre as minhas festas em algum momento. Era um lugar de realização deles, mas eles falavam desde a elaboração da festa ao próprio dia da festa com olhares e narrativas totalmente diferentes. Às vezes era embate, às vezes complementava, às vezes construía outras visões sobre a mesma coisa. Esse primeiro encontro de cara traz o que ia ser o espetáculo, porque eles foram os primeiros a serem entrevistados. E quando eu fui apresentar no dia em que estavam os dois lá no espetáculo, porque tem um momento da cena...

Carol: Eles foram no mesmo dia?

Wallace: Foram! Foi muito engraçado e terrível e apavorante e emocionante, muitas coisas assim. Porque, acho que é importante dizer, quando a gente está nessa relação do ator/da atuação e da exposição artística, ali naquele momento, você está lidando com inúmeras energias externas, mas também você está lidando com muitas energias internas. Acho que a relação com a produção do “Qual é a nossa cara?” tinha muitas ficções ali estabelecidas na dramaturgia do espetáculo, que homenageavam uma realidade e trazia um olhar para a realidade, que era minha. Por exemplo, os meus pais. Era uma construção, de fato uma elaboração de algo impossível de se dar hoje. Hoje em dia, os meus pais não ocupam o mesmo lugar, desde que eles se separaram. Quando eu fui falar na cena: “porque minha mãe”...e minha mãe estava! “E quando meu pai...” Olhei pro outro lado e meu pai estava! Eu comecei a chorar (risos...). Eu estava totalmente inteiro naquilo. Eu tenho essa memória muito forte em mim, porque meu choro era a expressão de muitas coisas que não eram ditas sobre aquela relação, do que eu vi e do que aquilo representava. Hoje pensando, a gente estava produzindo ali um material afrofuturista: um filho de dois favelados está ali no palco falando deles no passado e projetando o hoje, o que eu sou hoje. É muito forte essa memória, porque ela é sobre a minha vida e sobre a minha decisão também de ser artista, nesse diálogo com quem está me assistindo e com quem eu estou me apresentando. Os universos estão muito atravessados. A gente fica pensando numa relação sempre binária, na relação que está estabelecida entre o ator e o espectador, mas, pra mim, alguns espectadores se tornam o centro daquele espetáculo, naquele momento. Foi isso de ser filho daquelas duas pessoas e estar ali estruturando isso. Na nossa família existe algum artista e contando a história me tirava do centro, eu não contava sozinho. Acho que foi a primeira vez que tive essa consciência, eu não conto por mim só. É um conto sempre coletivo. Quando nós estamos ali, “nós” quando eu falo “eu”. Eu sempre tenho essa consciência, desde o primeiro espetáculo, que é por muitas vezes o que está sendo dito ali ou falado. Outra que foi uma experiência muito forte e ela tem a ver, hoje, com o que eu tenho pensado, foi a entrevista com a Maria Pobel. Uma das primeiras moradoras da Maré e super importante pela construção ali estrutural de saneamento básico. Essa entrevista era pra saber sobre a pombagira, porque ela tinha um filho que era pai de santo e tinha nas narrativas muito fortes na Maré da década de 1980, a presença de religiões de matriz africana ali tecendo a construção daquele lugar. Da própria construção cultural e de vivência. Era o mesmo período que começaram a rolar ações policiais de destruição dos terreiros dentro da Maré, existia uma participação do estado nessa perseguição religiosa. Fui entrevistar a Maria Pobel. A Pobel falou inúmeras coisas, imagens bonitas dessa formação inicial da Maré da década de 1980, do início e um pouquinho antes da década de 1980 e por outros períodos e chegamos na pombagira, no filho, na história do filho. É uma história que acho que vale contar. Ela descobriu que o

filho dela estava morto depois de ter ido na igreja de São Jorge e o cavalo de São Jorge piscou pra ela. Depois de contar essa história ela começa a contar da relação da família e o filho era pai de santo e foi assassinado pelo companheiro. Eu perguntei pra ela sobre a pombagira: “E como era quando ela chegava?”. Ela falou: “ela chegava como se fosse o lugar dela, eu só respondia ‘boa noite, Samaria’”. Ela respondia: “boa noite, minha filha! Seja bem-vinda!”. Como se tivesse chegando no lugar dela. Quando ela foi assistir o espetáculo e eu falei: “boa noite, Samaria” e ela falou “boa noite, minha filha” e foi uma coisa, foi muita energia aquilo ali.

Carol : Nossa! Eu fiquei arrepiada!

Wallace : Eu não sei te dizer, porque foi muito forte esse espetáculo. Eu fiquei ali, depois eu falei, eu respirei, voltei e comecei a fazer lá toda a performance gestual. Muito com o cu na mão de abrir a boca porque eu por dentro, sei lá, eu era um vulcão a ser remexido. Depois disso teve também o Diogo contando a história do filho. O Diogo contava o que ela contou. O Diogo não faz ela, ele narra da mesma forma que ela contou a morte do filho, de como ela sabia que o filho estava morto. Aí, pensando nisso, passam-se quinze anos dessa experiência, hoje eu estou trabalhando no “Entidade”. Reencontro essa história do filho e agora o que importa é a narrativa do filho, que era LGBT, muito mais próximo de como eu me identifico hoje. O filho dela era um artista! O filho dela era destaque no carnaval, era jurado dos shows, era envolvido com essa relação, era uma figura que atravessava muitos espaços institucionais internos da Maré. Crescia o show das Panteras, eram LGBTs na rua, em cena na década de 1980 e 1990, com perseguição de HIV e elas vêm pra rua pra performar. Acho que tudo que nasce pra mim hoje como ideia, tanto acadêmica, quanto desejo artístico de me ver representado ou representando ali corpos LGBTs. Nasce ali nesse primeiro espetáculo. Está tudo ali. Enfim, acho que isso também quebra um pouco com uma lógica que o teatro estabelece, que é partido. Que é uma arte que está muito estruturada no enaltecimento e num pedestal de pessoas, é uma arte de poder. Como ela se estabelece, economicamente quem consegue fazer teatro hoje? Ela coloca essas figuras numa relação de espaço, ainda que não seja real, mas quem faz teatro na nossa cidade acaba sendo visto, falando socialmente ‘visto’ como uma outra, como se fosse um corpo, um corpo e que importa pra sociedade. Pra mim, nasce ali essa comunicação que o teatro, por exemplo, não está interessado em se comunicar com esses corpos, que sou eu, que é a minha mãe. Tanto que eu sou o primeiro da minha família a fazer teatro, a passar pra uma universidade, ter experiência enquanto artista. Artista que é visto e legitimada, não adianta você só produzir arte, é necessário que aquelas pessoas vejam, existe a necessidade de que vejam e ouçam. Eu acho muito importante também ser essa comunicação, é esse entre. Que quer ser visto, que quer ser ouvido, mas que também acaba falando e ouvindo corpos que não ocupam esse espaço dentro da cena teatral e artística. Uma memória muito forte minha, foi a primeira vez que eu percebi estar chorando de muita felicidade, perceber mesmo. Foi quando a gente terminou a temporada e eu não parava de chorar, não parava de chorar e todo mundo não parava de chorar, todo elenco, a direção, toda a equipe. Os meus amigos da favela ficavam me abraçando e tentando quase me consolar e falando como se eu tivesse triste, porque aquilo tinha acabado. E, pelo contrário, eu estava muito feliz. Eu lembro muito forte dessa memória deles falando: ”você vão fazer muita coisa” e quando eu consegui falar eu disse: “gente, eu não estou chorando de tristeza, estou muito feliz”. Acho que isso é uma memória, uma imagem.

Carol: Como é que você acha que essa gênese, essa força toda que você está falando, super bonita dessa relação com um público, como você vê que acompanha a trajetória da Cia. Marginal? Porque com o passar do tempo vocês foram frequentando outros públicos, vocês saíram da Maré, foram pra Zona Sul, aí depois viajaram o Brasil, foram pra

Portugal, já apresentaram no festival de Curitiba, que são outros rolês com o público, um pouco diferente dessa combustão que você está falando. Como é que você vê? Você acha que manteve um público cativo? É mais fácil fazer pra essa galera da Maré ou mais difícil? Fala um pouco dessa trajetória com o público, com esses dezesseis anos?

Wallace: Olha! Eu acho que tem muitas coisas. Primeiro, sempre... Eu adoro ter público novo. Toda vez que a gente chega em lugares novos, eu fico empolgada. Eu acho que todo mundo, né? Isso é uma expansão do trabalho. Tem uma coisa muito forte nessa gênese, era o que a gente não queria fazer. O que a gente não queria representar, discutíamos muito ali numa gênese. A gente não queria representar um “Cidade de Deus”. Eu estou falando “Cidade de Deus” porque, primeiro, como todo sucesso o “Cidade de Deus” ele, de alguma forma, passa a ditar ali um pouco como o favelado vai ser representado no audiovisual. Não estou falando que isso não acontecia antes, mas a produção sobre esse material, ele fica muito mais intenso depois de “Cidade de Deus”. A gente também está ali se formando, muito vendo/vivendo a experiência de ser favelado, mas também vendo como a gente está representado. Eu era uma “*patricia*” da favela. Não tinha orgulho de ser favelado, eu entendi a favela nesse período, o ser favelado como algo pejorativo, como algo... como o senso comum! E acho que tem nessa gênese também, de discutir a favela e discutir a nossa identidade de favelado. Os atores, porque a Isabel não era, mas eu acho que foi importante a Isabel ouvir sobre a nossa identidade para ela se estruturar enquanto profissional que estava trabalhando com a gente também, mas que não era favelada. De existir canal de sensibilidade para ela, de construir de fato algo que não era dela. Acho que isso era uma gênese, não tinha espaço, por exemplo, para Isabel ser a salvadora que veio fazer um teatro. Apesar disso, também estar representado na história, isso num está negado nessa história, isso também compõe essa história, mas ela não é única, essa experiência. Existe essa relação sim, em algum lugar, mas existem muitas outras relações e eu acho também que é uma relação muito fundamental, que são as experiências faveladas que aterram de fato o que vai ser aquele coletivo. Todos nós éramos diferentes, mas a maioria daquele coletivo era morador da Maré e se via ali, se discutia ali em algum momento sobre algo que vivia e não sobre algo que estava elaborando conceitualmente. O que a gente estava elaborando naquele momento era a existência. A gente decidiu fazer, eu lembro que o primeiro trabalho que a gente faz enquanto coletivo é um questionamento de “Você faz parte de uma guerra?”. Nós estávamos vivendo numa das maiores guerras entre as facções naquele período e a gente estava vivendo momentos de muito terror, era muito terror, porque não tinha só a relação com as facções, mas também a própria operação policial e as outras dinâmicas de precarização que o estado vai fazendo na escola e na cultura. Decidimos fazer esse espetáculo que não é a gente virar os bandidos e sim dizer como essa guerra está estruturada no capitalismo. Como ela está estruturada nas relações de exclusão do corpo favelado. Eu sempre fui preto, não tinha possibilidade de não ser, o que eu não podia ser era viado, mas quando, naquele momento, entro ali eu não estava discutindo sobre negritude, porque eu já era, como na minha família não tem tensionamento sobre ser negro ou não. Então, eu me colocava ali como Wallace e na inteireza eu era e as outras também e ouvi qual era a inteireza das outras me atravessou. Eu passei a repensar a minha relação com a favela depois que eu conheci a Geandra, a Jaqueline e a Priscila. Elas tinham uma construção na relação com a gênese delas, elas tinham orgulho de ser faveladas. Tinha isso na fala, tinha isso na ação, na expressão. Elas não tentavam disfarçar nos lugares que eram faveladas, como eu tentava. Era muito doido, eu falar que não tinha uma consciência, apesar de haver uma consciência. Porque eu passar pelos espaços e entender que os corpos que são vistos como favelados não estão naquele espaço, isso é

ter dimensão, sim, sobre o que o racismo faz. Tentar corresponder a ele pra ser aceito é também, é uma dimensão de querer ocupar outros espaços. Então, a gente estava ali nessa troca, nessas tensões e na elaboração de si e essas pessoas passaram a ser minhas amigas. Jaqueline é minha melhor amiga.

Carol: Vou colocar isso na entrevista e vai todo mundo ficar com ciúmes (risos).

Wallace: Pode falar. Não tenho dúvida. Pode colocar. Jaqueline é minha melhor amiga. É importante falar, eu não sou um corpo preto e favelado só. Eu sou um corpo preto, favelado e viado. Foi muito importante para a minha identidade me abrir a essa possibilidade de me discutir dentro do espaço da negritude. Era preciso eu me enxergar como viado pra eu passar a discutir como era a minha performance no mundo. Não era só sobre as pessoas me apontarem: “eu sou viada”, isso acontecia o tempo inteiro, mas é sobre eu me ver viado. Eu me ver viado também abriu uma caixa, muitas chaves sobre ser, sobre existir, sobre tudo aquilo que eu estou trabalhando fazer sentido. Como eu falei as coisas não são só sendo tecidas pra quem tá vendo, estão sendo tecidas pra quem tá fazendo. A gente é espectador da gente também. E Jaque nessa primeira coisa viu que eu era apaixonada por um boy e falou: “você é apaixonada por ele”. Ela foi a primeira pessoa que eu verbalizei que eu gostava de um homem, para um corpo que foi a vida inteira podado pra isso não existir, viveu dentro de um meio evangélico dos 11 aos 18 anos, 16/17, acho, 17 é, por aí. Ouvindo que ser isso era demônio, ser isso é ir pro inferno, ser isso é a morte. Ouvir que ser isso é paixão de alguém que me ama, porque a Jaqueline já era minha amiga, mas ela falou e eu senti a vontade de falar.

Carol: Vou aproveitar que você está falando disso e te perguntar sobre a apresentação do “Ô Lili” lá no Sesi, a apresentação mais recente. Estava muito próxima daquela discussão do *transfake*, foi a primeira vez que eu ouvi você falando em cena. Que momento dentro da Cia. Marginal você encontrou espaço pra falar do seu corpo bixa? Não só do seu corpo preto e favelado, mas também do seu corpo bixa. Que momento você encontrou? Na minha lembrança, aquele momento foi a primeira vez que eu ouvi você dizer: “Eu sou uma bixa, preta e favelada” e contextualizou: “antes essa personagem era uma travesti, agora eu não tenho como fazer isso” Pra mim, ali diz muito sobre representatividade, diz muito como a Cia Marginal pensa e repensa a representatividade.

Wallace: Então, tem uma coisa também que eu acho que é muito importante falar, eu cresci numa família de mulheres, não tinha a presença dos homens. A presença dos homens era recortada em suas funções de trazer ou não necessariamente trazer o subsídio. A minha mãe era uma mãe solo e dava vários exemplos de homens que eu não deveria ser toda vez que eu fazia uma merda. Mas ao mesmo tempo tinha a coisa de antes da minha mãe entrar na igreja, eu era uma criança viada. Tocava uma música e eu queria dançar. Mas na medida que eu fui crescendo... uma vez eu fiz uma minha com um menino lá na minha rua e o meu pai me botou de castigo. Eu fiquei três meses de castigo e depois disso eu não podia mais dançar pra não ser viado. Acho que essas questões vão ficando acumuladas. Indiretamente, dizendo pra você rejeitar o feminino que há em você, pra poder sobreviver. Então, depois que a gente vai para igreja, é quando minha mãe se torna evangélica, não é só rejeitar o feminino é um ensaio para o que é o masculino. De você se ver em inúmeras situações das pessoas te treinando, de fato te treinando pra você ser um homem. Fazendo quase exercício de voz para você falar mais grosso, para você não falar com a mão. Comecei a chorar e falei pra minha mãe como eu estava me sentindo e como aquilo me machucava. Todo lugar que eu ia as pessoas me chamavam de viado e na igreja, agora, eu não posso ser o que eu sou. Eu nunca vou ser o que eu sou. Ela falou que era pra eu ficar calmo, que eu ia entender as coisas que eu era. Eu lembro dela: “você está virando adolescente e tudo fica mais confuso, porque a gente começa a conhecer a vida adulta, mas fica tranquilo que você vai crescendo e vai se resolvendo”. Enfim, dei

essa volta toda pra te falar, que, depois disso, eu conheço as meninas e essa relação de ser visto dentro de uma perspectiva feminina, um corpo que tem feminilidade ali, na experiência da Cia Marginal era boa e era ruim. Eu adorava, por exemplo, o fato de eu ser o ator que tinha mais possibilidades de personagens. Se tem uma proposta de algo que perpassa por essa relação dentro, dessa energia feminina era eu. Isso me incomodava, dos outros não estarem também colocados nessa mesma relação. A gente não estava discutindo ali sobre transexualidade, a gente estava discutindo sobre homens, sobre a diferença que existe entre homens. Se você é viado, quanto mais macho você é em cena, melhor ator. Como as coisas estão banalizadas. Eu tenho várias amigas trans hoje. Tem a Gilmara que atravessa a minha infância, a minha prima Cindy, então o meu corpo sempre teve contato com travestis, não foi uma coisa que eu não conhecia. Essa convivência me faz ter acesso a uma escuta, algo que elas falam. Quando a gente fez em 2011 o espetáculo, a gente viu uma matéria muito bizarra de uma mulher trans que foi detida e foi colocada no presídio masculino. Também fomos ver os shows de concurso de beleza e tinha uma mona trans num deles. Isso foi um mote. Depois eu pensei: não é sobre ser mulher, não é sobre ser uma travesti, não é sobre eu representar uma travesti, é sobre poder ser feminina, representar feminilidade. Eu assumi que o meu corpo tem esse recorte, esse traço, isso sou eu, essa é minha performance. Eu troquei essa ideia com a equipe inteira, a gente estava fazendo o Palco Giratório, então a gente estava convivendo muito. Falei que não queria fazer, como surgiu a proposta de remontar, eu falei que eu não queria fazer. A diretora ficou meio reticente no início. Falei/mostrei pra ela todas as relações ali que estavam, o Lobianco e as pessoas que estavam fazendo transfake e de como aquilo era ruim pra mim. Eu não queria fazer e todo mundo concordou. A gente começou a pensar e eu falei que eu queria me assumir como bixa, preta, favelada. É que você falou do “Ô Lili”, mas a coisa começa a virar uma chave no “tênis naique”. Porque como no “tênis naique” a gente não tinha personagem, defendia um discurso, acabava que eu era viado. Então acho que ali fica tudo bem aterrado. O “tênis naique” rodou o Brasil, teve várias experiências. Eu estava muito satisfeito no lugar que eu estava me colocando, então é isso. Quais são as vozes que eu quero ouvir, isso também passou a ser uma coisa importante. E aí a gente foi fazer, eu troquei uma ideia com a Dandara. Ela falou que achou maravilhosa a mudança e que ia estar lá no dia pra ver e que ia votar em mim pra ganhar. Aí foi e foi foda. Eu falei com as meninas depois, a gente ficava numa chacota da disputa ser disputa de verdade, mas também ali era muito importante eu ganhar como bixa. Nós não somos corpos trans. Quando você performa, de fato, essa feminilidade, as pessoas rejeitam. Rejeitam nas mulheres, rejeitam nas mulheres trans e rejeitam nas bichas. Isso é sobre macho que precisa existir em todos os arquétipos, inclusive, dentro do teatro. Essa decisão pra mim só abriu caminhos, pra entender melhor. Acho uma pena todas as bixas que não voltaram atrás de suas decisões, quando ouviram o toque de uma mona trans, porque toda vez que eu decidi seguir com o que eu escutava, recriava a partir do que eu escutava, o meu arsenal de possibilidades como artista, ele só ampliou. Ele ampliou num lugar inclusive das pessoas trocarem comigo numa relação de segurança, sobre direção, sobre ator, sobre atriz, sobre escrita e isso é importante. Talvez, se eu escolhesse continuar fazendo transfake, eu ia ter uma amiga me defendendo ao invés de estar produzindo movimento, sabe...

Carol: Com certeza! Ao invés de estar produzindo...

Wallace: Vida!

Carol: Vida! Exatamente... Ao invés de estar produzindo vida. Exatamente.

Wallace: Porque eu acho que esse era o mote da Marginal. A missão naquele momento era falar de corpos, marginalizados, favelados que são marginalizados fora da perspectiva do estereótipo. Essa gênese abre caminho pra muita coisa e ela só continua abrindo para

além da Marginal. Hoje, por exemplo, a minha experiência na Marginal, é isso, eu sou um dos donos e tal, mas os trabalhos que eu tenho desenvolvido com LGBTs estão pra fora da Marginal e eu acho ótimo.

Carol: Aproveitando, então, que a gente está falando de representatividade, eu tenho uma percepção como pesquisadora que no “Hoje eu não saio daqui” vocês deram uma, não sei se aprofundada ou esgarçada, nesse conceito de representatividade dentro do espetáculo. Vem desde composição de ficha técnica até as memórias, até como o espetáculo se construiu e tal. Isso é a minha percepção como pesquisadora. Mas eu queria que você falasse um pouco disso, como que essa representatividade, essa ideia, esse conceito, passa pela construção do “Hoje não saio daqui”? Como é que se dá nesse espetáculo especificamente?

Wallace: Ai! Eu posso ler um negócio pra você?.

Carol: Claro que pode!

Wallace: É que eu escrevi... (risos...)

Carol: Melhor ainda.

Wallace: “Eles não usam tênis naique” Palco Giratório: “Eu lembro que quando acabamos de fazer as cenas dos depoimentos, nós tínhamos certeza de que tocamos no silêncio, no lugar que se materializa a certeza da expulsão. A certeza de que até aqui nossos corpos esbravejavam territórios da Maré plural. Nesse momento, a narrativa plural e conectada com o processo que nem sempre era nosso. A gente passou a entender o histórico e o político e o social na nossa dinâmica teatral, que insiste em repetir que os nossos corpos são matáveis. Na cena, eu era esse corpo e apesar de sobreviver novamente a inúmeras tentativas de eliminar o meu corpo dessa matéria-carne que carrego, eu sobrevivi. Mas sobreviver a tentativa de morte as vezes te arranca a alma, imagina quando você passa inúmeras vezes por esse processo. Aliás, quando o processo histórico te diz que esse é o seu cotidiano. O sucesso do “tênis naique” com o tempo começou a ser contraditório, pesado e terrível. Estávamos inseridos nas principais cenas e festivais de teatro brasileiro falando da nossa dor, que não era dispositivo de cura pra nossa sociedade. Cada vez que eu voltava pra casa, a Maré, e as operações policiais ocorriam é o Estado que marcava no meu corpo que ele é matável. Era o Estado que marcava que essa sociedade não quer mudar. Era o Estado que marcava que essa sociedade continua querendo me matar. Os choros e comoções que eu ouvia na plateia não alterava o nosso cotidiano, de fato, pra maioria da população a nossa dor move em seus corpos, é um fetiche. Aquele fetiche em que se goza na dor do outro, mas no meu lugar e dos meus amigos era a reafirmação dos preconceitos e dos movimentos que tornam narrativas, como a nossa experiência da exceção. A gente, de fato, estava fazendo um teatro, uma representação da experiência, essa era nossa representação. A raiva gerada dessas experiências era sempre discutida entre nós, não quer dizer que nos curavam, mas a gente discutia. Existia acolhimento a cada vez. A cada vez que existia acolhimento, cada vez mais existia intimidade sobre as nossas diferenças. Aqui, nasce as primeiras ideias que queríamos no “Hoje não saio daqui”, porque eu acho que quando a gente começou a entender que não é só fazer teatro, tem uma disputa histórica aí de narrativa. A gente não está do lado que é hegemônico dessa narrativa. Eu acho que o “Tênis naique”, essa experiência de você circular pra muitos espaços, eles deram essa dimensão tanto externa quanto internamente sobre as nossas diferenças. Sobre os desejos que sentimos sobre aquele processo e de como que esses desejos, às vezes, mesmo juntos, nos colocavam nesse mesmo histórico. Então a gente conversou muito, a gente sabia que a gente estava falando de uma comunidade, a gente queria falar de uma comunidade que não tem direito ao convívio e muitas das vezes é o próprio espaço da Maré. Então eu acredito muito que essa relação de não ser um corpo representável nos aproximou dessa complexidade, não

de uma representatividade como um conceito, né? Um conceito que construía o espetáculo, mas era um conceito que ele apresentava essa relação da diversidade, não dava pra gente estar ali querendo falar de novo das nossas dores. Era muito lindo estar ganhando dinheiro, circulando o Brasil, indo pra Portugal, mas é muito “fudido” você contar, perceber que depois de quatro espetáculos ou depois de dez anos de espetáculos ou de grupos de teatro, o espetáculo que roda e que faz sucesso é esse espetáculo que fala sobre a sua dor. Isso é uma coisa que responde sobre a nossa sociedade, mas também responde de novo pra gente sobre o que é o teatro que a gente quer fazer. Acho que o “Hoje eu não saio daqui” ele traz esse desejo de ser feliz fazendo teatro, esse desejo de fazer teatro não ser... é ser o universo de fato ali do que a gente acredita. Do que a gente é ensinado dentro das escolas de teatro, dessa exigência técnica de várias relações que só são relações que estão construindo quase uma relação que existia na escravidão que eram as *plantations*. Uniformizar preto, de todo mundo estar falando sobre uma negritude que parece que é igual, que é uníssona ou falar de um espaço de favela que ainda é muito uníssono. Mas o “Tênis naique” era muito bom também fazer, porque é uma revolta, né, a gente cuspiu tudo na cara do povo e eu que sou militado amava os debates. Todo mundo vinha com aquelas perguntas mais racistas e preconceituosas do mundo e a gente acabava. “Tênis naique” era um acabamento.

Carol: Tipo a catarse né, vomita tudo?

Wallace: Era uma possibilidade de dizer de uma forma pra quem estava assistindo: “Olha gatas, a gente tá vendo, não adianta chorar não (*risos*) não vai adiantar chorar pela peça, porque isso aqui é ficção, isso aqui é uma representação que apesar de tensionar a realidade, ela não chega nem perto da crueldade que a realidade é”. Então é isso, acho que foi muito feliz a gente tomar essa decisão. Eu lembro de um embate meu com a Isabel que pra mim foi muito violento. A gente estava começando a discutir ali a presença do racismo e eu já comecei a ficar bolado porque não queremos falar sobre a presença do racismo. Ela pediu para as pessoas contarem uma situação de violência, as pessoas contaram. Ela não deu a louca, mas foi muito a partir da leitura que ela fez de um livro da Grada Kilomba, só que eu li o mesmo livro e eu li com outros olhos, aquela mesma situação. Ela pediu pra um dos meninos angolanos repetir uma das histórias que ele contou que a vida inteira foi chamado de macaco. Não teve um espaço na vida que ele não estivesse sido chamado de macaco. Aí quando ela pediu pra ele repetir eu falei: “*ai, desculpa, você já foi chamada de macaca?*”. É uma desumanização, eu não queria que a gente ficasse afirmando isso. Eu só fui chamado de macaco uma vez e você não tem noção de como eu me senti. Então eu acho que a representatividade que está estreitada ali não é sobre colocar pretos no lugar, é sobre quando você coloca pretos e pretos diversos, eles movem aquele cenário e aquela lógica, aquele movimento ali pra um outro lugar. Um lugar que está muito mais elaborado em uma ideia coletiva, uma catarse coletiva do que um desejo de um branco que quer ver um preto contar uma história triste. Esse fetichismo que a gente vive todo dia, do exótico, que todo mundo quer ouvir e chorar. Da superação que está impregnada nos desejos de nos ouvirem quando querem nos ouvir, querem nos ouvir cheio dessas histórias. Acho que é sobre evoluir dentro de um material, porque representatividade. Te contando como foi violento, foi forte, foi bonito e violento essa experiência do “Tênis Naique” é uma evolução. Cara, teatro não é sofrer, eu não estou fazendo teatro da crueldade. Eu não estou mais nessa época, inclusive porque eu não tive possibilidade de buscar outro teatro que não fosse através do olhar da crueldade. Você precisa reivindicar espaço pra você ter espaço. Só é possível você existir enquanto um grupo de teatro quando existe mobilização. Você nunca teve acesso a nenhum aparelho institucional. Infelizmente para algumas pessoas que estão na academia vai ser uma destruição falar isso: “*Gata, você nunca vai fazer um teatro da crueldade. Gata, você*”

nunca vai fazer uma tragédia”. Não como você quer fazer, porque não é possível. Então infelizmente pra essas pessoas, vai cair o mundo. É o que elas estavam buscando a vida inteira, fazer uma tragédia em plena pandemia. Minha vida já foi uma tragédia. A tragédia já está designada pra gente, o que a gente faz hoje é desviar dela. O fracasso, o sucesso, a morte, o extermínio, já está desenhado em todos os corpos ali favelados dos atores, do elenco do “Hoje eu não saio daqui”. A tragédia está designada para gente historicamente, então gata, eu quero fazer o “Hoje eu não saio daqui”, *o tcha tcharara*

Carol: Deixa eu aproveitar esse gancho. Eu tenho uma sensação que esse modo de querer falar do amor, querer falar da alegria, da festa também influencia um pouco na relação com o público, no “Hoje eu não saio daqui”. Um lugar que me parece muito de abraçar esse espectador. Pra mim, a maior prova disso, é o momento ápice que acontece com as crianças. Elas entram em cena e são Marginais, igual a vocês. Então eu queria que você falasse um pouco desse lugar, porque tem uma relação pra mim, que é muito afetiva. Queria que você falasse um pouco dessa relação.

Wallace : É um espetáculo transdisciplinar, né gata (*risos*). Encontrar com os angolanos traz pra gente... existem semelhanças que acontecem nas vivências deles com as nossas, está associado a essa ancestralidade africana, é isso uma festa. Eu lembro que teve um dia da construção da laje. A cena da laje é um exemplo muito claro. Isabel queria fazer alguma parada lá e não estava dando certo. A gente teve uma reunião na Marginal, teve esse ensaio e Isabel colocou pra gente como que estava difícil alguns ensaios e a gente falou também a dificuldade que era estar no elenco. As coisas não estavam discrepantes, não era a diretora e o elenco e aí nós propusemos de fazermos a cena. Então a gente propôs, uma festa, fizemos um churrasco no dia. Então era tipo nove horas da manhã, o ensaio não teve aquecimento, era a gente chegando com gelo, cerveja e carne. Isso era a minha família fazendo as coisas, a vivência da minha família e a vivência da família dos outros. Na relação angolana tinha toda a comida também que eles falavam. Nesse dia teve o peixe também assado. Isso é sobre voltar. Tem um provérbio africano que diz: se você se perdeu, volte pra sua memória, pro seu início, alguma coisa assim. Eu acho que é meio que a gente tem feito, a gente tem voltado pros nossos inícios no “Hoje eu não saio daqui”. A gente toca numa ancestralidade. Foi lá nos nossos avós, nos nossos pais e o que estava ali. As crianças, também é sobre isso, esse clima dos ensaios. O primeiro encontro que a gente teve com o Gustavo Ciríaco, ele foi lá fazer uma oficina com a gente. Ele falou uma coisa: os lugares tem vários senhores. Isso ficou, ficou uma perspectiva em relação as pessoas que iam lá “fuder” na Mata, em relação a presença do tráfico, em relação às pessoas que ocupavam aquele espaço. A gente tinha sempre as crianças vendo os ensaios, mas elas estavam vendo de longe no início. Quando a gente começou a intensificar os ensaios e estar mais rotineiramente, elas começaram a se aproximar. Teve um ensaio aberto que a gente não conseguiu fazer o espetáculo, porque elas interagem o tempo inteiro. Elas entravam na parada. Ai a gente pegou e falou: “não dá pra brigar com elas”, a gente tem que incluir elas. Eu e Phellipe fomos pra casa dele nesse dia que a gente ficou conversando, e aí eu falei “*Cara, por que a gente não pensa naquela, numa estrutura tipo o drama como método*”. Eu troquei essa ideia com o Phellipe. Eu sempre achei o drama como método, das vezes que eu fiz na universidade. Eu ficava muito incomodado porque eu achava muito bobo. Então propus assim: “vamos fazer um drama como método onde eles estão fazendo de fato uma aula de teatro. O que eles estão fazendo no espetáculo é uma aula de teatro”. O Phellipe adorou e a gente começou a pensar no dia seguinte onde cabiam as crianças, a gente falou com a Bel a proposta, a Isabel amou. Isso vambora, a gente fez a primeira vez e deu super certo. As crianças entraram na porra e viraram uma outra chave, porque a representatividade é sobre presença. Então é a presença de fato daquelas crianças, é o que elas tecem ali enquanto crianças naquela brincadeira, naquela

aula de teatro que a gente está dando. A gente foi tentando ao longo da temporada ir aprimorando essas relações, entendendo mais os espaços. É essa felicidade, as crianças no espetáculo. Acho que vai ser difícil pensar depois, a gente estava até falando disso. E quando o espetáculo for rodar? A gente vai ter que convidar as crianças dos espaços de lá.

Carol: A gente está finalizando e eu queria saber qual é a sua memória mais forte do “Hoje eu não saio daqui”, de apresentação? Se teve uma ou se todas foram incríveis, mas qual foi a apresentação que te marcou muito?

Wallace: Mas tem que ser de apresentação? Porque eu ia falar do momento que eu sou o espectador.

Carol: Ah, pode falar.

Wallace: Porque o que foi muito forte, muito forte pra mim, foi uma chave de virar. A gente no processo seletivo. Eu amei a Maria, várias pessoas amaram Maria. Não tinha porque, amava a Maria e queria a Maria dentro do processo, esse era o porquê. Quando a gente começou a pesquisar a ancestralidade, ela veio com a história que ela era a descendência da rainha Nzinga. Eu conheci da minha história familiar que é negra só até a minha avó paterna e meu avô paterno. As histórias que a gente sabe deles é pouca, né? A gente sabe poucas histórias, porque eu imagino que é uma vida muito difícil que eles contam. Muita dor viver nesse corpo, é muita dor viver nesse racismo cotidiano e acessar, às vezes, essas memórias é mexer nessas dores. Quando você vê alguém vivo que conhece essa história e que esse alguém é angolano, a gente toma dimensão dessa violência que é a escravidão, mas ao mesmo tempo a Maria ali materializa que a vida continua. Tem um fluxo e ela materializa ali uma homenagem às nossas avós que não contam histórias, que não estão realizadas nas histórias, que não querem contar histórias. Ela coloca uma presença ali que precisa ser homenageada. A Maria é uma história material de resistência, da minha história. Isso foi uma coisa. Isso virou pra mim: “Caralho, eu sou uma princesa preta”. Real na ficção e na nossa história real as princesas pretas são pobres fudidas. Eu estava lendo um livro agora que fala da revolução do Haiti. A revolução do Haiti é um exemplo concreto que não dá pra viver nesse mundo como um corpo livre, porque aquilo ali era uma revolução sobre a liberdade da negritude. Hoje todas as relações que se estabeleceram com essa ação de liberdade foi sucateamento e apagamento dessa população. Vai falando de como o Haiti sobrevive mesmo excluído voltando a floresta, voltando as suas memórias, a sua gênese, ao seu contato, ao seu mundo. A Maria é meio isso, meio Haiti. *(risos)*

Carol: Ai que lindo!

Wallace: Lindo mesmo, é muito forte. Quando ela contou, o quanto a gente chorou. E o quanto também a gente foi, eu fui voltando imediatamente pra minha mãe, pra minha vó. Essas figuras que tipo assim, lutaram pra caralho, pra caralho, de um lugar que eu não consigo dimensionar. Sobre viver e sobre ter seus filhos livres, é um ciclo que ninguém quis contar. Isso é sobre representatividade, quando você coloca uma pessoa preta angolana ali você tem essa possibilidade de acessar essa história sua, que é sua que não existiria essa possibilidade se não tivesse chamado um angolano.

Entrevista com Phellipe Azevedo - realizada em 01/02/2021

Carol: Queria que você me contasse como foi sua experiência como espectador pela primeira vez que você assistiu a Cia Marginal ou então a vez que você viu e achou mais legal? Que tenha te motivado a ficar mais próximo e de entrar na companhia alguma dia?

Phellipe: Tem dois momentos importantes, o primeiro foi a primeira vez que eu vi a Cia Marginal. Eu estava no meu primeiro período da Unirio, fazia interpretação. Uma professora de expressão corporal falou que tinha uma companhia com um espetáculo que dialogava muito com o que a gente estava trabalhando na turma. Eu fui achando que seria um espetáculo de dança. E foi a primeira vez assim que eu vi um trabalho, no palco, que falava de favela, então de imediato já teve esse primeiro contato: “caralho, existe isso”. Eu venho do Caju, não só do Caju, porque o Caju também é um complexo de favelas. Eu era da Manilha que é um lugar pequenininho, então não tinha muito esse acesso às ONGS, a gente não tinha muito essa prática. Então foi a primeira vez que eu via algo que não fosse algo que os professores mandaram ver, assim nesse sentido desse teatro mais clássico. De cara já me identifiquei e achei aquilo absurdamente muito próximo, porque tinham símbolos que eram muito também da Manilha, do Caju, aquelas personagens. Então tinha muita coisa que pra eles, que são da Maré, da Nova Holanda, tinham aquelas pessoas, mas já era muito parecido com o que acontecia no Caju. As histórias, os personagens. O momento com a caixinha da Priscila, então ali meio que me coloca de frente também, me reconheci muito ali nessa cena e ali de cara já pensei: “que foda, queria estar com essa galera”. Eu não lembro se eu já conhecia o Wallace, eu sei que tinha isso do Teatro em Comunidade lá no piscinão de Ramos. Então meio que foi isso, já fiquei fã do “Qual é a nossa cara?”. E em um outro momento, eu já era da companhia, mas eu estava de espectador, foi no Trocas Marginais. Um intercâmbio que a gente fez, eu não lembro qual foi, porque teve várias versões, apresentamos todo repertório da Marginal:” Qual é a nossa cara?” e até o , “Tênis Naique” era o, “Ô Lili”. Eu fiquei na produção com eu lembro que quando a gente abriu a porta, o público saiu correndo. A gente sabia que os atores estavam lá atrás, no cenário e aí a gente via eles, quem era da produção. Eles já dançando, pulando, então era isso, era festa, era felicidade, era muita coisa estar no palco ali. De tudo que dentro da academia, dentro das escolas de colocar esse teatro sagrado. Então ali era sagrado e era tudo. Era sagrado, era profano e era festa e o povo correndo em pé, ninguém sentou, todo mundo ficou em pé dançando e batendo palma. Então foi dois momentos que me chamaram muito atenção enquanto espectador da Cia Marginal

Carol: Quando foi que você entrou mesmo na Marginal?

Phellipe: Eu não sei direito, mas provavelmente 2013 eu começo a fazer o “InTrânsito” e acho que na terceira temporada eu entro pra Marginal. Eu fiquei a primeira e a segunda como um parceiro, na terceira eu entrei. E já veio a circulação com “Qual é a nossa cara?”. Eu fiquei de produção e aí depois “Eles não usam tênis naique”

Carol: E qual é sua lembrança como ator mais especial? Nessa relação com o público? De você estar em cena?

Phellipe: Do público?

Carol: Com o público, dessa relação com o público que foi muito legal também?

Phellipe: Ah, com o público não tem como, né? Qualquer apresentação da Cia Marginal dentro da Maré é muito impactante e muito forte. Eu lembro isso que a gente fez a circulação do Palco Giratório e faltava uma apresentação que cancelou e a gente tinha que entregar e articulou pra que a última, fosse na Maré, no Centro de Artes. Foi depois da circulação. Apresentar no CAM foi um momento muito forte, porque dentro de todas as plateias, ali era uma plateia que tu via, tu sentia assim a vibração no corpo de que cada um ali, estava torcendo pela gente e no sentido de estar junto, sabe? De estar junto no mesmo lugar, de estar trocando ali, comungando. Tinha uma parada muito forte e um silêncio muito absurdo, que era muita gente pra ter um silêncio: “Como isso estar em silêncio?”. Não tem como e eu achei um dos momentos assim bem especiais um momento muito forte. Isso foi no “Tênis naique”, mas com o público no “Hoje eu não saio daqui” também é muito especial, quando a gente vê na transição ali da dança pra cena da Maria,

eu acho impressionante aquilo que acontece. É o corpo de todo público misturado.

Carol: Como se fosse um corpo só.

Phellipe: Como se fosse um corpo só, e começa todo mundo a dançar, dançar e aí vai pra- quele larguinho e começa muito forte, a Maria muito próxima dando aquele texto e as pessoas ali com ela, ouvindo cada palavra no corpo dançante. Eu acho aquele um dos momentos do público muito forte

Carol: E como é que você acha, falando um pouco ainda da trajetória da Cia Marginal, a gente vai entrar já já no “Hoje eu não saio daqui”, mais especificamente. Como que é essa relação da Marginal enquanto trajetória com o público? Você acha que a Marginal tem algum público cativo, você percebe isso? Aquelas pessoas que viram desde sempre e continuam indo atrás. Você já falou um pouco, mas eu queria que você falasse um pouco mais qual a diferença, se você sente diferença de fazer dentro da Maré e em outros espaços? Existe uma frieza em outros espaços? Ou não, ou é bom, mas só diferente? Como é que você vê isso dessa trajetória junto com o público?

Phellipe: Eu acho que não é que em outros lugares são frios, não tem essa comparação, não é isso, o lugar ele é único. Eu acho que tem sim, óbvio, lugar esquisitíssimo, é uma variação, mas eu acho que tem um lugar de reconhecimento e de território e de memória e de espaço daquelas pessoas que moram ali e cresceram ali que é muito forte. Então tem um lugar de que o território reconhece aquela companhia, muito antes, nesse sentido desse teatro reconhecer o nosso trabalho. Então antes desse reconhecimento da pseudo classe teatral carioca falida, existia um território reconhecendo esses artistas, muito antes de qualquer coisa. Então acho que tem essa ligação com o território, a memória, o espaço, o teu vizinho... É muito próximo, sabe? Aí eu acho que tem essa coisa, mas acho que o trabalho da Marginal com certeza parte desse lugar que vai agregando e as pessoas vão ficando, elas vão meio que colecionando: “Ah eu vi todas, Ah eu não vi ainda o “Qual é”. E aí tem essa relação, mas eu acho que isso também não é ao acaso e isso também não é a sorte. Eu acho que isso é o trabalho. A Cia Marginal desde sempre teve um trabalho muito forte de produção de público, de todos os espetáculos. A Cia Marginal, de uma maneira geral, ela pensa o seu público. Como é que esse público vai chegar? Como fazer esse público acessar? Então tem um trabalho de formação de público desde o, “Qual é a nossa cara?”, pelo que eu ouço a galera falando até o “Hoje eu não saio daqui”, que é de graça teoricamente, mas a gente faz toda essa formação de público, de entrar em contato.

Carol: Mas fala um pouco como é, como é a estratégia?

Phellipe: A gente faz a produção, a produção mesmo. A gente tem uma equipe que fica responsável pela formação de plateia, a gente faz uma listagem. Hoje em dia, essa listagem já existe, são os parceiros da Marginal: projetos, cursos pré-vestibulares, escolas, professores, que sempre querem levar uma turma pra assistir a Cia Marginal. A gente tenta organizar pra que não vá todo mundo ao mesmo tempo e que garanta o público durante toda uma temporada e isso vai aumentando porque começa o burburinho. Então é isso, tem uma organização desse público que a gente sempre tenta trazer esse público gratuito pra dentro dos espetáculos. Então a gente sempre tenta negociar com o teatro a porcentagem pra fazer essa formação de público, sempre existe esse pedido e essa luta pra formação. Eu sei das estórias, mas acho que eles podem falar melhor que eu, não estava no “Ô Lili”. O “Ô Lili” foi estreia lá no Planetário. Como eles articulam ônibus, já que a cidade e o estado não tem esse transporte público de ligação de cultura com espaços de favela e periferia, então faz esse processo. Qual grupo que faz isso naquela época?

Carol: E um grupo sem dinheiro, né. Não é um grupo que tem dinheiro pra pagar.

Phellipe: Então tem essas coisas dessas articulações outras que vai pra além da criação. Desse estudo do teatro, então acho que a Marginal de alguma forma ela ultrapassa a pesquisa. É isso, falar de teatro, mas também falar de produção. Há muito tempo porque

desde o “Qual é”, se fazia isso, e isso é uma metodologia. Dessa metodologia da Cia Marginal. Acho que tem haver pra além da escritura cênica, sabe? Paralelo as coisas, uma coisa não é menos importante que a outra.

Carol: Legal você falar isso, porque isso tem relação com a pergunta que eu queria te fazer agora. No “Hoje eu não saio daqui” eu sinto, tenho essa sensação de que essa ideia de formação de plateia, de incluir o público sinto que no “Hoje” de algum jeito ela vem desde o processo de criação. Queria saber um pouco do que você acha sobre isso? Se vocês foram pensando já nesse público desde o início e se isso é uma coisa que já acontecia nos outros processos antigos ou se foi novidade no “Hoje eu não saio daqui?” Como que foi esse pensar no público também dentro da criação?

Phellipe: Esse com certeza foi diferente, mas ele de alguma forma é uma continuação de uma pesquisa que já vinha ali no “InTrânsito”, que era de usar essa intervenção urbana. Estar artisticamente dentro de um espaço público, então vem disso. O processo se inicia com as leituras. Tirando essa parte teórica, o processo prático começa com uma oficina do Gustavo Ciríaco sobre *site specific*. Eu lembro que logo no primeiro dia ele coloca que em todo lugar existe um dono e que a gente precisa respeitar esses espaços que a gente vai chegando. Que tem que ter cuidado com esse espaço. E esse espaço era a Mata. A gente foi ensaiando todos os dias, existiam as pessoas que frequentavam a Mata que era bem pouco. Não, bem pouco não, era normal e tinham as crianças que ficavam ali com a gente. Eu lembro que uma vez a gente ia fazer um passadão, o primeiro passadão e as crianças invadiram a cena de subir no trepa-trepa. Não sei se teve outra, mas eu estou lembrando do trepa-trepa. Não foi algo planejado, aconteceu ali. A gente sempre ensaiando com elas e elas sempre vendo a gente ensaiar. A partir disso, a gente foi entendendo a necessidade da presença desse público dentro do espetáculo. Como esse público também não era algo fixo.

Carol : Elas iam quando queriam?

Phellipe: É, as crianças iam quando queriam. Óbvio que com o passar do tempo, dos ensaios, quando estreia, aí tem o público de fora. De fora que eu falo é que não está ali na Mata. E aí já pro final tem aquelas que sempre vinham e automaticamente a gente ensaiando, criando, fomos pensando que esse público também é o dono do Mata. A gente foi tentando estruturar a participação delas dentro do espetáculo, pensando esse público junto que deixa de ser público e começa a ser parte integrante do espetáculo.

Carol: Então tem o público participante que seriam as crianças e o público menos um pouco participante?

Phellipe: É, porque todo público é participante no “Hoje”. Eu vejo na verdade a criançada, não como público, eu vejo elas hoje como parte integrante do espetáculo. O que acontece é que a gente transformou todo espetáculo do “Hoje” numa oficina. Uma oficina a partir do nosso estudo de teatro, então a partir de toda essa pesquisa da Marginal a gente começa a tentar, sem também estruturar muito, mas estruturar balizas pra que essa vivência da parte das crianças fosse uma experimentação cênica a partir de jogos numa ideia de uma oficina da Marginal. Então a gente foi aprofundando essas participações a partir do que elas vinham querendo, então quando elas começam: “Ah, a gente não vai ter figurino?”. Aí a gente começa a campanha de arrecadar tecidos e consegue alguns. A gente fala com a Renata da Recusa e aí ela doa vários restos de tecido da Recusa. Daí o Rodrigo fala: “Tive uma ideia, a gente podia resgatar os ursos do “InTrânsito” as crianças iam pirar. Então a gente começa a resgatar também outros figurinos e aí estabeleceu: agora tem um momento do figurino. Então, todo esse jogo desde a preparação de fazer uma roda, de alongar, de aquecer, de passar as músicas que elas cantam, porque elas começaram a cantar, a gente foi fazer o espetáculo e aí elas entravam, roubavam a fala, roubavam as músicas. Roubavam não, participavam. A gente foi entendendo isso e foi se

estabelecendo o jogo que está lá no livro.

Carol: Que é um jogo que o público não vê muito?

Phellipe: O público não vê, ninguém vê. Todo mundo fica assim: “De onde saiu isso?” Têm uns momentos que o público fica nesse lugar da ficção e realidade: “Porra, isso está acontecendo mesmo ou isso foi ensaiado? Né possível que isso aconteceu no meu dia”
(risos)

Carol: E vocês tem vontade, enfim, de quando a pandemia acabar de continuar com esse trabalho com as crianças, vocês têm esse desejo?

Phellipe: Sim, na verdade é um desejo da Marginal já há muito tempo. A gente tem uma relação direta com a licenciatura. Eu sou formado em licenciatura, o Wallace é formado em licenciatura, a gente já dava a oficina, a gente circulou o país todo dando oficina. Então o Rodrigo é professor, também por fora, a Jaque também dá aula pela Marginal e a Isabel, também dando aula pela Marginal e agora ela é professora da UNIRIO. Então existe já esse desejo majoritariamente parte do grupo de professores de ter essa investigação da gente. Isso é um desejo de se estabelecer dentro do território com oficinas e tudo mais. No “Hoje” a gente pôde começar esse desejo acontecer. Então trocava muito eu e o Wallace, o Rô, a Jaque vinha também e a Geandra meio ali também de apoio. Mas tinha esse lugar de pensar a licenciatura e o ensino de artes dentro do “Hoje eu não saio daqui”

Carol: Então pensando no “Hoje eu não saio daqui”, tenho uma sensação de que a representatividade é uma questão muito pensada. É óbvio que ela está em todos os espetáculos, é inevitável não estar, porque a Cia Marginal tem a questão da representatividade como corpo. Mas me parece que isso foi um tema forte. Eu queria que você falasse um pouquinho disso, como é que entrou esse tema assim dentro do espetáculo?

Phellipe: É a primeira vez que a Cia Marginal assina enquanto produtora, CNPJ, enquanto empresa, toda essa estruturação. Tudo era meio novo pro “Hoje eu não saio daqui”, mas uma coisa a gente tinha certeza: a gente tinha que tomar muito cuidado e também muito estudo pra não reproduzir e, principalmente, as pessoas brancas de dentro do grupo pra um espetáculo que estava pensando Angola, pensando Maré, pensando favela, pensando esse diálogo com artistas angolanos e artistas filhos de angolano. Então tinha esse mote, então teve todo um cuidado, de pensar não só a estrutura dos artistas que ocupavam aquele palco que era a Mata. Tinha a preocupação dessa ficha técnica também de pensar isso. Então era já desde pensar majoritariamente pessoas pretas e também artistas angolanos que estivessem na ficha técnica. Esse trabalho foi um trabalho muito pensado do grupo, já vinha antes, mas se consolida ali no “Hoje” a partir dessa estrutura macro, porque eu sinto que o “Hoje eu não saio daqui”, eu acho é o maior espetáculo. Falando de produção da Cia Marginal. Então tinha todo esse cuidado, era um projeto maior, ele não era só o espetáculo. O projeto tinha conversas, então a gente produziu uma conversa antes do espetáculo, ali no bar da Lica. Tinha uma ideia da produção de se estabelecer também com a comunidade dos angolanos e todo esse cuidado de como chegar. Teve o processo de pesquisa, teve o processo de entrevista, então tem todo um antes que já era um grande projeto mesmo que a gente não finalizasse com a apresentação de um espetáculo, sabe? Todo esse ano de estudo de aproximação e de cuidado, a oficina, como a gente convida esses artistas pra participar e que a gente não reproduz essa lógica vigente do teatro de testar as pessoas como se o talento fosse coisa maior, isso nunca foi. Então a gente começa a entender que isso não era um teste, era uma oficina da Cia Marginal com aquelas figuras. Foi uma oficina de início, meio e fim, todo um processo e algumas pessoas, por conta, principalmente, de orçamento, porque se a gente pudesse botava geral pra dentro e a gente tentou, a gente aumentou essa possibilidade, exatamente

porque não fazia sentido falar de Angola e não ter pelo menos metade junto com a Cia Marginal, mistura de número mesmo. Ter uma direção musical do Rodrigo com o Zola, de ter a Shantal, como figurinista. Enfim, tem toda essa ficha técnica enorme e com certeza se eu for ficar falando um a um... Muita gente foda.

Carol: Como você acha que isso influenciou na cena, como isso entra na cena?

Phellipe: Muito forte, muito forte, porque, no primeiro momento, que a gente consegue se estabelecer e pensar esse lugar de fala e de representatividade, a gente começa a perceber que é um elenco de treze pessoas e um elenco de muitas histórias. A ideia de como o “Hoje” ele é plural e de como a gente precisa entender qual é o protagonismo, pra gente, obviamente, o protagonismo estava dentro das mulheres negras do espetáculo e angolanas. Então tinha esse cuidado, dessas histórias não serem apagadas, principalmente. De como, discutir essas histórias e foi entrando nessa questão da árvore genealógica, de como foi entendendo esse processo, de como são as histórias pra eles e como são as histórias para os favelados e como só de estar ali um do lado do outro era discrepante. Tipo, a Maria contando a árvore genealógica dela, enquanto Jaqueline coloca que não consegue passar da linha da árvore genealógica dela. Desse apagamento dessas histórias que são as histórias do povo preto, do povo favelado, do povo angolano que normalmente dentro desse “mainstreaming” do teatro, essas histórias nem sempre colocadas. Em algum lugar tinha essa crista da onda de falar de imigrantes e a gente não queria, de imigrante não, de refugiado. Até o Big Brother estava tocando nesse tema. Tinha uma coisa ali do “mainstream” se apropriar daquelas histórias e repetindo clichê e estereótipos racistas e tudo mais. Então tem essa cena que a gente cria no “Hoje” e é a grande chacota do espetáculo e como eles acabam com a gente. Então tinha esse cuidado como sempre teve todo espetáculo da Cia Marginal. Eu lembro dentro da Cia Marginal eu brincava assim, a gente não quer reproduzir, a gente não quer fazer mais um Cidade de Deus, eles falavam e como também esse cuidado foi muito também pensado no “Tênis naique”. Como foi difícil chegar no “Tênis naique”. Depois de dez anos de carreira tocar no tema tráfico e que a gente não quer levemente contar essas histórias e isso tem a ver com trazer pessoas pra dentro do grupo, trazer diálogos, trazer outras vozes e histórias múltiplas dentro. Então o “Hoje” foi pensado pra que essas múltiplas histórias acontecessem. Como o Wallace vai trazendo, como pessoa dentro do grupo, como pessoa LGBT, gay e como essa história também precisa estar ali e dentro dessa cultura, da favela. Toda essa homofobia, então precisou rasgar também esse espaço pra discutir, muita coisa. Eu acho que o “Hoje” é um dos grandes espetáculos, não é porque a gente participa... Tipo, eu enquanto espectador nunca vi coisa assim.

Carol: Nem eu.

Phellipe: Mesmo, mesmo. Tem o início, a comida, a cerveja da Geandra, então vem a história da Geandra. São muitas histórias ali dentro daquele espaço. Tem toda Mata e tem tipo, o pôr do sol, tem a música, aquela trilha musical absurda dirigida pelo Zola e o Rodrigo. Sabe, é alguma coisa mágica, pra mim é uma grande exaltação a favela e essa cultura que se estabeleceu ali na Maré. Eu acho que é tipo, porra, é uma festa, é a felicidade. Tanto que a gente ficou lutando em alguns palcos e entendendo que ali é um espaço que, porra, abraça, tudo que foi estabelecido.

Carol: Só pra gente aproveitar e fechar, você está falando que tem algum dia especial de apresentação do “Hoje eu não saio daqui” que você lembra ?

Phellipe: Foi tudo muito forte, porque tinha a chuva. Então quando tinha o espetáculo era o espetáculo, era muito forte mesmo, mas o último dia que teve... aí é isso, como que a gente vai entendendo o trabalho da Cia Marginal, ele não se estabelece só ali no teatro. Existia uma produção de uma festa “Hoje eu não saio daqui”, pra finalizar isso, pra finalizar esse processo. Dentro dessa festa, a gente convidou vários artistas pra se

apresentar e aí choveu muito e eu lembro que tinha a mesa que era onde ficava a Mari e o Wellington, que era a mesa também onde ficava a Lica e a mesa se transformou num palco. Esse dia foi uma parada meio absurda, porque foi o último espetáculo e tinha muita gente, então já tinha aquela catarse. Depois vem a comida e a música e daqui a pouco começou a chover muito e as pessoas não iam embora, e aí todo mundo se aglomerou em volta da mesa, com Dj e daqui a pouco sobem...eu lembro do show da Preta QueemBeHul e Vanu subiu, não lembro se Maria. Ficou uma festa absurda de comemoração, de estar ali naquele espaço, pensando arte, favela, cultura, Angola, funk, kuduro. Então assim, eu me arrepiava em vários momentos e olhava pra eles que estavam ali comigo desde o início :”Caraca, quê que está acontecendo, quê que está acontecendo?”. O público ali, e acabou a cerveja da vendinha do lado. Então tinha esse lugar que o “Hoje” movimentava muita coisa ali em volta. A vendinha, o mototaxi, a Lica, a roça, a Kombi, que deram calote (*risos*), muito boa essa história do calote...

Carol: Conta a história do calote.

Phellipe: Foi isso, sempre teve essa discussão da galera de fora da favela como chegaria no “Hoje”. E a gente não queria reproduzir essa ideia de que pra chegar na favela você precisa ser babá das pessoas pra irem na favela. Enquanto que a gente quando precisa ir aos espaços fora da favela a gente tem que se virar pra chegar. Aí a gente não queria colocar uma kombi do espetáculo, que bancasse pras pessoas virem. Existiu muitos pedidos, absurdamente de “Como chega?” “Como faz?” e “Não vai ter uma van pra levar a gente?” Então a gente fez articulação, fechamos com o moto-taxi, colocamos uma faixa lá no moto-taxi e aí tinha a kombi que ficava ali disponível, mas assim, era o trabalho deles. Só que eles separaram aquele momento pra ficar trazendo e levando as pessoas da Brasil pra Mata. E é isso, veio uma galera de fora e não pagou, meteu o pé achando que era gratuito. Meu sonho chegar no teatro na Zona Sul, na bilheteria falar: “oi, meu Uber deu trinta reais” (*risos*). Como se fosse um favor ir assistir à peça. E todo final de espetáculo a gente tinha que falar, o Wallace gastava a onda: “Ó, pra lembrar que não é pra dar calote na kombi não, hein, é pra pagar”. E eu lembro que minha tia estava nessa kombi do calote.

Carol: Ela deu calote?

Phellipe: Ela disse: “Eu paguei na hora, também não entendi porque as pessoas não estavam pagando.”

Entrevista com Rodrigo Maré realizada em 09/02/2021

Carol: Pra começar eu queria que você contasse um pouquinho como que foi a sua entrada na Cia Marginal?

Rodrigo: Eu comecei na Cia Marginal em 2009, assim objetivamente, porque eu já tinha feito uma participação no “Qual é a nossa cara?” que estreou em 2006, se eu não me engano. Eu não estava nesse espetáculo, não era da Companhia, mas eu integrava as oficinas da casa de Cultura da Maré. Eu fazia percussão, estudava percussão lá e fazia as oficinas de teatro, que não eram as oficinas da Cia Marginal. A Cia Marginal já estava organizada, já estava encaminhada, um processo muito encaminhado de espetáculo e dentro da Casa de Cultura. A Cia marginal estava ali como um grupo desenvolvendo suas atividades, suas pesquisas dentro daquele espaço. Vindo do contexto das oficinas também que a Isabel ministrava antes de ser Companhia. Então quando essas oficinas migraram para Casa de Cultura, porque elas aconteciam também em espaços diferentes. Na Nova Holanda, no Timbau, então quando foi pra Casa de Cultura foi quando de fato eles ganharam o Miryam Muniz pra montar o “Qual é a nossa cara?”, então a Companhia já

estava ali com o trabalho encaminhado de pesquisa. Já tinham feito circuito pelas dezesseis favelas da Maré com “Você faz parte de uma guerra.” Então eu acompanhei esse processo como espectador, interessante você falar isso porque eu tenho essas duas vivências com a Cia Marginal

Carol: Ah, isso é legal. Me conta um pouco como foi sua vivência como espectador? Você assistiu “Você faz parte de uma guerra” e o “Qual é a nossa cara?” ou só o “Qual é a nossa cara”?

Rodrigo: Eu assisti o “Você faz parte de uma guerra” no CEASM, não lembro exatamente o ano, mas deveria ser ali por volta de 2007, 2006 e inclusive eles já tinham feito o circuito. Eu assisti numa parada que eles montaram pra apresentar pontualmente, não estava dentro do circuito, não. Foi numa festa, num sarau lá no CEASM e eles apresentaram o “Você faz parte de uma guerra” só que eu já tinha assistido o “Qual é a nossa cara?”, já conhecia a galera. Eu lembro que quando eu assisti a primeira vez o “Qual é a nossa cara?”, interessante você falar isso, porque eu fiquei um pouco impressionado com a plateia também, porque era uma plateia bem diversa, e isso, de fato, é verdade com relação ao tipo de público que a Cia Marginal também tem juntado nesse tempo inteiro, nesse trajeto inteiro de grupo de teatro. Era uma galera diversa e principalmente da Maré. Isso me impactou bastante de ter chegado no teatro lá na Casa de Cultura e ter visto o teatro lotado, eram mais de duzentas pessoas assistindo o “Qual é a nossa cara?”, uma plateia muito diversa de pessoas, enfim, de várias partes da cidade e um público massivo da Maré e de várias partes da Maré. Isso foi bem interessante porque a gente vivia um período de guerra ali nos anos 2000, nessa época, de facções. Então essa coisa de circulação na favela não era tão comum e eu lembro de ver pessoas vindo de outras partes. Eu sempre morei na Nova Holanda mais pro lado da Nova Holanda/ Parque União, mas sempre frequentei a Baixa, o Timbau. Então eu conhecia as pessoas de vista, foi interessante ver as pessoas que moravam em outras áreas, de outras facções que causa também essa dificuldade de circular, indo pra Casa de Cultura assistir a Cia Marginal, porque era amigo da galera, era familiar e isso motivava as pessoas também a quebrar com esse fluxo que não estava existindo naquele momento e fazer ele existir. Que era da circulação, então também achei isso interessante enquanto espectador. Acho também que o que me impressionou muito foi a qualidade do trabalho, de ter visto ali pessoas da Maré produzindo um espetáculo com muita qualidade, que falava sobre a história da Nova Holanda. Uma favela também onde eu cresci, então eu me identifiquei muito com a peça, são várias coisas que foram me atravessando ali enquanto espectador. Eu já conhecia o Diogo, Jaqueline, Geandra, então ver essas pessoas em cena foi também um fascínio ali naquele momento. Eu ainda não tinha tido uma experiência teatral como aquela, eu fazia as oficinas de teatro, mas também não tinha ainda montado um espetáculo, estava no processo.

Carol: Mas você já tinha assistido outros espetáculos?

Rodrigo: Outros sim, mas não de grupos da favela, entendeu? Isso me deixou impressionado também de ver a qualidade porque ainda tinha aquele olhar nesse período, hoje já é um pouco diferente, porque já existem outros grupos de favela, essa coisa da favela foi ficando muito midiática. Hoje, querendo ou não, a favela é vista como espaço de potência, no início dos anos 2000 ainda tinha aquela coisa do teatrinho de favela, do ator de favela, da coisa do projeto social, não era visto como uma profissão, como um trabalho que pudesse ter qualidade, trabalho artístico produzido na favela, teatral com qualidade e pra favela dentro da favela. Eu acho que isso fez com que muitas pessoas se movessem pra dentro da Maré, assistir a Cia Marginal. Que grupo é esse que fala, que pesquisa dessa maneira? Que conta uma história dessa forma? Já buscando também ali uma identidade, com essa coisa de pesquisar o território, trabalhar com a memória, de

atravessar as duas coisas pra criar outras narrativas a partir desses elementos. Acho que isso foi interessante, isso criou a curiosidade nas pessoas, sabe? Eu lembro que muita gente voltava, foi uma temporada bem grande, era tipo de quarta a domingo, se eu não me engano e foi um mês. Muita gente voltava pra assistir e a cada apresentação era mais cheio ainda, então eu mesmo assisti umas duas vezes o “Qual é a nossa cara?”. Numa dessas, ainda nessa temporada, o Diogo que já me conhecia do “Reciclasom”, a gente tinha uma banda juntos, fazia oficina de percussão juntos, me convidou pra substituir a Isadora Medella que era a diretora musical do grupo na época. A Isadora não ia poder fazer, ela tocava em algumas cenas e o Diogo me convidou pra participar. Eu fui amarradão e tal, e fiz essa participação substituindo a Isadora, depois a Companhia fez uma apresentação na Fundação Progresso, dentro de uma atividade do “Teatro de Anônimo” e eles me convidaram também. A partir daí, começou esse contato com a galera, meio próximo, a gente foi se aproximando, foi rolando esse flerte

Carol: A sua primeira apresentação como ator foi da UNIRIO, não?

Rodrigo: Como ator não, como ator a minha primeira apresentação... eu não vou lembrar precisamente, eu estou chutando aqui, mas se eu não me engano foi dentro de um circuito também que aconteceu na Maré, assim como o “Você faz parte de uma guerra”. A gente montou e rolou de eu ser convidado. O Davi que era um integrante do grupo saiu e ele tinha participado do processo de criação do “Qual é a nossa cara?” e o grupo estava meio que entendendo o que ia fazer com a saída do Davi. O grupo estava organizando um circuito pela Maré de apresentações na rua com uma esquete chamada “Fragmentos”. O “Fragmentos” eram fragmentos de cenas do “Qual é a nossa cara?” e “Você faz parte de uma guerra” então o Davi tinha algumas cenas que estava fazendo e precisou de um ator pra substituir o Davi. O Diogo me convidou, ele falou “cara, o Davi não está mais na companhia e a gente vai fazer um circuito. Você não quer fazer com a gente? Você toca e tem umas cenas que tem música”. Eu falei: “ah, vamos fazer”. Foi a primeira vez que eu me apresentei com a Cia Marginal ainda não sendo integrante do grupo. Eu estava ali como ator convidado e eu fiz esse circuito pelas favelas da Maré. A gente não chegou a fazer as dezesseis, a gente fez sete, oito, se eu não me engano. Eram apresentações na rua dessa esquete de vinte minutos mais ou menos e depois desse circuito a gente conversou e eles me convidaram pra entrar e comecei a de fato fazer parte da companhia e participar mais ativamente da organização e dos processos de pesquisa. Em 2009, 2010, a companhia ganha o edital, que agora eu não lembro exatamente o nome, eu sou péssimo pra lembrar nomes, datas, mas pra montar o “Ô Lili” que foi nosso segundo espetáculo. É o primeiro espetáculo que eu faço parte de todo o processo de pesquisa, de laboratório, de levantamento de cena. Aí de fato começa minha vida com a Cia Marginal, isso em 2009, 2010, quando a gente montou o “Ô Lili”.

Carol: E como ator nesse início, tem alguma memória que foi forte, dessa relação com o público? De alguma apresentação que te marcou muito?

Rodrigo: Cara, tem uma que é bem forte, eu acho também que você participou desse momento, foi lá no Planetário, no Maria Clara Machado. A gente fez a nossa primeira, e ver e acompanhar isso dentro do grupo foi muito interessante. A Cia Marginal tinha feito a estreia do “Qual é a nossa cara?” dentro da Maré. E o segundo espetáculo opta-se por estreiar fora da Maré e levar pra Gávea, que é um lugar extremamente distante. Só que era um espaço importante da gente estar ocupando e estar se firmando como uma companhia da cidade. E eu, vendo esse movimento que o grupo estava fazendo, foi muito forte pra mim, impactante ver a Maré indo pra Gávea e abraçando essa ideia também de: “ok que vocês não estão estreando aqui, mas nós iremos aonde vocês estiverem”. E era incrível ver o teatro lotado e a gente tinha os horários meio toscos lá, que se eu não me engano era dia de semana e era tipo...

Carol: Era terça e quarta?

Rodrigo: É cara, era um negócio muito doido de horário e dias, totalmente contrafluxo e mesmo assim as pessoas se organizavam e saía ônibus, eram grupos organizados e o teatro sempre lotado. Essa imagem pra mim foi muito forte, de ver a potência que a Cia Marginal estava construindo ali, de grupo, de organização, de plateia, de público cativo a fim de assistir nosso trabalho, de acompanhar nosso processo. Isso foi ficando cada vez mais forte, mas essa memória foi muito forte pra mim, de estar começando ali meu primeiro processo teatral com a Cia Marginal e ver o tanto que o público estava engajado em ir assistir a gente, em divulgar. Era maravilhoso ver a galera aplaudindo, rindo das cenas, se envolvendo, comentando, voltando, tem um forte público que volta também e aí já sabia as falas. Acho que foi bem forte, essa imagem pra mim mexe muito comigo.

Carol: Você acha que esse público assim, agora já são dezesseis anos, acompanha vocês, continua acompanhando essa trajetória toda?

Rodrigo: Cara continua, eu acho que também não só continua, como se renova. A Cia Marginal nessa trajetória de dezesseis anos foi ocupando muitos espaços e foi produzindo muita coisa de maneira muito contínua. Isso ajudou muito a fomentar esse público. A gente nunca parou de trabalhar nesse período inteiro, desde que a companhia começou. Mesmo nos períodos mais baixos onde não tem edital, aonde não tem fomento, onde não sabe de onde vai tirar grana. A gente ia se reinventando, continuava produzindo as coisas, fazendo, pensando e eu acho que isso fez com que as pessoas se tornassem mesmo fieis a esse trabalho, posso dizer, porque quando a gente fez temporada dos outros espetáculos “InTrânsito”; “Eles não usam tênis naique” as pessoas continuavam indo assistir a gente e trazendo outras pessoas. Então eu acho que isso manteve, só aproximou também, porque eu acho que essas coisas da rede social foi ganhando muita força, né?

Carol: Verdade e uma força que não tinha tanto, né?

Rodrigo: É, não tinha tanto e acho que isso na época era um dado interessante a se pensar, porque você organizar público num período, numa época onde não se tinha redes sociais, onde as pessoas não tinham tanto acesso, whatsapp, essas coisas que tornam a dinâmica da divulgação mais rápida e com um impulso maior. Na época não tinha tanto isso. A gente conseguia que as pessoas fossem e se organizassem pra ir. Acho que isso foi um dado interessante. Quando essa coisa da rede social foi ganhando força, essa massa de plateia de um público foi crescendo cada vez mais e se tornando cada vez mais fiel ao nosso trabalho, ao nosso amadurecimento, vendo nosso crescimento também enquanto artistas, favelados. E que bate muito nessa questão da representatividade também que você fala, que as pessoas se veem também no palco, veem corpos parecidos com o delas no palco e isso atrai, interessa, né? Quero ver o que essa galera está fazendo.

Carol: E você está falando dessa coisa do amadurecimento e do crescimento, ele também levou vocês pra além da cidade. Se, no início, era estabelecer uma companhia que era da cidade, depois ganhou Brasil e foi pra Portugal. E como é que você sente isso? Quando você sai do Rio de Janeiro, os públicos são diferentes? Você acha que é diferente? Tem uma sensação diferente de fazer fora do Rio e fora da Maré e no Rio e dentro da Maré? Muda um pouco?

Rodrigo: Cara muda, muda sim. De forma geral, cada lugar é um lugar, então vai mudar. A gente fez muitos circuitos e a gente passou por muitas plateias, mesmo aqui no Rio, quando a gente fez o circuito SESC que eram cidades mais do interior, eram plateias diferentes. Algumas pessoas nem conheciam o grupo e iam também pelo hábito de frequentar o teatro, então é muito difícil medir também, porque são muitas plateias, mas muda muito de acordo com o lugar, com certeza. Acho que quando a gente chegou em Portugal que talvez tenha sido esse extremo, você sai do país e vai encarar uma coisa nova, vai ser totalmente nova, eu acho que foi uma experiência também de, mostrar um

pouco do amadurecimento do trabalho, o quanto o trabalho está sólido e pode ser apresentado em qualquer lugar, e isso é muito forte. Fomos pra fora do país, levar um trabalho pra Portugal e tem um nome. Tem toda uma trajetória pra chegar até aqui nesse lugar, até Portugal, até o Festival de Curitiba, sabe? Até os lugares que a gente tem chegado. Então quando a gente chegou ali, querendo ou não, já estávamos em um lugar quase que, não quero dizer prevalecido, mas estruturado de nome, de trajetória. Era interessante ver as pessoas indo porque elas pesquisaram sobre a gente, então é uma plateia que está no Festival a fim de ver algo que elas já pesquisaram. As pessoas chegavam ali já sabendo qual era a história do espetáculo, quem era a Cia Marginal. Muita gente também que estava no Festival, outros grupos que estavam no Festival a fim de trocar com a gente pela nossa história, de como grupo surgiu, de como é que a coisa foi se estruturando. Então a gente batia de frente com essas pessoas, que já estavam um pouco sabidas de quem era a Cia Marginal, e nós conseguindo ver também a dimensão que o grupo estava tendo e está tomando. A proporção enquanto um grupo importante da cidade. A Cia Marginal do Rio de Janeiro! Foi importante pra gente passar por essa experiência e ver que o trabalho tem tido reconhecimento nesse sentido, as pessoas conhecem e se reconhecem no trabalho, porque vem assistir a fim de entender para além do espetáculo, porque a Cia Marginal também tem isso, atrai as pessoas, e como o grupo permaneceu junto, partindo de onde partiu, chegando aonde chegou. Enfim ou aonde pode chegar ainda, porque estamos produzindo, para além da peça em si. Acho que as pessoas são atraídas pelo grupo pela trajetória do grupo e isso é bonito também de ver.

Carol: E você sente que tem um acolhimento desses públicos diferentes no trabalho de vocês? Você sente que é bem acolhido por esses públicos?

Rodrigo: É como eu te falei, cada público é um público. Por exemplo: a gente teve a experiência de fazer o Palco Giratório em 2018 e foi diferente. Foi uma experiência que a gente teve que lidar com muitos públicos, a gente fez muitas cidades e fez praticamente Brasil inteiro e nitidamente existia uma diferença de regiões. Por exemplo: quando a gente estava no Nordeste, quando começávamos, a gente sentiu uma aproximação maior do público, por conta também de ter um contexto racial, acho que isso faz diferença. Pelo tema que o espetáculo está tratando, porque a gente circulou com “Eles não usam tênis naique”, então a questão da favela, a questão da raça e acho que as questões que estavam sendo discutidas ali de sexualidade e gênero, também de alguma forma, porque os personagens se dividiam e não tinha uma definição. Tudo isso fazia com que dependendo de onde tivesse apresentando, a resposta do público mudasse. Por exemplo: eu senti que no Nordeste a gente foi muito bem acolhido, porque públicos muito diversos, no sentido de pessoas pretas, pessoas brancas, gordas, mulheres, sapatonas, gays, trans. A gente via uma plateia diversa, sabe? E muito interessada em conhecer, isso era interessante também, assim como em outros lugares em conhecer a história da Cia Marginal e entender isso, como funciona nosso processo de pesquisa, como é que a gente chegou naquele resultado daquele espetáculo. No outro oposto, por exemplo, a gente foi apresentar no Sul e aí existiam cidades no Sul, no interior, pra dentro do Sul. Em Chuí, por exemplo, Santa Rosa e eram cidades majoritariamente brancas com pessoas que tinham pouco contato com periferia, não tinha favela nessas cidades. Os pobres dessas cidades estavam longe, então as pessoas tinham uma receptividade diferente com aqueles temas que a gente estava abordando durante a peça. Era diferente algumas reações que a gente já esperava: “ah naquela hora vai ter um riso”, não tinha, “nessa hora a plateia sempre reage”, não reagia. Isso pra gente também era um desafio e o espetáculo sempre tinha um debate depois da peça com a plateia. As perguntas mudam também dependendo de onde você esteja e o que interessa a essa plateia. A plateia no Sul estava muito mais preocupada em saber como a gente permaneceu vivo morando na favela do que como é o processo criativo,

coisas que interessam o artista dividir com a plateia. Não era pra falar sobre morte, sobre arma, sobre droga, mas era o que a galera queria saber. Então tem esses fascínios também que se constroem, essas mentiras que vão se construindo sobre favela e dependendo de onde você esteja, qual região você está, tudo fica mais visível. Essa experiência foi bem diferente, pelo menos pra mim, encarar essas plateias, no Sul e no Nordeste, um lugar é mais frio e o outro lugar é mais quente.

Carol: Literalmente, né (*risos*). Querida que você falasse um pouco como você vê essa construção no “Hoje eu não saio daqui”?, em relação ao público, como é que vocês pensaram isso? Você como ator também, como diretor musical. Como vocês pensaram essa relação com o público?

Rodrigo: Interessante porque a experiência com o “InTransito” ela no “Hoje eu não saio daqui” desdobra também, porque no “InTransito” a gente falava muito isso, a peça cada dia vai ser uma coisa. Não tem como controlar o espaço, porque o espaço é a peça. Então no “Hoje eu não saio daqui” isso também, essa textura se fez muito presente, porque a Mata, aquele lugar, era o espetáculo. Não sei dizer assim, um lugar fantástico aonde as coisas vão acontecer. Eu acho que tudo meio que estava ali dentro do processo de montagem do espetáculo, precisava ser entendido também como espetáculo. Não dá pra negar que durante a peça pode ser que tenha uma galera fazendo churrasco, tenha umas crianças jogando bola, tenha um carro de som alto que vai subir aqui na Mata e vai ficar tocando enquanto a gente está falando texto (*risos*), tem um cavalo que vai passar, enfim, eu acho que ter essa noção foi crucial pra gente entender como incluir. Na real, não é nem como incluir, porque eu acho que o processo depois, por exemplo: quando a gente fez a temporada de verão, isso ficou muito nítido. Estava muito quente, era muito calor e a Mata tipo, dezembro, ainda não estava aquele calor todo. Tinha dia de calor, mas tiveram muitos dias de chuva e, aí janeiro, a gente tem aquele calor e a Mata sendo usada massivamente pela galera. Ficou muito evidente pelo menos pra mim que a jogada era como eu me colocava dentro do espaço e não como eu incluía o espaço dentro do espetáculo. Eu acho que muda um pouco a relação de ver e se relacionar com a plateia porque eu acho que a plateia também já era a coisa. Não precisava incluir a plateia na peça e sim dialogar com a peça dentro da plateia, uma coisa meio inversa, sabe? Meio que fazer fazendo, não tinha muito que pensar, o processo ali era muito viver o que estava rolando. É claro, tinha toda estrutura que a gente tinha pensado então essas referências de pensar o espaço de uma forma macro e micro. Como a gente cria uma cena onde consiga fazer com que a plateia venha atrás da gente sem precisar falar? A gente coloca a plateia numa disposição de onde ela veja a cena da maneira que a gente quer que ela veja. Tudo isso foi sendo descoberto dentro do processo, ali na nossa pesquisa, mas quando você está em cena e a coisa de fato está acontecendo, pode ser que dentro como tudo está muito vivo o que você pensou não acontece, então você tem que ali na hora viver aquele não acontecimento. O fato da gente ter pensado em usar o espaço, em ter o espaço como espaço em si, revelou muito pra gente. Por exemplo, como incluir a plateia dentro da peça, então nada era teatro, a gente até brincava como. Uma cena que o Nzaji está subindo com a plateia e joga umas latas. Eu desço correndo e ele brinca falando: “não se assusta não, isso é assim mesmo”. Outras coisas tipo passa um carro numa hora e linka com um movimento que a gente estava fazendo e as crianças também..

Carol: Ah, fala das crianças.

Rodrigo: As crianças foi tipo uma pérola, foi um presente pra gente dentro desse processo também do que eu estava falando. A gente estava ensaiando ali todos os dias, as crianças já estavam na Mata, a Mata era delas, a gente estava chegando ali. Então a gente teve que ter essa humildade de entender que o espaço não era nosso, o espaço era delas. A gente tinha que dialogar com isso e não ser impositivo e sim construir uma relação que seja

lógica. Ao invés da gente boicotar as crianças quando elas riam da gente, a gente fazendo a cena, quando elas corriam junto com a gente, quando elas repetiam o texto junto com a gente, a gente foi entendendo que tinha que aceitar isso. Isso é a peça, a peça são essas crianças que estão aqui gastando a onda com a gente, então teve essa virada de chave e a gente começou a entender que dentro do espaço existiam esses corpos, que tinham que compor o espetáculo, elas já estavam compondo o espetáculo, na verdade. A gente começou a usar ali de artimanhas: “Já que vocês estão aqui eu vou fazer uma brincadeira, todo mundo vai se vestir e se esconder, vai lá, é brincadeira, não é teatro”, então eles “EH VAMO VAMO!!”. Dentro do processo ali, dentro da brincadeira, eles já estavam atuando e é isso vai vindo, vindo e essa coisa foi ganhando força já perto da estreia, porque durante o processo as crianças não estavam tão ativamente com a gente. É superinteressante, porque elas foram entendendo também o que estava rolando. Elas não chegaram já “ah, vamos fazer”, não elas estavam ali e “opa, quem é essa galera que está chegando aqui? Tá vindo aqui? A gente não sabe quem é. Está trazendo instrumento, correndo, subindo nos brinquedos, quem é essa galera?” Aí vem um, ou outro, o outro traz mais um, mais dois, quando você vê tem cinquenta crianças ali meio que curiosas querendo participar. Era interessante também, porque conforme o tempo foi passando, a gente foi fazendo as apresentações, cada criança trazia mais uma criança, tinha dia que não tinha mais figurino pra dar, não tinha mais tecido pra dividir porque uma foi trazendo outra. Uma foi virando tutora da outra, porque hoje ele veio e não sabe o que tem que fazer, então você vai explicar pra ele, então isso já torna uma noção de responsabilidade em cena.

Carol: E tinha um núcleo que era meio, que sempre ia?

Rodrigo: Tinha um núcleo fixo das crianças que sempre iam, já sabiam os textos, já cantavam as músicas, faziam as coreografias.

Carol: Tocavam os instrumentos. (*risos*)

Rodrigo: E isso foi ganhando força, cada vez mais ganhando força, super interessante e bonito ver também o quanto que a gente foi abraçado por esse corpo e ter esse retorno também. Você falou um pouco disso, a Cia Marginal retornar pra Maré depois de ter rodado o Brasil, depois de ter ido pra Portugal e voltar pra Maré com esse espetáculo que discute tanta coisa e tratar sobre uma comunidade tão específica e tão singular, no Rio de Janeiro de uma forma geral, porque a Maré já foi a maior comunidade angolana fora de Angola no Brasil, então é muito específico. Uma comunidade muito específica e a gente volta pra Maré pra tratar dessas histórias das pessoas, com esse espetáculo naquele lugar, com aquelas crianças. Acho que tudo foi um *up* de acontecimentos e descobertas e colocou a gente em outro lugar também enquanto grupo, enquanto pessoas, enquanto artistas. Tem muita coisa ali em volta.

Carol: E eu vejo muito essa ideia também de falar sobre a representatividade, porque eu sinto também como pessoa que acompanha há tanto tempo a trajetória de vocês, que nesse espetáculo, obviamente a representatividade sempre foi pauta, porque é isso: essa companhia da favela, com esses corpos. Então também a representatividade é pauta, mas nesse espetáculo eu tenho a sensação de que ela foi tema, que essa questão entrou em cena desde a ficha técnica, as memórias, as histórias, os atores e atrizes angolanas. Queria que você falasse um pouquinho mais disso, porque pra mim isso é muito forte, é muito vivo dentro do espetáculo.

Rodrigo: Concretamente quando você fala de representatividade, e, aí, é uma palavra ampla. A gente está falando da questão racial, da questão de sermos favelados, de sermos diversos na questão da sexualidade e é um espetáculo aonde a gente resolve, mais uma vez, primeiro internamente discutir sobre essas questões. Trazer à tona o que nos torna internamente diferentes e singulares, então foi importante, internamente, a gente discutir sobre isso. Onde que a gente se potencializa, onde que a gente divide para construir, onde

a gente também fricciona, tensiona. Antes de montar o espetáculo, acho que essa pesquisa começa bem antes da gente ir pra Mata. A gente se debruça sobre o material da comunidade angolana, sobre esse êxodo dos moradores de Angola, dos angolanos vindos pro Brasil, guerra civil e as guerras no Rio de Janeiro. Então, tudo isso vai sendo evidenciado no nosso processo, nas nossas pesquisas. Então, fica muito latente a responsabilidade que a gente tem que ter com esses temas. A gente quer construir um processo que seja responsivo com esses temas, a gente tem que também correr atrás desses prejuízos que estão aí dados pra gente. Foi importante a gente discutir e ver o que a ficha técnica precisava ser e acho que isso é algo que vai... enfim, nortear muito os próximos processos da Cia Marginal. Precisava ser majoritariamente negra, ter muitas mulheres trabalhando no processo construindo com a gente, que é uma característica da Cia Marginal ter muitas mulheres cooperando com a gente, isso é muito importante. O fato também de se responsabilizar com essa comunidade angolana que é negra, então essas pessoas que estão se aproximando da gente e de se verem também responsáveis pelo trabalho. Aí quando a gente abre a discussão, essa discussão que a gente teve internamente com os atores angolanos, eles trazem toda complexidade de serem angolanos no Brasil, no Rio de Janeiro, serem angolanos, filhos de angolanos no Rio de Janeiro morando em favela. Como é isso, né? Aí a gente traz o Zolla, que é um músico congo-angolano que está no Brasil há muitos anos tentando sobreviver da música, sendo músico estrangeiro, negro. Todos esses fatores, essas questões foram atravessando a gente, ali no processo. Então, de alguma forma, a gente teve que correr atrás pra resolver. Não resolver, eu acho que não tem como resolver, não sei se essa seria a palavra, mas tentar, de alguma forma, se responsabilizar com tudo isso que está ali. Super importante, por exemplo, as reflexões que a gente veio fazendo, as discussões que foram levantando os conteúdos, que foi lendo, os autores que foram acessando, a pesquisa também do território angolano na Maré. Como é que é a relação dessas pessoas com o território? Isso aí se materializando no espetáculo, cada momento específico em uma cena específica. Então o trajeto que é feito pela plateia e conduzido pela gente, é conduzido pra dentro dessas questões, o tempo inteiro. Desde o início, Nzaji chega ali falando que veio na barriga da mãe, ali já está acontecendo. Ele já está tratando sobre uma questão, sobre um êxodo, sobre uma saída de um território, sobre uma problemática. A última cena das meninas onde a gente trata de várias questões que a gente discutiu dentro de processo. Então acho que a peça inteira, a plateia é conduzida a refletir com a gente também. Eu cheguei a falar essa coisa de dar resposta, de resolver, mas acho que na real, é isso, é mostrar pra plateia o quão complexo são essas questões todas. Sexualidade, gênero, raça, religiosidade, que são questões que foram discutidas pela gente durante o processo, durante a montagem da peça e tem sido discutida até hoje, vão ser discutidas acho que eternamente.

Carol: Reverbera?

Rodrigo: Reverbera, acho que é isso, não existe uma resposta, a gente não está aqui também pra responder a nada, sabe? Acho que tem questões que foram surgindo e a gente foi tentando ali, de alguma forma evidenciar, apresentar para a plateia o quão complexas são essas questões. A gente não pode também responder e se responsabilizar sempre por elas. Então por exemplo, quando eu estou na cena do passa na passarela com a Vanu, a gente não está respondendo nada, a gente está jogando simplesmente as questões: “Oh, tal coisa, você faria? O que você faria se fosse com você?” Porque a gente já se debruçou, bateu de frente com essas questões, refletiu sobre elas e agora eu estou apresentando pra vocês e era forte ver a cara das pessoas saindo dessa cena.

Carol: E que é uma cena que a princípio você olha e “ahhh, é leve, é um jogo”.

Rodrigo: Exatamente, é isso, você está ali. Você está brincando você está achando que tudo está tranquilo, você está rindo e a coisa vai ficando cada vez mais séria.

“Opa, calma aí, então se liga ali, se liga aqui, se liga nisso” e no final aquele ápice, então reflita. Mas eu gosto dessa cena porque ela também é isso, ela não responde. Na real, ela questiona muita coisa.

Carol: Você falou um pouco de lembrança do público nessa cena, mas tem alguma lembrança de alguma apresentação que você achou assim muito forte, que você achou que as coisas reverberaram bem nessa relação com o público? Teve alguma ou foram todas?

Rodrigo: Do “Hoje eu não saio”?

Carol: Do “Hoje eu não saio daqui”

Rodrigo: Do “Hoje eu não saio” é difícil lembrar assim de uma em específico, sabe? Mas eu lembro muito de um momento, de um *frame* de um momento, são muitos na verdade, mas tem um momento que é muito forte que é quando as crianças correm pra trás das árvores e aí a gente está conduzindo a plateia lá pra cima. A Ruth está levando a plateia lá pra cima e eu estou atrás, porque eu vou correr por trás da plateia. Nesse momento eu estou nas árvores só que eu saio antes e aí ela dá um grito e as crianças saem correndo em direção a plateia como o mar, como uma onda que vai cobrir toda aquela plateia e eu acho esse momento muito forte. É quase um grito de liberdade, é um grito de força que elas vão gritando e correndo pra cima da plateia, eu acho que esse momento é bem bonito. Mas a estreia foi muito bonita também, a gente ter passado por todo processo foi bem difícil por conta de todas essas questões, porque também lidar com essas questões não é fácil. Você, negro, tratando sobre racismo é algo que você, às vezes, não quer falar, uma ferida que você não quer tocar. Você não quer abrir, mas o processo faz com que você tenha que bater de frente com ela, e é isso também. O processo acaba sendo dolorido também, porque a gente tem que bater de frente com todas essas questões. Ver a estreia, ver a Mata lotada com aquelas pessoas e vibrando com o final da peça também foi um momento bem forte pra mim, a estreia do espetáculo ali na Mata, de como reverberou pra mim, pra gente, aquele momento. Tem muitos na real, assim, então é sempre... puxando a memória aqui

Carol: É um espetáculo bem especial.

Rodrigo: Isso que eu te falei da Mata ser um espaço também que vai determinar como vai ser o espetáculo, porque a gente não tem muito domínio, por exemplo, quando você está na caixa fechada, você está no teatro fechado tem coisas que você consegue dominar. A luz tendência, música abaixa não sei o que... ali não, ali é tudo assim. Cara, eu sei onde começa e termina, o que que vai acontecer no meio eu não consigo ter controle. Então cada dia de fato era um dia, o que torna o espetáculo muito singular, muito específico a cada dia. Você pode ir em um dia e vivenciar uma coisa porque estava muito sol, porque as crianças estavam lá muito animadas e estava super cheio. Você pode ir no dia seguinte e o tempo estar fechado e nublado, as crianças estão de mau humor, a plateia não tem tanta gente. É outro espetáculo, o lugar muda, a forma de abordar muda, de interpretar o espaço, então tudo muda então cada dia é muito específico, por isso eu consigo lembrar de coisas mais gerais, mas, por exemplo, no passa na passarela teve um dia que uma pessoa chorou e eu fiquei um pouco até, caramba, sinistro. Era uma mulher branca e eu lembro que eu perguntei pra ela, eu fiz uma pergunta pra ela e aí ela ficou um tempo me olhando e aí eu me afastei e depois disso ela começou a chorar. Chorar, chorar pra caramba e eu fiquei... de fato tocou em algum lugar nessa pessoa. Não que assim, seja ruim chorar, não estou falando isso, ou que a gente quisesse que ela chorasse, não é isso, mas o tanto de formas de receber aquele momento ali da peça, aqueles questionários, aquela brincadeira são diferentes. Teve gente que saiu rindo pra caramba, são pessoas e pessoas, mas essa nesse dia chorou muito e isso também me marcou bastante ter visto uma pessoa chorando daquele jeito naquela cena, naquele trajeto.

Carol: É porque é curioso como a gente não sabe como impacta nas pessoas.

Rodrigo: Você não tem controle, você não vai ter controle, porque pra gente também é difícil fazer, apesar de estar ali concentrado, brincando. Está tocando sobre temas que são muito complexos pra você, aí quando chega no outro dessa maneira, você fica um pouco “caramba nossa, hoje foi forte”.

Entrevista com Isabel Penoni - realizada em 17/06/2021

Carol: Eu vejo o seu lugar, na relação com os espectadores, superprivilegiado, você é espectadora dos espectadores. Você é, na verdade, é a primeira espectadora. Então também um pouco pra falar sobre isso, eu queria te perguntar qual é a sua lembrança, sua memória talvez mais antiga ou mais marcante de quando vocês começaram o trabalho com a plateia? Se você tem algumas memórias ou memórias fortes do início do trabalho da Cia Marginal?

Isabel: A primeira que me veio é do “Qual é a nossa cara?” Você estava na estreia? Você chegou a ver essa temporada de estreia?

Carol: Não, eu conheci o trabalho da Cia na Unirio em 2010.

Isabel: O nosso trabalho começou antes, é claro que tem coisas que apareceram antes na relação com público que são super já constitutivos do nosso trabalho. A relação com o território, a relação com o público local se estabeleceu antes de qualquer coisa, isso é um dado.

Carol: Por que teve relação com a rua também antes?

Isabel: Todas aquelas performances, aquelas esquetes, aqueles extratos de material que a gente apresentava principalmente na rua estabeleceram uma relação com o público local. Essa foi a relação originária foi a relação que deu origem ao nosso trabalho a relação com o público local. Foi nessa relação que o nosso trabalho deu os seus primeiros passos, foi se construindo, isso é importante. Ele não começou com aquele público misto que une pessoas de diferentes lugares da cidade, começou na relação com o público local. Essa, realmente, é uma coisa importante e todos aqueles circuitos que a gente fez dentro da Maré. Não foi pouca coisa, foi muito tempo desse trabalho. Eu acho que o que aparece no “Qual é a nossa cara?”, o que se inaugura ali é uma coisa que vai marcar a nossa trajetória dali em diante. Então acho que também tem uma coisa muito importante que acontece ali nessa relação com público, que tem algo que já aparecia, foi uma coisa que foi sendo construída, aos poucos, foi não? No “Qual é a nossa cara?” já apareceu ali uma característica na construção do público que vai ser a marca do grupo e que vai diferenciar o grupo em relação a outros grupos periféricos, já estava ali. Eu lembro da estreia no Museu da Maré, já tinha aquilo que a gente viu nas outras estreias da Cia Marginal. Eu lembro perfeitamente dessa sensação de me deparar com aquele “uau”, com aquele monte de gente. Nas outras estreias sempre foi assim e eu sempre sentia aquele misto de felicidade e surpresa: “*caramba, como conseguimos isso*”. Sempre tinha uma sensação de algo meio extraordinário e ali já estava. Eu me lembro perfeitamente na estreia do “Qual é a nossa cara?”, o monte de gente lotando aquele pátio de fora do museu e pessoas de dentro e de fora da Maré. Aquele monte de gente de fora e interessado nessa nova cena, em cruzar as fronteiras da cidade e o monte de gente de dentro, porque é algo que a gente não vê nos públicos ou pelo menos nos primeiros públicos da Lia. Então também é diferente ali, tinha essa junção de um público de fora e um público de dentro, que de certa forma já estava um pouco construído. Eu acho que fala também da nossa constituição. Essa construção externa do público fala da nossa construção interna. Não é um grupo só formado por pessoas de dentro da favela. Eu estive lá desde o início e ocupava uma

posição importante dentro do trabalho. Por estar ainda numa transição de professora para diretora, mas como diretora dos espetáculos também. Claro que estava numa posição importante. Como é a deles, mas não era uma posição secundária em relação a deles e nem a deles secundária em relação a mim. Eu acho que essa relação de parceria e colaboração, que sempre foi muito levado às últimas consequências no grupo, mesmo que ela tenha mudado ao longo de um tempo também. Do próprio tempo também que foi passando e do amadurecimento que foi acontecendo, mas eu acho que a ideia de uma colaboração radical de uma participação radical, sempre esteve presente e isso que se espelha no público. Então não tinha só o público de dentro e nem um público só de fora, mas eu sinto que há uma certa relação espelhada a um certo espelhamento nessa recepção da Cia Marginal que foi sendo consolidada. Foi se consolidando como a recepção diversificada composta por pessoas vindas de diferentes territórios da cidade, só da favela, não só da Zona Sul, não só da Zona Norte, não só do Centro, mas agregando pessoas de muitos lugares. Eu acho que isso deu para o nosso trabalho desde o começo uma dimensão diferenciada.

Carol: Você consegue lembrar de alguma coisa que acontece com esse público quando ele se encontra? Porque é um público que está encontrando com vocês, mas é também um público que está se encontrando. Um público que está ali misturando na cidade, a gente sabe que a cidade do Rio de Janeiro é uma cidade partida, que as pessoas não circulam muito fora dos seus territórios. Como você vê esse encontro? Fica todo mundo misturado?

Isabel: Eu não vejo essa utopia da mistura. Não sei se é, a mistura é melhor palavra. Talvez a utopia da parceria, da colaboração, da parceria que tem dentro da Cia Marginal, o que é uma utopia, estamos perseguindo isso, nunca chegaremos lá, mas vivemos perseguindo isso. A utopia da aproximação, da participação mais equivalente, os termos não são nunca muito justos, mas eu acho que isso eu sempre vi no público, eu nunca vi ele muito separado, mas eu acho que o trabalho da Cia Marginal, ele promovia, gerava esse desejo pela aproximação, impulsionava essa aproximação. Eu sempre via o público ali mais misturado, acho que tem um elemento afetivo que é forte também nesses públicos iniciais. A gente via os nossos amigos, tanto eu via pessoas muito amigas de fora da favela muitas vezes que estavam ali também por um vínculo afetivo. Como eles estavam reencontrando seus amigos na plateia. Então tinha uma relação muito afetiva desse público com a gente, comigo através deles e com eles através de mim. Os meus amigos foram também criando vínculos afetivos com eles e os amigos deles comigo. Esses amigos entre eles, então tem algo que é de uma ordem meio afetiva. O público da Cia Marginal se conhece, daria para dizer isso. Tem pessoas que vêm de fora que no início me conheciam e que hoje já tem vínculo com eles independente e que eventualmente conhecem amigos deles. O João Paulo, a Júlia são cruzamentos que vão acontecendo na plateia e também são articulados, por esse elemento afetivo a gente costurou muito afetivamente. Acho que existe uma costura muito afetiva entre nós e a gente costurou essa plateia com muito afeto. Eu sinto muito esse espelhamento, sabe, que foi sendo construído dentro com o público.

Carol: E você acha que esse público inicial veio se mantendo ao longo da trajetória?

Isabel: Eu sinto que poderia ser mais elaborado, mas à queima-roupa eu diria mais que ele mantém uma certa cara que a gente reconhece. Esse público, cada vez eu acho que tem o público do “Qual é a nossa cara?”, um público que é muito fiel e que esteve depois em todos outros espetáculos. Eu vejo mais como um público que se alarga, que continua e se alarga com a mesma característica, entendeu? Com essa característica de ser um público diverso porque também a gente criou milhões de estratégias, muitas estratégias de formação de público.

Carol: Você pode falar um pouquinho dessas estratégias?

Isabel: A gente tinha consciência dessa potência, desse público diversificado dessa diversificação do público, pra gente era um compromisso político manter o nosso trabalho vinculado a um público periférico, até porque em algum momento a gente escolheu firmar o trabalho do grupo fora dos espaços periféricos. Foi uma estratégia política para gente romper com fronteiras simbólicas e ressignificar as expectativas em relação ao nosso próprio trabalho e que, no fim, é ressignificar as expectativas em relação à favela, mas dentro de uma esfera cada vez mais abrangente. Então, pra gente era importante afirmar o trabalho do grupo fora, mas a gente nunca pensou que isso excluiria o público periférico. Então no “Qual é a nossa cara?” a gente já fez isso de trazer grupos, de articular pré-vestibulares. Contamos com o apoio de Marielle, de Renata Souza, Gisele Martins eram essas as pessoas na época. Essas pessoas foram cruciais para a construção do público da Cia Marginal, nas suas construções, nas suas inserções em diferentes instituições. Um ônibus mesmo para cada temporada e a gente fazia mapeamento de grupos de pré-vestibulares, de grupos culturais, grupos culturais de periferia. Nós mesmos nos dividíamos ou a pessoa que estava produzindo o trabalho na época assumia isso. Havia um contato com todos esses grupos, instituições e coletivos e articulações. De ver o grupo, ônibus e a gente contava com esses parceiros que super organizavam um público para gente. Então essa foi uma metodologia, uma tecnologia que o grupo foi se especializando e que se repetiu em cada temporada da Zona Sul, fez parte da estratégia política afirmar o trabalho do grupo fora, mas levando o público também junto, poder ocupar esse lugar, esse espaço porque o olhar desse público muda. O olhar do público regular daquele lugar também, para aqueles espaços, então, a gente levou o público junto e por outro lado não deixamos de também mobilizar esse público do Centro e Zona Sul, o público regular das salas através dos mecanismos mais conhecidos da assessoria de imprensa, facebook. Hoje em dia não funciona mais tanto, mas me parece que esse público na verdade, a gente não tinha estratégias tão eficazes para eles. Tinha algo no trabalho que era muito atraente para esse público. Acho que em relação a esse público do Centro é mais mesmo esse caráter do trabalho da Cia Marginal que é justamente de quebrar as expectativas, estava nas nossas estratégias quebrar a expectativa. Inclusive dentro do público, você estar do lado de pessoas de outros territórios da cidade algo que não se vê na plateia. Acho que essa quebra de expectativa foi um fator muito forte de atração desse público de fora do público. De fora estou chamando público de Zona Sul, do Centro e tal. Eu acho que esse grupo ficou muito atraído pelo trabalho do grupo, de um grupo que vem da favela e que quebra com todas as suas expectativas com o trabalho que viria da favela. Se afirma ali que é um trabalho de pesquisa, de pesquisa de linguagem e que se afirma assim dessa, forma. Ao mesmo tempo não é um trabalho liderado, dominado absolutamente por alguém de fora. Um trabalho que tem qualidade artística, mas isso não se atribui claramente, notadamente desde o início, não se atribui ao fato de ser dirigido por uma pessoa de fora da favela. É claro que é minha atuação ali dentro é decisiva, como a deles. A qualidade do trabalho do grupo evidentemente não se dava pela minha assinatura, isso é uma coisa que a gente construiu assim dessa forma. Não era isso. Então não tinha essa assinatura, não teve essa assinatura. Foi sempre muito clara essa constituição, essa configuração mais coletiva, esse caráter mais coletivo do trabalho. Esse é um outro fator também de atração, de quebra de expectativa, essa utopia mesmo, isso atraiu muito público.

Carol: Eu estava te ouvindo falar. Eu nem tinha pensado nessa pergunta, mas me deu vontade de fazer essa pergunta, porque assim eu sei que os atores, é um relato também que eu ouvi nas entrevistas. Principalmente nesse início eles ouviram muito essa pergunta: "a o quê que o teatro mudou na sua vida" ; "o que trabalhar com essa diretora mudou a sua vida?". E aí me deu vontade de te perguntar, eu não sei se já te fizeram essa pergunta, mas eu vou perguntar: o quê que mudou na sua vida como pessoa, como mulher

que tem a sua experiência de vida, que não é atravessada pela periferia como os atores são? Que é branca, que tem todas essas camadas do privilégio, o que muda na sua vida, no seu encontro com esse grupo que é da Maré, com esses atores e atrizes pretos, favelados na sua maioria e que com certeza deve ter te colocado, ao longo desses anos muitas questões e muitos embates. O quê que muda para você?

Isabel: Acho que tudo, né? É uma pergunta difícil de responder, mas tudo mudou. A construção da Cia Marginal é completamente decisiva na minha vida, completamente. Acho que a minha visão de construção coletiva, de construção política, de trabalho artístico, tem uma relação com o teatro que se estabeleceu para mim de uma determinada forma a partir do trabalho da Cia Marginal. Eu como diretora foi algo que se forjou dentro da Cia Marginal. Eu dentro dessa posição que reconfigurar minha relação com teatro mesmo pelo desejo, pela paixão. Acho que muita coisa foi germinada, foi formada, foi criada em mim dentro desse percurso. Eu não conseguiria nem identificar tão precisamente, porque eu sou quem sou hoje, por conta dessa construção. O meu olhar como artista, o meu olhar como ativista, como uma pessoa pensante como uma pessoa que pensa politicamente o mundo. Acho que isso se forjou ali dentro, é um percurso de muita construção e de muita desconstrução. Então isso em alguns momentos fica mais claro. Tem um artigo que eu vou te passar que não foi publicado ainda, no livro que eu estou organizando que está demorando à beça para ser publicado, mas que vai ser a sobre” Hoje eu não saio daqui”. Eu escrevi sobre o “Hoje eu não saio daqui”. Com esse foco na discussão, tem uma centralidade na discussão representatividade, sobre a centralidade dessa discussão dentro do trabalho, mas também o foco no tanto de desconstrução que teve que ocorrer nesse trabalho para aquele se desse. Eu acho que é isso, o nosso trabalho foi o tempo todo um trabalho de construção e de desconstrução de muita coisa e no nível pessoal isso se deu também. Aprendi e aprendo muito nessa relação. Desconstruir muitas visões e posições na relação com eles. Eu acho que tem toda a minha capacidade de escuta com toda a limitação de uma mulher branca de classe média, da Zona Sul e tal o que são limites com os quais eu vou me deparar, eu vou ter que lutar sempre. Mas a minha capacidade de escuta foi com certeza muito alargada e hoje eu me vejo com a capacidade de escuta diferenciada para minha posição, em relação a outras pessoas que vem do mesmo lugar, uma coisa notável obviamente pelo meu percurso de tantos anos na Maré e de relação com os artistas da Marginal. Isso com certeza, capacidade de escuta. Minha visão política, minha visão artística foi muito construída nessa relação. Não é nem que mudou, é porque eu comecei também nessa trajetória com eles muito cedo, então não tinha algo que mudou. Foi algo que se formou mesmo que ainda não estava tão. Eu ingressei muito cedo nessa relação com eles, como eles comigo. A gente se formou juntos. Então tem uma coisa, eu acho, de formação mesmo interpessoal, subjetiva. Cada um de nós nos formamos juntos. Não tem nem muito isso de: “a mudei totalmente a minha visão”, eu não conseguiria dizer isso, porque quando começamos as coisas não estavam ainda consolidados, nada estava.

Carol: Aproveitando também o gancho que você começou a falar do “Hoje”. Uma coisa que eu percebi como pesquisadora que o tema da representatividade aparece de forma mais contundente, e não só tema na construção das cenas, como também na própria produção do espetáculo, ficha técnica, tudo isso. Eu queria que você falasse um pouquinho mais disso.

Isabel: Eu acho que o “Hoje”, isso tudo não foi muito planejado, não foi um projeto isso tudo, não estava lá no projeto o tema da representatividade dessa forma. Eu acho que a centralidade que a noção tomou no trabalho, tem a ver também, não foi repentino, tem a ver com amadurecimento dessas questões e com amadurecimento em relação ao nosso próprio trabalho de visões críticas, também da necessidade de mudança e tal. Acho que

tem relação com amadurecimento sobre essa questão, com cada um de nós e com uma esfera mais interna do trabalho e que culminou com a realização desse espetáculo, especificamente. Então foi algo inevitável. Não poderíamos fazer esse trabalho, com tanto de acúmulo que cada um de nós viemos trazendo e articulando tanto coletivamente, quanto individualmente. A gente não poderia fazer um trabalho incluindo atores angolanos que tematiza: África, Brasil, Angola, Maré, Rio de Janeiro, enfim, diásporas africanas, e não poderia tematizar isso sem levar em conta todo acúmulo em relação às instituições sobre negritude, representatividade. Os atores da Cia Marginal acho que eles foram muito decisivos nesse trabalho, acho que isso é superimportante. Eles foram superdecisivos para que essa noção fosse central. Acho que isso é superimportante dizer é claro que o caráter todo do trabalho, um caráter no amplo sentido artístico do que ele articula de referência é de responsabilidade desse coletivo todo. A centralidade dessa noção foi muito colocada por eles, não seria diferente porque só eles reconhecem mais do que ninguém a importância da urgência, a necessidade dessa centralidade. Eles foram determinantes para afirmar isso, que a gente não poderia escapar. A gente não poderia deixar isso, passar isso não era um detalhe, isso era algo fundamental. Eles foram fundamentais nisso.

Carol: Me parece que eles foram decisivos também para entender, não só como tema, mas também como questão de produção...

Isabel: Nada estava desligado nesse sentido, um dos casos que eu narro no artigo ele tem a ver com os nossos embates e com as desconstruções que eu precisei fazer diante desse olhar que acabou estabelecendo por consenso. Foi ficando claro para mim, também, a necessidade e a importância, a urgência, não só a pertinência da centralidade, mas da radicalidade, de radicalizar nessa centralidade. Eu sempre tive clareza que a noção de representatividade tinha que ser central, mas até aonde a gente foi com isso eu acho que eles puxaram mesmo e foi maravilhoso. Eu não seria capaz de puxar pela minha posição, pela minha capacidade de ver mesmo, então eles puxaram e foi um processo difícil, porque nisso da gente não ver, a gente briga, a gente embate, mas nessa dialética fomos indo e foi um processo muito difícil nesse sentido. Toda questão que eu ou qualquer outra pessoa viesse a colocar em sentido a isso, também poderia ser sentido como violento, eles naturalmente, porque minimizar essa questão é violento para eles. Então foi um processo muito difícil para todos, mas acho que a gente chegou longe pelo que tínhamos, nessa relação interpessoal afetiva colaborativa. Não seríamos capazes de fazer esse trabalho, como fizemos, se não houvesse a estrada precedente. Um dos casos que eu narro é a história da quantidade porque teve toda uma questão orçamentária no projeto. Um projeto ambicioso e justo com a trajetória da Cia Marginal. Era um projeto ambicioso de atuar no espaço público da Maré, um espaço cheio de desafios, que colocava muitos desafios que exigia uma produção muito firme, previa atuação no espaço público e inclusão de mais o dobro de atores, que nunca tinham trabalhado com grupo. Uma previsão de um elenco duas vezes maior, um trabalho de intervenção no site específico, com previsão do público de fora e de dentro da Maré, um trabalho bem ambicioso com uma pesquisa ainda a se fazer. De novo um trabalho colaborativo, nada estava feito, como a maioria das coisas que a gente fez, tinha uma relação ainda com o dramaturgo a ser construída, uma pesquisa a se fazer, um texto a se construir e na minha posição era muito claro que a gente precisava....qual era o tempo mínimo a se fazer e para chegarmos e toda a discussão sobre a história da qualidade. Para chegar em um lugar de qualidade política, artística, sempre foi prezado pela gente e tem a ver com tudo que foi conquistado com aquelas expectativas de lá de trás. Então é algo da marca do trabalho do grupo, nessa configuração incluindo mais gente para se chegar naquela qualidade a gente tinha esse cálculo para fazer. Qual o tempo mínimo para também não precisar exaurir as pessoas? Quanto tempo de trabalho

por semana? Qual o tempo mínimo de campo? Então todo esse cálculo em relação ao tempo, quantidade de trabalho e nem lembro mais da ordem dos fatores. Resumindo a questão, era: a gente tinha que diminuir o tempo, mas tinha um tempo limite para conseguir fazer o trabalho bem. Então para garantir um teto e o mínimo de tempo chegamos numa proposição: talvez não dê para tantos, gostaria, mas vai ser menos. E aí houve toda uma situação depois da oficina de seleção que se decidiu... a maior parte do grupo: “a gente tem que botar o quanto mais de atores negros africanos no trabalho”. E aí em algum momento houve esse embate nosso porque eu estava muito nesse lugar do: “mas não vamos conseguir” ; “não vai ser possível”; “eu acho também superimportante, mas como?”, mas em consenso diminuimos um mês, houve uma diminuição de um mês de trabalho para a inserção de mais uma pessoa. É claro que a diminuição de um mês teve como consequência todo um tensionamento. Claro que eles ficaram megaexauridos, porque para conseguir a mesma qualidade em menos tempo, a gente foi muito mais duro. Então também teve essa consequência, mas é claro que o que se conquistou com mais aquela pessoa, é imenso. E, na verdade, é muito mais que isso, quando ela entrou, essa pessoa entrou essa questão da representatividade, ela se estabeleceu no centro do negócio e passou a girar sozinha, entendeu? Acho que teve uma coisa meio ali estabelecida pelo grupo até não conseguir mais controlar aquilo, porque aquilo começou a girar sozinho e muito mais gente entrou com ela e toda a história das crianças, eu acho que tem alguma coisa nesse trabalho que é poético, da ordem da poética mesmo da cena, que se deu porque essa noção se estabeleceu no centro, porque em brigas como aquela que a gente teve, que foi vencida por eles, não poderia ser diferente, mas aquilo ali como um pião que começou a girar. Aquilo estabeleceu um pressuposto pro trabalho. A gente soube ver, contornar e acolher.

Carol: A entrada das crianças parece um ponto chave no espetáculo. O público que eu entrevistei, quase todas as pessoas que entrevistei fala dessa relação com as crianças.

Isabel: Acho que não entraria do jeito que entrou, se isso não tivesse elaborado, é sutil, entendeu? Se todas essas questões, se a centralidade da noção de representatividade, a importância da presença dos corpos. Algo que a gente já tem muita consciência no trabalho da Cia Marginal, desde antes, mas a potência da força, da presença dos corpos do território falando na primeira pessoa, estando em cena, sem mediação. Esse algo que a gente trazia acho que esse trabalho ganha outro nível com a entrada de outros atores e atrizes então tem algo que se elabora ali e combina com a entrada das crianças. Realmente é isso tem algo que se encaixa, elas chegam e tinha um espaço para elas, dava para elas entrarem. Até o Patrick Pessoa, aquele crítico, ele falou uma coisa numa daquelas lives de lançamento do livro do espetáculo. Ele falou que não “Hoje ela saiu daqui” a noção de lugar de fala se converte em lugar que fala. Eu achei muito bom isso, porque é isso mesmo. O Da Costa também já falou essa coisa. O trabalho que se abre para uma população, a população entra no trabalho. É o lugar que fala, o trabalho está aberto realmente, é outro nível de estratégia poética da Cia Marginal. Realmente isso chega em outros patamares, não só pela entrada de mais artistas da Maré, africanos, angolanos como dessa abertura para o espaço e com ele das pessoas que vivem. São donos daquele espaço, como os atores gostam de dizer. Eles entraram naquele espaço.

Carol: Quais são as estratégias, como foi a sua estratégia de colocar as crianças dentro do trabalho?

Isabel: A gente fez um ensaio aberto e elas que não apareceram nunca nos nossos ensaios, até pouco tempo antes da estreia elas apareceram e melaram com todo plano. O plano de interação com público foi totalmente comprometido com a presença e a intervenção delas. E isso gerou uma série de discussões o que faremos, o que fazemos, o que vamos fazer com elas, aí o Rodrigo trouxe uma referência que foi fundamental. Uma referência de

trabalho dele com a Cia dos Prazeres, que fizeram aquele circuito pelo Morro dos Prazeres. E eles tinham feito isso, eles tinham parangolés, eles tinham roupas e distribuíam para as crianças que apareciam. Elas compõem uma espécie de coro. Isso levou a gente a pensar na posição delas em cada momento, onde elas deveriam estar em cada momento do espetáculo. Para isso, que tipo de proposta, que tipo de instrução deveria se dar, construído pelos atores, porque eles é que estavam nessa interação mais direta com elas. Foram vendo o que dava certo, o que não dava. Muitas vezes eu também determinava alguma coisa em função do que era visto de fora, do que era melhor para cena no ponto de vista de fora, mas nesse diálogo entre o que eles propunham e funcionava e o que eu via, a gente foi chegando em proposições finais. Então era um roteiro do espetáculo e era também o roteiro de um jogo, no ponto de vista delas era um jogo com diferentes instruções em cada etapa. Instruções que a gente foi amadurecendo e que eram dadas pelos atores e em poucos momentos pela produção comigo, mas eu atribuo muito essa entrada delas a essas elaborações anteriores, a essa centralidade da noção de representatividade que já estava estabelecida, que já tinha sido movimentada pelos outros discursos, porque eu contei só um, mas depois tiveram outras discussões ligadas à criação de cena. Que atores estão? Quem são os que ficam? Entram só os atores? Entram os angolanos? Entram só os pretos? Quem são os pretos? Essa discussão ela atravessou a construção de muitas cenas.

Carol: Essa é uma discussão que aparece naquela cena do banco?

Isabel: Aquela cena é como uma cena que abre esse processo, ela tematiza o processo. Foi esse processo que aqui junta, que está separado: “aqui a gente junta? mas quem junta? Aqui esse grupo não. Esse aqui está fora”. Aquela cena, sem fala, sem a gente discutir isso, mas tematiza algo que foi muito discutido, que a gente conversou todo processo de criação.

Carol: E como você vê essa inserção do público do “Hoje eu não saio daqui”? Como você sente como o público recebe o espetáculo?

Isabel: A gente tinha muita preocupação com público para esse trabalho especificamente, mais do que qualquer outro, por ser isso, por ser um trabalho que a gente estava tematizando esse encontro, mas também não era só sobre isso. A trajetória, a diáspora, a diáspora contemporânea de angolanos para a Maré. A vida dessas pessoas, por a gente estar abordando esse universo. A gente tinha muito receio de como trabalho ia chegar, de como ia ser recebido, sobretudo em um momento de tanto calor na discussão dessas questões todas de lugar de fala e tudo mais. Acho que essa seriedade, esse receio, esse comprometimento, essa responsabilidade em relação a essa abordagem, a gente criou muitas estratégias para fazer um trabalho responsável. Então acho importante dizer que foi um trabalho radicalmente colaborativo, participativo, pensando até em outros trabalhos do grupo. Esse tinha que ser levado até as últimas consequências no caráter participativo, na discussão de cada cena, a gente deu muito espaço na relação da criação colaborativa, do processo colaborativo, mas por isso foi um trabalho muito mais cansativo doloroso, também por uma combinação de coisas, a gente não tinha muito tempo e o espaço também era exaustivo, mas enfim no caso do “Hoje” não tinha só a história de fazer algo com a qualidade artística, sempre veiculada na abordagem política. A radicalidade do processo colaborativo é fundamental eu não podia dirigir o trabalho sem levar radicalmente em conta a locução dos atores, sobretudo dos atores negros desse trabalho e também dos angolanos. Então tinha toda essa dimensão, do diálogo que era muito importante dentro do trabalho e isso se somou, é claro, com um dramaturgo negro, uma assistente de direção negra. Outros colaboradores, pessoas que estavam acompanhando o processo como você, como o Conrado, a Cris Moura. Tiveram interlocutores que foram se construindo dentro do processo de criação que foram

fundamentais, para esse caráter, para garantir a responsabilidade na abordagem de cada coisa, então foi um processo que incluiu, que tinha que ser muito aberto nesse sentido. Eu não poderia me privar disso, de jeito nenhum, na minha posição mesmo. Isso exigiu muito de mim, exigiu muito de cada um. Foi um processo muito *punk* mesmo, realmente muito trabalhoso, muito desgastante, depois tem um processo de reflexão que a gente já começou a fazer. É isso do jeito que a gente planejou, do jeito que ele foi, não poderia ser diferente. Pra ser aquilo, completamente justo com tudo, a gente ficou superfeliz com o resultado, mas pra ser aquilo daria aquele trabalho. Pra ser mais light, só se a gente tivesse mais tempo, bem mais tempo e bem mais dinheiro, mas, enfim, você estava falando do público também. Eu estava falando dessa história, toda da responsabilidade e, tal, porque eu acho que a gente tinha um receio grande, mas a gente conseguiu fazer um trabalho, sobre esse tema, sendo esse grupo. Um grupo com essa característica mais diversificada. O trabalho dirigido por uma mulher branca, mas com essa história toda. Acho que mais uma vez o público local se viu ali, viu a sua história sendo contada. E o público de fora se viu por um lado problematizado no seu lugar, tendo que se deslocar, mas também se viu convocado a se aproximar. Acho que o trabalho da Cia Marginal sempre fez isso, uma certa convocação a essa aproximação. Uma realidade que você não conhece, que você imagina de outra forma que você passa a olhar diferente porque você se aproxima, ou porque você está vendo do lado de um cara que vê muito diferente de você. Olha para aquilo de um jeito diferente, ele te ajuda a olhar de um jeito diferente. O trabalho da Cia Marginal sempre fez essa convocação, se radicalizou no "Hoje eu não saio daqui". Tudo é muito literal, todas as nossas estratégias poéticas se tornam muito literais nesse trabalho. A gente leva o espectador para dentro da Maré, mas para dentro de um lugar da Maré que é o inverso. Está dentro de uma imagem da Maré que é o inverso daquela que se imagina. O espectador entra nela, ele não vê ela sentado, ele entra e ela existe, ela é real. Aquele lugar verde então é algo que se concretiza, o que era uma estratégia de cena vira uma situação absolutamente concreta. Acho que esse trabalho marca o fim de um modo nosso, o fim de um ciclo. Ainda não sabemos se é possível seguir em frente, mas seguindo certamente será mudando, certamente terá mudanças e foram-se consolidando até ali.

ANEXO II – MATERIAIS SOBRE O COLETIVO BACURINHAS

Entrevista com o Coletivo Bacurinhas – realizada em 20/04/2020

Carol: Como surgiu a ideia do projeto? O grupo se formou a partir dele?

Bacurinhas: O Coletivo Bacurinhas surgiu a partir de um outro coletivo que se chamava “A Peregrina”. Este coletivo era constituído em sua maioria por mulheres formadas pelo curso técnico de teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o Teatro Universitário (TU). Esse coletivo teve como primeiro diretor o Marcelo Veronez¹⁸⁰, que trouxe a ideia de montar o texto: “Fogo nas Entranhas” do Pedro Almodóvar, com a direção do Guilherme Moraes. A gente topou essa empreitada e a gente tinha um desejo de que ele fosse montado por um grande número de mulheres em cena. Então, as atrizes desse coletivo que era “A Peregrina”, começaram a convidar mulheres, que a gente achava que tinha a ver com a estética, com a ideia do trabalho.

Em Belo Horizonte tem um Festival de Cenas Curtas, que é o festival do Galpão Cine Horto. O pontapé inicial era montar esse trabalho, esse texto “Fogo nas Entranhas” em formato de cena curta para esse Festival. A gente mandou uma proposta e na hora de nomear o projeto, achamos mais interessante o nome do prólogo. O prólogo foi escrito pela Regina Casé, que chama “Calor na Bacurinha”. Achamos mais interessante o nome “Calor na Bacurinha” do que “Fogo nas Entranhas”. Mandamos pro Galpão Cine Horto, esse projeto denominado “Calor na Bacurinha” e somos selecionadas. Apresentamos a cena curta e a cidade começa a reconhecer essas atrizes como “Bacurinhas”. A gente chegava pra fazer debates sobre a cena, pra conversar com as pessoas sobre a cena e as pessoas falavam: “Ah, lá vem as Bacurinhas!” A partir daí, a gente tomou gosto pelo nome, achou que tinha a ver com o nosso trabalho e desde então a gente firmou como “Coletivo Bacurinhas”, pelo fato de ser um coletivo de mulheres. Essa é origem do Coletivo e também do espetáculo.

Depois que a gente fez a cena curta, como teve uma repercussão bacana na cidade, tivemos um retorno de crítica e de público muito positivo desse primeiro trabalho, a gente passa pra uma segunda etapa. Com a possibilidade de montar um espetáculo, no “Cena-espetáculo”, que é um projeto pra além do “Cenas Curtas”. Apesar de não passar neste segundo projeto, a gente fica com o desejo de montar o espetáculo. Fizemos, então, várias ações: financiamento coletivo, festa, etc., pra poder viabilizar minimamente esse trabalho. A gente consegue apoio de espaço pra ensaiar, apoio de espaço pra estrear e montar o espetáculo “Calor na Bacurinha”. Essa é a origem do coletivo e do espetáculo.

Carol: Como foi feita a pesquisa das referências? Elas surgiram ao longo do processo ou já vieram como base para a construção?

Bacurinhas: A nossa primeira base de pesquisa é o livro “Fogo nas entranhas”, do Almodóvar. Quando a gente resolve montar o espetáculo temos uma mudança de direção, sai o Guilherme Moraes e entra a Marina Vianna. A Marina Vianna traz uma questão mais política e histórica, a gente faz um levante de vozes de mulheres ao longo da história, o que torna o trabalho mais político, a partir desse ponto. Como processo de pesquisa também, a gente fez também vários “Bacurinhas em debate”, que era chamar várias mulheres pesquisadoras, estudiosas, pra discutir em torno do feminismo. Esse também é um outro ponto de pesquisa do nosso trabalho.

Uma terceira coisa que usamos, também, é o trabalho com paródias, porque a gente

¹⁸⁰ Cantor e ator importante da cena cultural de Belo Horizonte.

acha que é uma forma que aproxima o público, a irreverência da paródia. Isso tem muito a nossa cara, a gente pensa em trazer as pessoas pra perto. Esses são esses eixos: levantes de vozes de mulheres políticas e históricas, as paródias e o livro. O “Bacurinhas em debate” como um material de encontro mais pessoal de pesquisa.

Carol: Como foi o processo de construção da questão da nudez?

Bacurinhas: O processo de nudez do espetáculo aconteceu de uma forma muito fluída e muito orgânica, inclusive quando a gente ainda fazia a cena curta teve algumas mulheres que optaram por não ficarem totalmente nuas, isso para nós não era uma questão. A nudez de cada uma veio no seu tempo. Não teve um momento: a partir de hoje o trabalho se trabalha nua. Nunca teve essa imposição, nem da parte de nenhuma das atrizes e nem da parte da direção. A nudez veio vindo organicamente de cada uma, cada uma no seu tempo. Sabe? Era uma blusa que se tirava, era uma saia, que não tinha aquela obrigatoriedade de estarmos todas nuas, para todos os ensaios, foi bem natural e orgânico. Daí a gente fazia algumas dinâmicas, trabalhava muito em cima de rituais, para poder deixar a coisa mais leve, mais fluída, para aquelas mulheres que tinham mais dificuldade em ficar nuas. A gente tinha uma prática que era muito legal, que era de dar umas baldadas. A gente enchia um balde e a gente dava banhos de balde, uma nas outras e tudo muito tranquilo, sem pressão, cada uma no seu tempo e cada vez mais foi se tornando uma coisa natural. Tanto é que hoje em dia, a gente tem uma grande dificuldade de ensaiar de roupa. Inclusive os outros projetos que fazemos, que não são relacionados a nudez, ensaiamos as vezes até peladas. Porque a gente já vem desse costume, do ensaiar pelada. A partir desse processo é uma descoberta na prática que nosso corpo sim, ele é político e é uma festa. Uma bandeira que a gente levanta é: o nosso corpo é uma festa e eu estar pelada não é um convite. Eu estar pelada não é um convite. Estar pelada é um desejo meu, é uma vontade minha e você, macho, respeite isso e fique na sua. Então a nudez para gente hoje, ela é uma coisa extremamente natural, uma coisa que nos empoderou muito, com relação aos nossos próprios corpos. Entender que cada uma tem um corpo diferente, que o corpo de cada uma reage diferente aos traumas, as vidas e a realidade de cada uma. E é isso. Nosso corpo é político e sim ele é uma festa.

Carol: Como o processo do espetáculo e suas apresentações impactou subjetivamente nas atrizes?

Bacurinhas: A gente entende que é impossível um processo desse que toca em tantas feridas e nos atravessa de tantas formas ficar só no âmbito do teatro. É um processo atravessador mesmo, um processo doloroso, que faz a gente olhar pra gente da gente. A reverberação disso, fez com que, por exemplo, muitas de nós largássemos os nossos relacionamentos. Teve um grande número de separações. Mulheres que eram comprometidas no início deste processo e que se separaram dos seus companheiros. Até porque o fato da gente conversar e problematizar essas questões, a experiência de uma afeta as outras. Então quando a gente está juntas é muito bom não se sentir sozinha. Às vezes, é aquele relacionamento abusivo que estamos vivendo na época, que a gente não conseguia olhar pra além deles. No momento em que a gente se encontra dentro de uma sala de estudos, dentro de uma sala de teatro, pra poder pesquisar, pra poder colocar isso em prática... a gente está fazendo uma coisa que quando olhamos pra nossa própria vida, não consegue colocar em prática.

Então foi muito libertador esse processo. Estar juntas, se dar força. A gente sai daquela visão de que só está acompanhada se for com o nosso companheiro. Essa coisa de estar juntas trouxe essa força libertadora, de entender que juntas pode ser também, nós mulheres. Lutando, muitas vezes, lutando contra esses abusos, às vezes vivia e não conseguia ver. Então eu acho que o processo do “Calor na Bacurinha” atravessa a gente até hoje, sabe? É impossível de se tratar desses temas, sem se afetar por eles, porque essas

coisas que a gente fala no espetáculo, todas nós em algum momento da vida, infelizmente, já sofremos, essas violências, essas agressões. Então é realmente um processo que atravessa a gente até hoje, o tempo inteiro.

Carol: Como foi a inserção da Sara Bicha no espetáculo? Vocês receberam alguma crítica da comunidade trans por não ter atrizes trans presentes?

Bacurinhas: O Rafael, que é a “Sara Bicha”, quando a gente começa o processo de pesquisa e montagem do “Calor na Bacurinha”, ele já era um artista que trabalhava com a gente desde a “Peregrina”. Ele apresentou um interesse em estar com a gente nesse projeto e a o acolhemos Rafael, porque entendemos, que a figura dele, traz esse corpo masculino afeminado. Esta presença, responde a discussão sobre a diferença desses corpos. A gente acolhe o Rafael no projeto e pouco depois faz uma brincadeira, uma paródia e chama de “Sara Bicha Sem Nome”. A partir daí que vem esse nome de “Sara Bicha”. Quando a gente começa o processo ainda nem era. O Rafael ainda não era a “Sara Bicha”.

Em relação a Comunidade Trans, não. Diretamente a gente nunca sofreu nenhum tipo de ataque ou posicionamento sobre não ter uma mulher trans no espetáculo. Não que a gente saiba. Sempre foi muito tranquilo, nunca fomos questionadas a respeito disso não.

Carol: E a trilha sonora? Como foi a composição das bases e das letras?

Bacurinhas: A trilha sonora do espetáculo é, em sua maioria, composta por paródias. Ainda na cena curta, o Guilherme Moraes, que dirigia, trouxe essa provocação. Propôs um exercício onde cada uma criasse uma paródia, trazendo os temas que a gente achava que eram importantes serem debatidos no espetáculo. Tínhamos que colocar isso em forma de paródia com músicas populares, para que dessa forma a gente pudesse se aproximar mais do público. Entendíamos as paródias como uma forma de dizer coisas extremamente importantes, e, às vezes, difíceis de uma forma mais suave, mais leve, mais debochada. Então por isso a coisa das paródias. A base do espetáculo, a base da trilha do espetáculo, são basicamente as paródias.

Carol: Durante a construção do espetáculo vocês fizeram ensaio aberto?

Bacurinhas: Sim. Para a gente era muito importante fazer esses ensaios abertos, porque o espetáculo é muito fragmentado. Lembro que a gente fazia o espetáculo, ensaiava na Gruta que é um espaço em Belo Horizonte, ia fazendo as cenas e experimentando essas cenas em ordens diferentes. Foi a melhor forma dramatúrgica de organizar o espetáculo. Foi bom fazer os ensaios abertos, porque as pessoas que a gente chamava pra assistir ajudavam a entender, qual seria a melhor forma dessa narrativa que a gente tem e que não seria uma narrativa linear. Então, sim, a gente teve vários ensaios abertos. E foi muito importante para criar um espetáculo tão fragmentado como é o “Calor na Bacurinha”.

Carol: Como foi a recepção do público quando o espetáculo estreou?

Bacurinhas: Quando a gente estreou o espetáculo foi um bafo. Um grande bafo na cidade. Acho que as pessoas não estavam esperando por essa. Ainda mais em Belo Horizonte, uma capital tão reacionária, careta e patriarcal. Foi um chute na porta mesmo. Acho que a gente deu uma chocada nas pessoas. Só que foi uma chocada que também trouxe muita curiosidade. As primeiras temporadas do espetáculo, nos trouxeram muita alegria, porque todas lotaram. Imagina que a gente tinha os ingressos esgotados todos os dias, mandando gente para casa. Fizemos a temporada na Funarte MG. A gente lotou também todos os dias. No último dia, eles tiveram que quebrar todos os protocolos de segurança e colocar quarenta pessoas a mais que a capacidade do espaço. Fizemos uma apresentação uma vez no Teatro de Arena às 3h da manhã, que a gente achou que não ia dar ninguém e que ficou lotado. A trajetória do espetáculo é uma trajetória muito feliz.

Carol : Vocês tiveram retorno de mulheres espectadoras?

Bacurinhas: Sim, a gente sempre teve muito retorno das mulheres que assistiram ao

espetáculo. Sempre no final, várias mulheres de todas as faixas etárias, vinham conversar parabenizar, agradecer, falar que o espetáculo era extremamente necessário. Algumas vinham contar suas experiências pessoais. Desde as adolescentes até as mulheres mais velhas vinham falar das suas experiências dentro de casa. Na verdade, uma coisa interessante é que muitas pessoas assistiram o espetáculo muitas vezes. O espetáculo tem brechas que a gente pode improvisar, tinham coisas muito diferentes de uma apresentação pra outra, então tinha gente que assistia o espetáculo várias vezes. Ao final, sempre tinham depoimentos de como o espetáculo reverberava nas mulheres.

Uma outra coisa também interessante é que a gente começou a ser vista também como projeto social. Muitas pessoas chegavam até a gente com pedidos de ajuda. A gente falava: não, a gente é uma companhia de teatro. O que a gente pode fazer é te encaminhar. A gente pegava, essas mulheres, que estavam precisando de auxílio e encaminhava elas aos órgãos responsáveis.

Carol: Vocês sentiram alguma dificuldade para poder circular com o espetáculo? Dificuldade de conseguir espaço para apresentar ou ser contratadas por instituições e ganhar editais?

Bacurinhas: Essa é a resposta mais fácil que a gente tem para dar. Infelizmente é a mais fácil. A gente sempre teve uma dificuldade imensa em circular com esse trabalho. Apesar de achar que ele é tão inovador, revolucionário e que as pessoas precisam assistir. Isso é uma coisa que as pessoas que assistem o espetáculo dizem, que é um espetáculo que tem uma necessidade de circular, que é um espetáculo extremamente necessário. Só que a gente sempre teve uma dificuldade tremenda e a gente não sabe porque as pessoas nunca disseram na nossa cara que não estão levando o espetáculo por conta da nudez. A nudez é tão subversiva, que as pessoas têm medo de dizer que é por isso que elas não estão levando a gente. Então nunca soubemos se é pelo fato real da nudez, porque isso nunca foi dito escancaradamente, mas a gente acredita que sim. E pelo fato de sermos muitas, nós somos um coletivo muito grande. Acho que hoje em dia tem essa dificuldade de grupos muito grandes de circular. Com a gente não é diferente. Acreditamos que por esses motivos não conseguimos circular com o espetáculo da forma como a gente gostaria.

Em Belo Horizonte, o espetáculo foi muito bem aceito. Participamos do Verão Arte Contemporânea¹⁸¹, é um festival muito bacana que tem aqui em Belo Horizonte. Do FIT¹⁸², que é um Festival Internacional de Teatro. A gente foi convidada por festivais, para fazer apresentação, inclusive no Festival Transarte, que vocês fizeram aqui na Funarte. Inclusive, Carol, se você quiser levar a gente para o Rio de Janeiro, você vai realizar um sonho de vida, que é circular com o espetáculo e sair de Belo Horizonte. Inclusive é um desejo. A gente sempre teve vontade de circular. Leva as “Bacurinhas” pro Rio que vai ser maravilhoso.

Materiais de mídia sobre o grupo e o espetáculo

- Site do Grupo: <http://bacurinhas.com/#>
- Instagram do Grupo: <https://www.instagram.com/bacurinhas/?hl=pt-br>
- Projeto do Espetáculo: <https://1drv.ms/b/s!Ap07g7k28qyUI3YZQgXB1FFh7xcm>
- Registro de vídeo do espetáculo na íntegra: [CALOR NA BACURINHA on Vimeo](#)

¹⁸¹ O Verão Arte Contemporânea é um festival que reúne artistas locais das áreas de teatro, dança, música, artes visuais, cinema, arquitetura, literatura, gastronomia e reflexão política realizado na cidade Belo Horizonte.

¹⁸² É o Festival Internacional de Teatro, Palco e Rua de Belo Horizonte e que acontece há vinte anos na cidade.

- Crítica “ A luta pelo deboche”: <https://www.horizontedacena.com/tag/belo-horizonte/page/9/>
- Crítica “Calor na Bacurinha no Teatro Francisco Nunes”: <https://ocontornodebh.com.br/index/2018/07/27/calor-na-bacurinha-em-cartaz-no-teatro-francisco-nunes/>

ANEXO III – ENTREVISTA COM ESPECTADORAS E ESPECTADORES DA TRAJETÓRIA

Entrevista com Paulo Victor Lino realizada em 8/10/2021

Carol: A primeira coisa que eu queria te perguntar, é qual a sua lembrança mais antiga em relação a Cia Marginal? Qual é a sua lembrança mais antiga, a primeira que você viu? O que você lembra que te marcou mais longe?

Paulo Victor: A mais antiga foi essa da Pracinha da Nova Holanda. Antigamente, estava na construção da pracinha, porque já tinha o prédio da Redes, só que não era como é hoje. Não tinha os trailers, era aberto, só tinha os brinquedos quebrados. Aí eles apresentaram, eu esqueci o nome agora...

Carol: O “Você faz parte de uma guerra”?

Paulo Victor: É! Eu lembro que eu era muito nova...

Carol: Quantos anos você tinha?

Paulo Victor: 2006, eu deveria ter uns onze anos por aí. Aí eu lembro que foi na praça, o Rodrigo ainda nem era do grupo e não sei se ainda elas eram oficina, mas tinha uma coisa. A gente assistiu e tinha essa coisa na praça, na rua, eu lembro de flashes da coisa, porque tinha cena das máscaras e a cena era muito forte e a outra coisa também era coisa do Caveirão. Tinha o Caveirão, que chegava e tocava aquela “sai da frente lá vem ela”...

Carol: Que é com aquela cabeça grandona de caveira?

Paulo Victor: É! Só que era a Jaque, eu acho, que fazia na época. Aí tinha uma coisa de tirar a cabeça, de procurar. Então, flashes assim da coisa, mas eu não tenho a peça completa na cabeça. Eu lembro do “Qual é a nossa cara?” pra frente. Do “Qual é a nossa cara?” eu lembro a estreia deles, foi na Maré, na Casa de Cultura na época. Eu lembro do dia em que eu fui lá ver, foi quando a Maria Poubel foi, que era mãe do Derley, eu já tinha entrado e ela foi entrando e o Wallace que era o personagem falou benção, minha mãe. E ela respondeu: benção, meu filho.

Carol: Você assistiu muitas vezes o “Qual é a nossa cara?” nessa época? Ou você assistiu só uma vez?

Paulo Victor: Eu assisti acho que umas duas ou três vezes. E, como eu era nova, tinha que ter a boa vontade da minha mãe de ir. Fui um dia com a minha mãe e outros dias com a minha tia falava: “Ah eu quero ir” e ela: “Ah então, eu vou te levar”.

Carol: Antes da Marginal, você lembra de ter assistido outras peças que você tenha gostado ou você acha que as primeiras peças que você assistiu foi da Marginal? O que você lembra?

Paulo Victor: Não, eu assisti peça. A minha tia trabalhava no Correio, trabalhava não, trabalha. Aí no Correio, eles davam convite para os funcionários levarem os filhos. Como a minha tia não tinha filho, ela sempre me levava. Levava eu e o filho do ex-marido dela, então eu sempre ia no teatro. Via peças infantis, mas foi a primeira vez que eu assisti uma coisa que era mais a minha cara que eu gostei muito. Eu gostei muito do “Qual é a nossa cara?”, porque eu conhecia as pessoas que estavam ali sendo interpretadas. A Jaque fazia a madame, a madame era minha vizinha, eu amava a madame. Era a personagem da Jaque, porque era muito igual a Mona falando (*risos...*) Era muito igual, eu adorava. Esse era um dos momentos que eu esperava na peça.

Carol: E a madame assistiu? Você sabe se ela assistiu?

Paulo Victor: Eu não sei, acho que ela não deve ter assistido, porque eu não lembro dela.

Acho que ela não foi.

Carol: Quando fala da sua família no "Qual é a nossa cara?" O que que te batia? Era de bom?

Paulo Victor: Eu não me dava muito bem com a família do meu pai, não. Hoje em dia (*risos...*) eu tenho empatia, porque antigamente quando eu era nova, eu não fazia questão nenhuma. Então, para mim era um momento assim, era o momento engraçado do espetáculo, porque tinha ele, as fotos da minha família, mas não era uma coisa que eu ficava "ai minha família", mas eu gostava muito. Também por causa disso tinha outras coisas de espetáculos que me chamavam mais atenção. Essa parte delas da queimação do triplex, porque também era onde eu morava. Eu morava na Rua Quatro, mas o fogo pegou na Rua Três, eu sabia de quem estavam falando, da casa que pegou fogo, do dia que pegou fogo também. Tem a cena ali, que elas falam para abrir "está pegando fogo na casa da Penha" foi um dia que a gente estava no ensaio, na verdade, elas estavam no ensaio. Só que a gente estava passando na rua, estava com, não sei quem, eu lembro. Estava pegando fogo e era ali perto da escola da Nova Holanda, onde é a Redes. Aí eu lembrei da cena também, era uma das cenas que eu amava no espetáculo e a coisa do Jorge Negão também, era uma coisa que sempre me chamava atenção, porque como tem essa relação de parentesco a gente não podia falar muito sobre. Na verdade, eu fiquei sabendo mais do Jorge Negão pelo espetáculo, do que pela boca da minha mãe.

Carol: E você assistiu a todos os espetáculos da Marginal?

Paulo Victor: Daí em diante, eu assisti todos.

Carol: Tem um que você gosta mais?

Paulo Victor: O "Qual é a nossa cara?" eu gosto mais, por que eu acho que as pessoas da Nova Holanda sempre vão preferir. Eu amo "Qual é a nossa cara?" por isso pela história, mas eu amo "Ô Lili" também e acho que ele é muito tudo, tem muitas coisas, muitas discussões ali. Todas têm de uma certa forma.

Carol: E o "Hoje eu não saio daqui" o que você achou do espetáculo?

Paulo Victor: Da Cia Marginal, o que eu menos gosto é o do trem, "InTrânsito" acho uma colorização (*risos...*), mas é diferente do "Hoje eu não saio daqui", porque "Hoje eu não saio daqui" tem uma relação com o lugar, mas de certa forma "Hoje eu não saio daqui" tem uma imagem que você vê, uma imagem muito bonita da favela. Uma imagem bonita das crianças, o figurino, que está conversando com aquele verde todo. Então, você acaba querendo ficar ali na peça. Você vai entrando na coisa da peça, nas discussões, na cena ainda mais, que também é no lugar livre, um lugar onde o povo tudo fuma, então tem gente que assistiu fumando espetáculo, bom aqui me deixa em casa.

Carol: E você se sentia em casa nos outros espetáculos também? De alguma maneira?

Paulo Victor: Sim. A questão era o lugar, acho que o lugar, teatro fechado, cadeira, palco, distancia muito as pessoas.... Tem a peça do Arame Farpado que não tem nada a ver com que a gente está falando, mas, de uma certa forma, eles quebram isso. Como você está no palco é uma peça que eu me sinto em casa, mas quando a peça distancia muito o público, aí eu já sinto como um espectador mesmo. Ora eu gosto, ora eu não vou gostar.

Carol: Nas peças da Marginal, que são no teatro, você tem uma sensação de que está em casa ou você também tem essa sensação mais de distância?

Paulo Victor: Eu tenho a sensação de que estou em casa. Acho que muito pela linguagem e eu acho que as peças da Cia Marginal também têm uma relação com público, de sempre convidar o público.

Carol: Inclusive para entrar em cena...

Paulo Victor: É! Tipo, no "Hoje eu não saio daqui", as partes musicais para mim no "Hoje não saio daqui", não. No "Eles Não Usam Tênis Naique", a parte musical eu amo. Eu acho que é uma coisa ali muito que chama, que você quer estar ali no palco com eles.

A parte do “Ô Lili” também, do desfile também eu amo.

Carol: Eu amo o natal do “Ô LILI” (*risos*)

Paulo Victor: Eu amo o natal também. Eu amo o culto, o culto é um momento que você quer estar ali. Quando eu era mais nova, eu lembro que a gente brincava de igreja, então ficava na rua as crianças todas gritando “Aleluia! Glória a Deus!” e ficava falando línguas. E aí, mona, quando eu vi essa cena foi uma memória da infância na hora. (*risos*) Maior chacota.

Carol: E você tem uma infância evangélica, né? Você foi evangélica, né?

Paulo Victor: É! Mas mesmo assim, na minha rua tinha uma igreja e era essas igrejas Sapatinho de Fogo e era culto todo dia, culto meio-dia e as crianças eram debochadas e eu era uma, então acabava o culto a gente ficava debochando lá da gritaria da igreja.

Carol: Me conta um pouquinho mais sobre você, tem qual idade mesmo?

Paulo Victor: Vinte e sete.

Carol: E você faz faculdade de história? Mas você também tem uma trajetória no teatro. Começou quando sua trajetória no teatro?

Paulo Victor: Eu comecei no teatro com o grupo Atiro. O grupo Atiro começou numa oficina da Cia Marginal com a Redes. Então, quem dava aula era a Wallace e a Jaque, era um projeto que tinha para Redes de aplicar coisa para crianças e adolescentes. Aí tinha que ter a parte cultural também e chamaram a Marginal e a gente entrou para participar da oficina. Eu lembro que na época, sempre... como tem mais relação de projeto, sempre se espera que no final você apresente um produto com aquelas crianças e aí eu lembro que a Wallace e a Jaque odiavam isso e a gente também não queria e eles entendiam que a gente não estava pronto para se apresentar e a gente também não queria se apresentar. Então, de truque para apresentar alguma coisa no final do ano como tinha que apresentar a gente fazia meio que um circuito com os exercícios que a gente ia treinando ao longo do ano. E foi durante muito tempo, a gente apresentava circuito a oficina começou em 2009 e 2011 foi quando a gente fez o primeiro espetáculo para trabalhar na rua, mas até então a gente só funcionava apresentando processo.

Carol: E você acha que esse desejo de entrar na oficina e de virar artista, você acha que tem alguma relação com você ter assistido essa companhia?

Paulo Victor: Eu ia falar isso agora, eu sempre quis ser muitas coisas, eu era uma criança que ora eu queria ser médico, ora queria ser advogado, ora queria ser dançarino, e sempre queria fazer alguma coisa de atuação também. Na igreja, sempre eles me proibiram de fazer alguma coisa de atuação na igreja, mas também eu sempre tive medo de fazer teatro em outros lugares, de não me adaptar em outros lugares. Hoje eu estava fazendo um trabalho, apresentando um seminário Teatro Grego, um porre, eu acho um porre, uma chatice. Sempre acho isso muito chato e eu me identificava com as coisas da Marginal, por que era uma coisa muito povão, era uma coisa muito Nova Holanda e a gente se via na coisa. E aí eu comecei a fazer teatro também por causa disso e o grupo Atiro também surgiu por causa disso. Se você for entrevistar qualquer outra atriz do grupo, a gente falava muito isso no Atiro, que a gente usava arte como política. Isso se dá muito por conta da relação que a gente estabelecia com a Cia Marginal, com trabalho da Cia Marginal. Então, eu acho que tem essa influência muito forte da Marginal.

Carol: Qual que você acha que é a importância da existência da Marginal na Maré? Porque é importante ter existido a Cia Marginal da Maré? Ter se formado ali e ser uma companhia, que apesar de ter ganhado nacionalmente uma projeção, ter essa relação muito forte com a Maré?

Paulo Victor: Eu acho assim, a Marginal, agora a gente estudando “A Noite das Estrelas”, a Maré sempre foi esse campo de artistas. Como eu acho que outras muitas favelas também existiam, mas eu acho que as pessoas não têm essa sagacidade de

projeção para fora, pro externo. Eu acho que a Cia Marginal tem essa potência, acho que assim muito pela figura da Isabel, porque é uma pessoa que não mora aqui, então de uma certa forma mais pessoas querem ver o trabalho da branca. As pessoas de fora sempre vão dar o prestígio da branca, as pessoas vão estar ali fazendo teatrinho com os favelados. Só que eu acho que o trabalho em si ali, que a Cia Marginal estabelecia apagava essa ideia.

Carol: Ia para além dessa ideia, do teatro...

Paulo Victor: É! Para além dessa ideia, eu acho que é isso. Não vejo o grupo como o grupo da Isabel, entendeu? Hoje em dia ainda menos, acho que hoje em dia ela já tem mais autonomia que qualquer uma que pegar vai, entendeu? Não estamos aí tirando o trabalho da mona, mas é porque eu acho que elas conseguiram conciliar esse lugar, delas terem também, entenderem que ali é um coletivo que elas precisam estar em coletivo e cada um dá o que tem para construir a coisa do trabalho. Então acho que tem essa relação dessa projeção para fora, e a projeção de um trabalho que não é estereotipado, que não é a relação do favelado estereotipado que a gente sempre vê qualquer coisa que sai na televisão sobre favela. Ela tem um favelado que é burro, ignorante, não tem inteligência ali, daquela comunidade e eu acho que a Cia Marginal, não. Vamos mostrar que as pessoas aqui são do caralho, vamos mostrar que as pessoas aqui são fodas. Não tem também protagonismo nos trabalhos deles sempre essa relação de muitas vozes e eu acho que isso também é ideal.

Carol: Então você acha também que além de ser muito importante ter Marginal como uma companhia que é da Maré? Você acha que é muito importante ter ela como uma companhia de teatro do Brasil?

Paulo Victor: Do Brasil! Como representação, como teatro que as pessoas não estão fazendo. Você não vê outros grupos de teatro fazendo. Até os outros grupos de favelado fazendo, vou assistir um grupo favelado ali, tem uma relação também que é essa leitura que fazem do favelado. Vai sempre trabalhar com violência, com tráfico. A Cia Marginal também trabalha com tráfico, mas trabalha sob outra perspectiva, uma perspectiva sobre direitos humanos. Na verdade, está trabalhando na relação de direitos humanos e eu acho que é isso, tem esse diferencial da coisa, tem esse diferencial do trabalho, que é coletivo, tem um diferencial da estética que é pensada, das discussões que estão sendo levantadas, mas é isso, também não tem a projeção pelo apagamento que é, apesar de ter o grupo com a diretora branca, o grupo é majoritariamente negro. Então isso vai refletir ali no quanto o grupo vai ser visto que vai ser consagrado como um grupo de teatro, mas é isso assim para a gente é referência, a gente está vendo, está acompanhando o que consome, acho que esse movimento das tientes da Marginal não é à toa também, né!

Carol: É muito para fortalecer esse trabalho que é importante...

Paulo Victor: É muito dessas pessoas, que é fã mesmo do trabalho, da coisa, ver aquilo e ver que, tipo, não vejo em outro lugar. Sou fã disso, porque eu não vejo em outro lugar, eu gosto disso que vocês trabalham, eu gosto dessa provocação que vocês trazem em cena.

Entrevista com Gabriel Horsht – realizada em 11/01/2022

Carol: Antes da gente começar, eu queria que você falasse um pouquinho de você, seu nome, cidade, onde você mora, de onde você é?

Gabriel: Eu me chamo Gabriel Horsht, sou da Maré e vou fazer vinte e cinco anos esse mês. Eu trabalho agora no Teatro do Oprimido e faço jornalismo. Então é basicamente o que eu faço da vida, namoro o Pablo, sou filho de Leda, tenho uma gata chamada Xana. Um pouco da minha vida.

Carol: E você, quando que você lembra que foi a primeira vez que você assistiu a Marginal. Qual foi a primeira peça?

Gabriel: Foi a “Qual é a nossa cara?” foi minha primeira peça de teatro, eu acho. Eu nunca, nunca falei isso, mas foi o primeiro espetáculo que eu assisti “Qual é a nossa cara?” e fala sobre a Maré e foi uma das experiências mais bacanas e foi quando eu me apaixonei pelo teatro.

Carol: E onde você assistiu o “Qual é a nossa cara?”?

Gabriel: Eu assisti o “Qual é a nossa cara?” na Lapa, numa escadaria que tem lá no Centro.

Carol: Foi lá na Sede das Cias?

Gabriel: Foi lá na Sede das Cias.

Carol: E você lembra se tinha muita gente, tinha gente da Maré? Você foi acompanhado?

Gabriel: Tinha muita gente da Maré, todas as vezes que eu vou assim sempre teve muita gente da Maré. Muita gente da favela e eu sempre achei isso muito incrível, a gente sair daqui para assistir uma peça que fala sobre a gente. Não necessariamente, aqui, mas em outros lugares. Tinha muita gente da Maré. Foi um dia chuvoso. Eu lembro que foi minha primeira experiência com teatro, eu tinha feito oficina de teatro, mas eu nunca tinha visto teatro. E aí eu fui assistir e eu estava muito ansiosa, porque eu queria assistir eu era muito fã do Wallace. Eu queria muito ver o Wallace.

Carol: Mas você conhecia o Wallace de onde?

Gabriel: Eu conheci o Wallace aqui na Maré. Na oficina da Redes da Maré.

Carol: Então você já tinha feito oficina com o Wallace?

Gabriel: Já fazia oficina com o Wallace e aí fui assistir a Cia. Foi meu primeiro espetáculo, estava chuvoso e não tinha onde ficar, peguei chuva e fiquei muito ansiosa para assistir mesmo assim.

Carol: E você assistiu os outros espetáculos? Quais espetáculos? Você assistiu todos?

Gabriel: Já assisti todos. Assisti “Ô Lili”, primeiro “Qual é a nossa cara?” e participei daquele processo de oficina, vi “In trânsito”. Assisti todos.

Carol: E tem algum que você gosta mais?

Gabriel: Ah! Eu tenho. Eu gosto do “Ô Lili”. Eu fico em dúvida entre o “Ô Lili” e o último “Hoje eu não saio daqui”. Não, o penúltimo.

Carol: O “Tênis naique”?

Gabriel: Fico sempre em dúvida no “Ô Lili” e no “Tênis naique”, mas “Ô Lili” eu gosto muito, porque foi quando eu desconstruí a minha ideia do que era uma prisão. Eu tive um irmão que foi preso, na verdade, eu tive dois irmãos que foram presos. E eu tinha uma ideia da prisão muito diferente. E quando eu assisti aquele espetáculo foi uma perspectiva muito outra sobre o lugar da prisão que eu achava, eu tinha muitos preconceitos. Então, quando eu entrei para assistir o “Ô Lili” foi uma coisa assim “UOOOOUU...” Era outra perspectiva mesmo, uma perspectiva que me fez mudar muito sobre o quê hoje eu penso sobre, por exemplo, política de prisão. E eu me apaixonei, acho que tem isso a Cia, os atores estão sempre muito presentes em cena, essa presença puxa a gente, bota a gente no centro da coisa e se ver no centro das coisas é meio louco. E a gente está realmente se vendo e a gente está julgando o outro e a nós mesmos. Eu amo “Ô Lili”, sou apaixonado.

Carol: Você fica na dúvida entre “Ô Lili” e “Tênis naique” porquê?

Gabriel: “Tênis naique” é muita falação, me incomoda. Eu prefiro “Ô Lili” por causa disso, a falação no “Tênis naique” me deixa assim, mas eu sou apaixonado pelo “Tênis naique” porque eu acho que tem essa relação, essa coisa do tráfico que eles trazem muito presente. Das coisas que eu mais gosto do “Tênis naique” é quando eles começam a trazer a perspectiva das pessoas que querem ficar na favela e das pessoas que querem sair. Eu acho que aquela cena, onde eles falam também o motivo, enfim, acho que é uma cena que

me atravessa muito, porque é uma realidade que eu vivo muito. Tem muitas raízes aqui, mas ao mesmo tempo é um inferno viver aqui. Então é isso, mas eu gosto muito de “Eles não usam tênis naique” também, mas gosto do cenário de “Eles não usam tênis naique”, aquela coisa chapada adoro. Gosto do jogo das cadeiras, ai! Adoro.

Carol: (*risos*) Aquele que já viu muito já sabe até os detalhes. E me conta uma coisa, você falou que trabalha no Teatro do Oprimido. No CTO, né? Você acha que ter visto como a primeira peça uma peça da Marginal, a oficina com Wallace, o que é a oficina que originou o grupo Atiro, tô certa? Essa oficina, que é uma oficina que começou como um grupo de extensão também, da Cia Marginal, né? Você acha que esse contato com o grupo influenciou, no seu desejo de ser artista também? Artista de teatro? Você acha que tem alguma relação em ter visto a Cia, com esse contato?

Gabriel: Acho que tem uma relação muito direta, né? Tem uma influência muito forte, porque foi quando eu decidi que queria ser artista. Mas, principalmente, não é só querer ser artista, é querer entender o tipo de teatro que eu queria fazer e foi ali com a Cia Marginal, com o grupo Atiro, foi assistindo esses espetáculos. Foi também conversando, aquele momento off, pós espetáculo, que todo mundo conversa, falando sobre a cena, das coisas, impactos, atravessamentos. Esse momento era muito especial, quando eu ia assistir a Cia, quando eu tinha essas experiências que as pessoas sempre falavam, de quanto elas se sentiam atravessadas positivamente pela cena. De como aquela cena fazia elas refletirem coisas, que muitas vezes elas nem paravam para refletir. Como elas esgarçavam temas profundos sobre a vida e como as coisas funcionam ao nosso redor, então ver isso foi quando eu decidi que eu queria ser artista, mas queria também ser um artista independente e não queria estar vinculado a nenhuma estrutura que me aprisionasse, que me aprisionasse mais do que todas as estruturas que já me aprisionam. E que eu queria fazer um teatro que falasse sobre mim, sobre minha família, sobre a nossa favela, sobre essas coisas. Então, acho que tem uma influência direta, muito forte da Cia Marginal com a minha trajetória. Eu sempre falo da Cia Marginal, em todos os espaços que eu vou, do grupo Atiro e dessas experiências que eu tive que tem uma fala que a gente vê muito repetidamente, principalmente, no Teatro do Oprimido e acho que, às vezes, até de uma forma muito banalizada, dessa ideia do teatro como lugar de salvação. O teatro mudou a minha vida. Cara! É muito real isso, de fato o teatro mudou minha vida, a experiência com o grupo Atiro e com a Cia Marginal mudaram muito a minha vida e influenciou a minha prática teatral. A minha prática, inclusive, com o Teatro do Oprimido. Multiplico muito, tenho pesquisas e as minhas pesquisas estão sempre atreladas as experiências com a Cia Marginal e com Grupo Atiro. Então, estou sempre bebendo dessa fonte que, é a fonte que alimenta muito o meu trabalho e acho que mantém até vivo, enquanto artista, enquanto pesquisador, porque são referências que a gente não vê muito, né?! Nem nesse teatro, mais teatrão, então são experiências que a gente sempre tem que estar levando com a gente, para manter vivo e multiplicar.

Carol: Quanto tempo você faz teatro, Gabriel?

Gabriel: Eu tenho vinte e quatro. Tem onze anos.

Carol: Então, você é artista de teatro no Rio de Janeiro há onze anos? Passando ali de uma formação até se profissionalizar, onze anos?

Gabriel: A experiência da Unirio foi muito forte, porque quando eu cheguei na Unirio eu fiz a atuação cênica, eu não fiz licenciatura. Aí eu só falava da Cia Marginal e engraçado que as pessoas sempre se referiram a mim para perguntar sobre a Cia Marginal ou sobre o grupo Atiro, porque a gente estava com grupo Atiro circulando, tinham essa referência, né. É isso! Todos os lugares eu vou levar essas referências, porque elas são experiências.

Carol: E você, que é um artista da cidade, além de ser um artista da Maré, da cidade do Rio. Qual você acha que é a importância da Companhia Marginal para essa cidade? Por

que você acha que o trabalho deles é importante? Por que que tem que continuar?

Gabriel: Eu acho que, cara! A primeira vez que eu vi um tema da favela ser tratado de uma forma tão profunda no teatro foi com a Marginal depois eu assisti com outros grupos, mas com a Cia foi a primeira. Eu acho que Rio de Janeiro é uma cidade, o estado é uma grande favela, ele está tomado por favelas, aqui surgiu a primeira favela do Brasil, então é importante que tenha a história da favela vista nos palcos e que seja contada pela gente. A experiência de assistir a Cia Marginal na favela acho, que é ainda mais forte, porque é muito linda, você está ali na favela e você está vendo aquelas narrativas em cena que é sobre você o espaço onde você nasceu e essas narrativas são criadas. Então, eu acho que é de uma importância gigantesca, porque de fato é sobre a democratização. Democratizar não só o acesso ao teatro, mas de concretizar a representação, a todas as histórias que são contadas ali, sobre poder também. Então, acho que a Marginal tem essa forma de fazer teatro, que é muito diferente de todo mundo, que não tem como. Eu não consigo comparar, imaginar qual outra companhia ou qual outro fazer teatral, por isso que é a única. É por isso que tem que continuar para multiplicar, porque é também sobre cultivar o amor, sobre favela e eu acho que eles fazem isso. Não é só sobre as dores, também sobre os amores, sobre os encontros que constroem saídas, que faz a gente sobreviver. Então, é muito poético, muito bonito, visceral... Ah! Eu sou apaixonado! Vou ficar elogiando assim a Marginal (*risos...*)

Carol: Nessa carona, dessa pergunta sobre a cidade, você acha que foi importante a existência da Cia Marginal no território da Maré para que surgissem outros grupos? E outras pessoas se sentissem incentivadas a ser artistas?

Gabriel: Super acho! Ela faz uma parada de tipo olha teatro, é possível, é possível fazer teatro. Eu comecei junto a Cia Marginal e Teatro em Comunidades, que tinha muito esse negócio de pegar o texto de outros autores e produzir aqueles espetáculos e tudo mais. A Marginal tem essa característica, escolher as histórias que vão ser contadas e escolher as suas histórias. A história dos atores e desse lugar. Então, eu acho que é de uma influência gigantesca para outros grupos, porque muitas vezes por muito tempo os artistas que eu conhecia antes da Cia Marginal e eu nem conhecia outros artistas, mas eram artistas que estavam construindo o lugar do teatrão. Nesse lugar de fazer o teatro muito para o outro e eu acho que a Cia Marginal faz um teatro que é para eles mesmo, para gente, eu acho que tem uma influência muito forte, porque depois acho que me lembro no início do Teatro em Comunidades, os grupos que começou a fazer peças autorais eram os grupos que a Wallace estava. Isso tem um impacto muito forte, há influência direta, devíamos parar de falar sobre esses textos, sobre essas realidades, que também acaba dialogando com a nossa, não vamos negar, mas vamos construir nossas próprias e acaba influenciando muito a criação do grupo Atiro, a criação do próprio grupo Pantera e a metodologia de trabalho do grupo. É Teatro do Oprimido, mas também é grupo Atiro, é Cia Marginal, é tudo que a gente aprendeu ali então tem muitas influências diretas. Eu acho que é um grupo que, sei lá, é divisor de águas para o teatro contemporâneo do Rio de Janeiro e também para o teatro brasileiro. Eu falo da Marginal como um dos maiores grupos de teatro, o que é inegável, o trabalho que eles fazem e da forma que fazem.

Carol: Perfeito, Gabriel. Você já me deu tudo que eu precisava. Você quer falar mais alguma coisa, acrescentar?

Gabriel: Como fã, eu acho que falar muito não, porque eu acho que já falei. Tô louca que eles lancem documentário, eu acho que ia ser tudo.

Carol: Para gente começar, só para contextualizar, queria que você se apresentasse um pouquinho, falasse seu nome, sua idade, o que você faz da vida, de onde você é. Só para ter isso registrado.

Erika: Eu sou a Érika, eu tenho vinte e nove anos, já sou formada em licenciatura em química pela UFRJ, atualmente estou fazendo uma pós-graduação em química. Já fui professora, também sou educadora social. Eu trabalho num pré-vestibular comunitário. Sou mulher preta, favelada, moro, hoje, no Complexo da Maré na Nova Holanda em transição para a Vila do João.

Carol: É verdade que você assistiu a Marginal desde quando começou? Como é que foi isso? Você lembra?

Erika: Sim! Sim! Assisti a todas as peças, inúmeras vezes. Inclusive, a primeira peça que eu assisti foi “Qual É A Nossa Cara?” e é a minha peça preferida. Ela briga muito com “Ô Lili”, mas acho que fica essa coisa da primeira que eu vi. Então eu tenho um carinho muito especial, principalmente por alguns personagens, como por exemplo, que a Jaque faz, ela está inspirada numa figura conhecida da Nova Holanda, então é uma peça que eu gosto muito.

Carol: E as outras peças? Você assistiu até “Hoje Não Saio Daqui”?

Erika: Assisti todas! Muito marginet! Quando vai estrear, eu falo: gente, eu tenho que ir! Sou muito marginet mesmo.

Carol: Mas o que você acha que faz você ter essa vontade, para além, obviamente, de ser prima do Wallace. Porque que você acha que você gosta tanto e assiste tanto, para além dessa coisa do parentesco?

Erika: Eu acho que é muito isso mesmo, é muito para além da nossa relação. Eu acho que o convite ele vai surgir dessa nossa relação, com o Wallace, com o Paulo Victor, que vai assistir as peças. Então ele me chama, mas a relação com a Marginal, ela é para além dessa relação de parentesco, porque são peças onde eu consigo me ver, eu consigo ver o espaço onde eu vivo sendo ali retratado. Então, acho que a identificação vai partir de situações como essa, também tem uma questão que a gente fala muito que é sobre o resgate de memórias, então eu acho que é por isso que o “Qual é a Nossa Cara?” é uma das minhas peças favoritas, porque ela vai resgatar memórias que eu passei por aquilo, mas que eu não me dava conta. Então, eu acho que essas são coisas que fazem com que a gente queira ir lá e assistir, sabe.

Carol: E você já tinha alguma relação, já tinha assistido outras peças de teatro antes de assistir a Marginal? Criou relação com outros grupos de teatro ou é mais a Marginal que é sua relação mesmo? Como ficou a sua relação com teatro?

Erika: Eu acho que eu gosto muito de teatro. Apesar de a pandemia ter desviado um pouquinho esse percurso, eu gosto muito de teatro. Têm peças que acontecem por aqui pela Maré, que são de outras companhias que eu também vou assistir. Acontecem os festivais lá na CAM, eu trabalhei no Rap da Saúde. Então, tinha lá um grupo de teatro então, eu tinha uma relação próxima com o teatro, mas eu gosto muito de dizer que a relação com a Marginal é uma relação que é diferenciada. Eu não sei se é porque o elenco é muito próximo também, então a gente consegue aprofundar as trocas, sabe, para além do que está assistindo o espetáculo. Acaba o espetáculo e a gente vai pro bar e toma uma cerveja e a gente conversa sobre a construção da peça, aí você vai descobrindo coisas que você não pegou ali na hora da peça e quando você assiste de novo... porque tem isso, você não assiste a peça uma única vez. Eu já esqueci quantas e quantas vezes eu assisti “Ô Lili” e cada vez que eu assisto eu tenho um estalo ali diferente, uma percepção diferente. Uma coisa que eu não captei na primeira vez ou na segunda vez que eu vi, então eu acho que essa é a conexão com a Marginal.

Carol: Você que já assistiu muitas vezes, já assistiu fora da Maré também? Não só a

Marginal dentro da Maré?

Erika: Assisti na Lapa, em Copacabana, no Sesc, assisti em vários lugares mesmo. Em Ramos, Madureira....

Carol: Você tem a sensação de que o público da companhia foi crescendo? Foi crescendo e mudando ou ficando mais amplo?

Erika: Sim! Com certeza! Antigamente, a gente, as pessoas que iam ocupavam poucos lugares, hoje é uma disputa. Tem que chegar cedo, a gente fala: vamos! vamos! Tem que chegar cedo para conseguir lugar, para conseguir entrar. Então, tipo, eles evoluíram muito não só enquanto peça, mas também enquanto profissionais que estão ali trabalhando. Eles entregam uma coisa muito boa e faz com que as pessoas queiram ver. A gente que acompanha muito tempo fala: Mãe, tem uma peça muito maneira, que você vai gostar muito. Vamos comigo? E a gente vai chamando e esse movimento vai para além da favela. Acho que no início era uma coisa muito voltada para cá, então o público que assistia era um público que a gente conhecia ali todo mundo basicamente e, hoje não, hoje já tem gente de vários lugares que chegam aqui, que a gente chama também e que agrega de uma certa forma.

Carol: Você acha que a existência da Marginal na Maré contribuiu pra que outros/as artistas de teatro, principalmente, surgissem, se sentissem incentivados/as, inspirados/as, você tem essa ideia um pouco no território da Maré?

Erika: Ah! com certeza, né! Tem o grupo Atiro, ele surge a partir do desenvolvimento da Marginal e outros grupos também vão surgir a partir disso. Como as Panteras, o projeto Entidade, isso tudo vai surgindo a partir desse movimento. Do Wallace, da Jaqueline, do Rodrigo, que se você for olhar para esses grupos, eles sempre têm o toque de alguém da Marginal. A Marginal influenciou e influencia muito algumas ações que ocorrem aqui dentro da Maré voltadas para o teatro.

Carol: Como educadora social e também como mulher preta, moradora de favela porque você acha que uma companhia como a Marginal é importante para a cidade do Rio de Janeiro? Para além da Maré, a gente sabe da importância dela para a Maré, mas porque ela pode ser considerada uma companhia da cidade? E porque ela é tão importante para a cidade?

Erika: Então, eu acho que projetos como a Cia Marginal são importantes para trazer consciência e aí a gente vai falar sobre consciência racial. Não existe uma discussão que você faça sem passar por um recorte de raça, eu acho que esse é o primeiro ponto que a gente precisa fazer do recorte! A gente também vai trazer um recorte que é social, ele vai trazer, vai falar sobre identidade, que é uma coisa que, hoje, a gente está muito perdido. A Marginal ela é importante, porque ela traz os pontos que são importantes para que a gente construa uma sociedade minimamente, como eu posso dizer, minimamente igualitária. Acho que isso é meio o utópico, de tentar propor, principalmente, nessa conjuntura que a gente está vivendo hoje, mas eu acho que quando eu vou ver uma peça da Marginal, eu saio com esses pensamentos. São a partir de projetos culturais como esse que a gente vai conseguir chegar no objetivo que a gente tanto batalha. Então, eu acho que a Marginal ela tem essa responsabilidade, ela tem esse caráter de trazer dentro da sua arte a oportunidade de conseguir discutir coisas que são importantes, que vai fazer que a gente, enquanto sociedade, progrida para algum objetivo.

Entrevista com Marcos Diniz realizada em 11/01/2022

Carol: Eu queria que você falasse um pouquinho de você, a sua idade, de onde você é, o

que você faz da vida?

Marcos: Eu sou Marcos, né. Sou Marcos Diniz, atualmente eu estou me dividindo entre morar na Maré e morar em Vila Isabel, mas sou nascido e criado no Parque União, na Maré. Trabalho na Maré atualmente. Hoje eu coordeno o eixo Arte e Cultura, da REDES, junto com a Pamela. Estou nesse trabalho com o espaço, no Centro de Artes, um espaço que de alguma forma também está atrelado a trajetória da Cia Marginal. Sou estudante de pedagogia, sou escritor, ator.

Carol: Você acompanhou a Cia Marginal desde início? Você lembra que idade tinha, como foi pra você assistir, se era um trabalho diferente na época?

Marcos: Eu fiz parte da oficina antes de virar Cia Marginal. Quando era a oficina do Viver com Arte, eu fiquei durante um tempo na oficina. Saí bem antes deles começarem a pensar nessa coisa de virar um grupo. Eles estavam pensando a montagem do que seria aquela primeira célula que anos depois virou o “Qual é a nossa cara?” Eu tenho uma memória da galera ainda não como Cia Marginal, mas se apresentando na praça do Parque União, na da Nova Holanda, num palcozinho que tinha lá. Isso é uma memória que eu tenho, se eu for pensar na primeira memória de um grupo se formando, acho que é de uma apresentação que eles fizeram ali. Depois enquanto grupo mesmo ia assistir eles no Centro de Artes e em outros lugares que eles apresentaram o “Qual é a nossa cara?” que era um espetáculo, que pra mim que nunca tinha ido ao teatro, eu acho que era o primeiro contato.

Carol: Você tinha feito teatro lá, mas você nunca tinha assistido?

Marcos: Eu nunca tinha ido. Foi de fato, a Cia Marginal, é a primeira cia de teatro que eu tenho um contato direto, tanto de assistir quanto de conversar com os atores e tudo mais. E era muito incrível ver isso, primeiro porque eu era amigo dos atores, já gera essa coisa da emoção, de você estar feliz. O “Qual é a nossa cara?” é um dos trabalhos que eu mais gosto da Cia Marginal e eu acho que ele é muito bonito porque traz várias coisas daquele território que é um território onde eu nasci, onde eu cresci. O espetáculo “Qual é a nossa cara?” e a apresentação na praça são as primeiras memórias, que até hoje eu trago comigo. É nítido na minha cabeça quando eu penso de ver aquela galera chegando na praça pra assistir uma coisa que ninguém sabia ou entendia o que era na época, o espetáculo era, eu acho: “Voce faz parte de uma guerra”.

Carol: Você consegue lembrar de como as pessoas que estavam lá reagiram?

Marcos: Tinha um misto de coisas, eu lembro por exemplo de uma cena que o Wallace chegava de shortinho como se fosse a irmã dele e tal e isso gerava aquele alvoroço da galera gritando, a galera rindo. A coisa das máscaras, quando eles entravam com as máscaras também gerava um impacto nas pessoas. Primeiro porque eram figuras que de fato já chamava atenção por si só, mas o movimento do corpo. Uma cena que a Jaque sujava a mão, parecia ser sangue isso também chamava atenção, dava um choque. E acho que por ser uma coisa que a galera não estava acostumada, a ver aquela intervenção e aquela coisa acontecendo. Acho que tinha uma animação: “Cara, quê que é isso que está acontecendo, que galera é essa?”

Carol: E você assistiu todos os espetáculos da Marginal?

Marcos: Todos.

Carol: Mais de uma vez?

Marcos: Mais de uma vez. Acho que o único que eu assisti apenas uma vez foi o “Hoje eu não saio daqui”, eu não tive oportunidade de ir de novo. Então eu só vi uma vez e o “InTrânsito” eu vi duas. Agora os outros eu não sei nem te dizer quantas vezes (*risos*) e em lugares diferentes.

Carol: Você é amigo das pessoas, isso é um dado, mas você acha que esse movimento de ir assistir mais de uma vez tem relação com ser amigo ou é outra coisa? Porque você

foi assistir várias vezes e acompanhou.

Marcos: Acho que é isso. A Cia Marginal é a primeira Cia de teatro que eu tenho um contato direto, é uma cia de teatro que nasce naquele território onde eu cresci e eu consigo ver a evolução. Ver o “Qual é a nossa cara?”, “Ô Lili”, “InTransito” ver o “Hoje eu não saio daqui” e ainda tem o “Eles não usam tênis naique” é de um crescimento gigantesco então. Eu não tenho problema nenhum em assistir e inclusive tinha essa coisa: “Cia Marginal vai estrear, quem quer ir na primeira semana?” Eu não fazia questão nenhuma de ir no primeiro dia, aquela coisa do glamour de os primeiros dias são pra família, exatamente porque eu sabia que era um trabalho super potente e que ir ou não no primeiro dia não ia me fazer ser menos amigo. Talvez fosse me possibilitar não ficar brigando com um espaço que... Cara, eu vou ir assistir, independente de ser amigo ou não. Eu vou assistir, eu vou pagar pra assistir, então pra mim isso nunca foi uma questão. Eu acho que isso tem a ver com admiração. Eu tenho uma admiração pelos atores enquanto amigos, enquanto os profissionais do teatro. É impensável eu pensar em teatro, eu ter feito teatro, sem as referências da Cia Marginal

Carol: Então você acha que influenciou você a ser ator?

Marcos: Super. Quando eu fiz a oficina antes de se fomar a Cia Marginal, eu não tinha pretensão nenhuma de fazer teatro. Eu fui muito de indicação de: “Ah, você precisa perder a vergonha, matar o tempo ocioso”, porque eu entrei adolescente e aí foi chegando o momento que eu falei: “Eu não quero fazer isso, não quero fazer teatro, não quero atuar. Vou sair, vou fazer outras coisas ou não vou fazer nada”. E quando eu volto pra fazer a oficina de teatro, que era a oficina da extensão da Cia Marginal com a REDES, que alguns anos depois virou o grupo ATIRO, eu já voltei com um outro olhar sobre o teatro. Um outro olhar sobre eu querer fazer algo artístico, então eu fui muito na insistência do Wallace e do Phellipe, eu fiz uma oficina com o PH no “Américo Veloso”, ele nem era da Cia Marginal. Aí ele e a Clarice ficaram super pilhando: “Cara, você leva jeito, vamos investir, faz uma oficina, faz a oficina do Wallace”. Eu acho que de alguma forma isso também tem influência dessas figuras e dessa Cia e eu de fato vejo o teatro com outro olhar a partir da minha relação com a Cia Marginal e com o grupo ATIRO.

Carol: Você tem a sensação que também o público da Marginal vai crescendo conforme eles também vão crescendo e se tornando uma Cia mais conhecida? Você tem essa sensação que o público vai se diversificando ou aumentando? Como é que você sente isso assistindo fora da Maré e na Maré?

Marcos: Eu acho que tem uma coisa da Marginal enquanto cia de pessoas faveladas, ainda não chegou no local que eu acho que deveria. De reconhecimento, de lugar de ocupação mesmo nessa cidade dentro do meio teatral, mas acho que eles chegaram num lugar que é muito bonito e é muito incrível exatamente por serem pessoas que vieram da favela. Eu acho que cresceu muito e eu não sei como é nas apresentações de fora do Rio, nas apresentações que eles fizeram em Portugal, por exemplo, mas eles nunca tiveram um teatro vazio. A última vez que eles fizeram uma temporada de apresentações no Centro de Artes, eu lembro que eu não sabia mais aonde enfiar gente. As pessoas estavam quase que umas em cima das outras, e aí pegar lá atrás quando eu fui ver no Centro de Artes que você podia ficar super tranquilo e você ver da última vez que eles se apresentaram lá, cara tem uma diferença enorme. Você vê um crescimento do grupo muito grande e eu acho que é isso, vendo o “Hoje eu não saio daqui”, tendo assistido o “InTransito” é um público muito diverso e eu acho que cada espetáculo traz um público muito específico. Aonde o espetáculo é apresentado também define esse público mais nitidamente é um público que é muito maior que lá atrás tanto de pessoas da Maré quanto de pessoas de fora. Tem um público que conhece de alguma forma, de alguma forma o nome da Cia Marginal vai circulando. Às vezes, a gente que está de fora talvez, não sei se os atores e

atrizes tem isso, mas a gente que está de fora não tem dimensão do quanto o nome da Cia Marginal também circula. O nome da Cia Marginal de alguma forma no circuito teatral, hoje não é mais um nome difícil de alguém do teatro ouvir e falar “Não sei quem é”. Acho que pode ser muito difícil isso acontecer.

Carol: E como que você vê a importância da Cia Marginal como uma Cia que é da Maré, mas não só da Maré, da cidade do Rio. Que importância que você vê sobre essa Cia dentro da cidade, como artista, como ator, escritor, como gestor de espaço cultural?

Marcos: Eu acho que tem uma coisa, eu também venho da Maré, eu também fazia parte de um grupo. Eu acho que é muito importante ver que existe esse grupo que circula na cidade e circula de forma a trazer um público para assisti-lo e um público grande, um público que lota a casa e tudo mais. Isso é muito importante pensando do ponto de vista de outros coletivos. Pensar que hoje a Cia Marginal é referência pra outros coletivos, pra galera da Baixada, pra galera da Zona Oeste, pro próprio grupo ATIRO, pra outros grupos de teatro dentro da Maré, porque é isso, às vezes a gente não dialoga tanto, os coletivos, mas quando você conversa individualmente com alguém que é de um outro coletivo, conhece a Cia Marginal. O respeito e a admiração é o mesmo. A gente acaba sendo repetitivo nesse lugar, precisamos dizer que é um grupo formado majoritariamente da favela, se a gente for tirar a Isabel e tal. Isso pra quem é da favela e pra quem é da favela circulando pela cidade, isso é muito importante. A gente ir num teatro e assistir a Cia Marginal, ver a casa lotada e falar assim: “Puts, da onde é essa cia que está lotando essa casa? Ah, é da Maré”. Então acho que isso vai abrindo a cabeça e vai abrindo portas pra outros grupos falarem: “Vou chegar nesse lugar também, quero ocupar esse lugar também”. Essa coisa do contato, de alguma forma inspirar e ser referência. Quando a gente fez o “Trocas Marginais” a gente foi chamando outros coletivos, quando a gente fez a temporada no castelinho com o grupo ATIRO, você vai vendo as conexões. E como isso de alguma forma vai potencializando outros coletivos e vai potencializando os coletivos, vai potencializando a gente e a Cia Marginal também. É muito importante que a Cia Marginal formada por atores que vem da favela estejam circulando e estejam lotando as casas de teatro na cidade, inclusive para as pessoas entenderem o quanto a gente é potente

Carol: Você acha que muda o olhar de quem não é da favela?

Marcos: Eu não sei se muda, eu acho que em alguns casos sim e acho que dependendo do local onde está sendo apresentado de repente nem vai mudar, mas acho importante que aquela pessoa assista aquilo. É importante que ela ouça aquele recado ou se permita tocar pelo que está sendo colocado, porque, às vezes não é a realidade dela, mas que ela precisa entender que aquela realidade existe e precisa ser levada em consideração.

Carol: Precisa ter espaço, né?

Marcos: Quando você tem, por exemplo, eles/elas apresentando, eu falo da Marginal, mas poderia ser qualquer cia de teatro oriunda de favela apresentando na Gávea, na Zona Sul e a galera indo e de alguma forma se permitindo ser atravessados/as por aquelas questões que estão sendo colocadas. Isso é muito bom, isso é muito rico dentro de um contexto, se a gente falar culturalmente. Isso é muito bom, porque, às vezes, pode ser que aquela pessoa só vai ter contato com aquelas questões, naquele contexto, fora da bolha que ela vive. Aquela realidade não é a realidade dela, ela vive na bolha e, às vezes, o teatro é o local onde ela vai acessar outras coisas que estão para além daquele espaço. Você acaba tendo contato com coisas que de fato não são da Zona Sul, não são da Gávea, não estão ali.

Carol: Antes de qualquer coisa, você pode falar um pouquinho sobre você? Seu nome, sua idade?

Leda: É meu nome é Leda Anjos, é, eu tenho quarenta e oito anos. Moro aqui. Sempre morei aqui na comunidade.

Carol: Na Maré mesmo, né?

Leda: Na Maré mesmo, sempre morei aqui na Maré. Nascida e criada aqui na Maré.

Carol: E me conta, e você, já assistiu muitos espetáculos da Companhia Marginal?

Leda: Eu assisti vários espetáculos, o que eu mais lembro que eu gostei foi “Eles não Usam Tênis Naique”. Eu gostei bastante. Eu assisti tanto aqui na comunidade, como lá fora. Em um bar, tipo num bar, não num teatro. Não lembro bem, porque é tanto espetáculo. Eu estou sempre indo. É eu gosto da Cia Marginal, porque eles falam, infelizmente, né, do passado, do presente e do futuro da gente aqui que mora numa comunidade. É a nossa realidade mesmo.

Carol: Mas você falou, infelizmente, porque você acha isso ruim? Você acha bom ou ruim eles falarem sobre a realidade, a sua realidade?

Leda: É infelizmente, porque eu sei que tem coisas boas, mas, ultimamente, está tendo tanta coisa, não tão boa, que por isso que eu estou falando. Infelizmente, nós somos muito oprimidos aqui dentro da comunidade, por isso que eu falei.

Carol: Mas você acha que eles conseguem falar da favela, da Maré de uma maneira diferente do que aparece na televisão? Que a televisão coloca muito no lugar ruim? Como se só tivesse problema. Você acha que eles conseguem colocar uma outra lente? Falar de uma outra maneira?

Leda: Ah sim, a nossa realidade é muito diferente do que aparece na televisão, entendeu? A televisão mostra como se a comunidade só tivesse coisa ruim. Um mundo só tem coisa ruim, tem muita coisa boa, entendeu? Muitas pessoas boas, para a mídia parece que só mora marginal, gente ruim. Tem gente de bem, mora trabalhador, entendeu?

Carol: Entendi. Você falou do tênis naique, não é? Você tem um motivo do por que que você gosta do tênis naique?

Leda: Porque fala da minha infância. Não foi uma época muito, muito boa. Mas é a infância que eu vivi. Que é e que infelizmente meus filhos também pegaram um pouco, que meu neto agora também vive, que a gente, infelizmente, convive com o tráfico e com tudo aqui dentro. Mas era a minha infância. Mesmo assim, eu sempre fui feliz aqui.

Carol: E você se sente orgulhosa de ter uma companhia como a Marginal que seja da Maré e tudo mais?

Leda: Sim, que represente a gente, ainda mais eu que sou negra e tem tantos atores e atrizes negros/as. Então eu me sinto representada por eles. Eu me sinto feliz porque eles/elas tão ali falando da gente lutando pela gente.

Carol: Você acha que essa coisa de se sentir representada é também um dos motivos porque você quer sempre ir assistir?

Leda: Olha, eu não sei. Eu sempre gostei de teatro, cinema desde criança. Até que meu filho, Gabriel enveredou por esses meios, que puxou um pouquinho a mim. Eu sempre gostei, entendeu? Antigamente pegava as pessoas da favela para levar para fazer figurações. Nas novelas, eu já fui muitas. E participei do Corpo Minado, né?

Carol: É verdade, você foi atriz do Corpo Minado. Verdade, eu lembro. Quando você era mais nova, você já tinha assistido outras peças? Você ia ao teatro, tinha esse acesso?

Leda: Ia, mas não tanto. Nem tanto pela Cia Marginal, mais pelo meu filho, Gabriel, entendeu? Ele sempre gostou de fazer teatro. Então, assim, eu já gostava de ir e depois que ele passou a fazer parte de vários grupos aqui da comunidade. A estudar sobre teatro. Eu passei mais a conhecer, através do Gabriel, conheci o Atiro, os meninos que alguns

até estudaram com ele.

Carol: E aí pegou, gosto pela coisa mesmo.

Leda: É, porque assim eu acho que deveria ser muito mais divulgado as peças de teatro aqui dentro da comunidade para as pessoas. Eu acho que muitas pessoas gostam, mas não tem a oportunidade, né? Teatro não é uma... vamos dizer assim, uma diversão não é muito barata para a nossa realidade daqui da comunidade. Então quando surgiu as peças de teatro eu pensei: “cara, com a linguagem dos jovens vai bombar, né?” Muitas pessoas gostam, mas não tem oportunidade, financeiramente de ir no teatro. Eu sempre gostei. Eu tive a oportunidade a primeira vez de ir ao teatro municipal através de um dos grupos de teatro daqui de dentro da comunidade. Porque antes eu não tinha ido, entendeu? Uma oportunidade boa para as pessoas que gostam e não tem condições.

Carol: E você acha que às vezes as pessoas também, porque às vezes tem coisa de graça, né? Mas você acha que às vezes as pessoas não sabem até que tem coisa de graça, que daria para ir? Ou fica sem graça de chegar lá e não se sentir bem. Você acha que tem isso um pouco? De não vai se sentir muito bem, indo num lugar?

Leda: Rola muito isso porque, infelizmente, a gente é tão discriminado. A gente fica meio receoso de certos lugares, será que nós vamos ser bem tratados/as? Às vezes, tem uma cortesia, né? O ingresso cortesia. A gente, favelado, vai lá pra pro teatro no Leblon. Daqui da comunidade da favela pra ir no teatro Leblon, será que a gente vai? Vai ser bem-visto/a, bem-quisto lá, naquele espaço? Como é pessoas, entre aspas, com mais condições de que.

Carol: Mas se for, por exemplo, se for para sair da Maré para ver uma companhia que é da favela também, né? Tipo assim, a Marginal. Acha que as pessoas se animam um pouco mais? Você conhece outras pessoas também, fora o Gabriel, que já assistiram e que gostam?

Leda: Conheço, tem uns vizinhos meus aqui que gostam, que vão sempre que tem oportunidade, eles vão sim.

Carol: Então, ajuda as pessoas acessarem mais, né? Ter uma companhia da favela? Saber que pode todo mundo assistir?

Leda: É, eles/elas fizeram isso, abriram os olhos das pessoas que moram em comunidade que não é só pra rico mesmo. Nós, que moramos em comunidade, a gente pode. Nós podemos ir no teatro, podemos ver uma boa peça, entendeu? Porque as peças deles são boas, então assim não é só para granfino, como se diz na minha linguagem. Dá para se divertir. Não é uma coisa chata. Você se tem essa coisa de se divertir também, né?

Carol: E você lembra de alguma experiência que foi muito legal? De ter ido lá assistir?

Leda: A primeira vez que eu fui, que foi até uma peça que foi apresentada, aqui mesmo, na Maré, no Centro de Artes. Eu fiquei muito encantada, muito maravilhada. Porque estava muito cheio, lotação, superlotação e não imaginava tantas pessoas, daqui da Maré gostavam de teatro. Todo mundo ali quietinho, concentrado, assistindo a peça. Você via nos olhos das pessoas do brilho, entendeu? De saber que os atores eram todos daqui, da comunidade que estavam lutando pelos seus objetivos, pelos seus sonhos e conseguiram. Eu fiquei muito maravilhada nesse dia, eu não imaginava que ia estar tão cheio e deu superlotação. Ah, obrigada por me fazer lembrar de tanta coisa boa. A Cia Marginal é uma companhia que leva os moradores/as da favela a lugares que nunca pensamos em ir.

ANEXO IV- MATERIAIS ESPETÁCULO “HOJE EU NÃO SAIO DAQUI”

Roteiro de perguntas para os espectadores/as do espetáculo “Hoje eu não saio daqui”

1. Primeiro me fala seu nome, idade e onde você mora.
2. Depois me conta como foi que você fez pra chegar lá na Mata?
3. Como você se sentiu como espectador(a) durante o espetáculo?
4. Como foi sua experiência?
5. Alguma cena que mais te impactou?
6. Alguma fala que você lembra que te chamou mais atenção?
7. Algo que você não tenha curtido ou que tenha te provocado algum incômodo ou desconforto?
8. Você se sentiu participando da peça? Algum momento específico em que sentiu que participou mais? Conseguiu se divertir?
9. Se você precisasse contar pra algum amigo ou familiar sobre o que fala o espetáculo, o que você falaria?

Respostas dos espectadores/as do espetáculo “Hoje Eu Não Saio Daqui”

Rodrigo Menezes – homem cis negro

Rodrigo Menezes, 32 anos, moro na Abolição. Fui com um amigo da Maré a pé até a “Mata”. Desde o momento que abriram-se os portões e fomos guiados acima para a mata, eu me senti como se estivesse entrando em um reino em outra dimensão. Até dá pra imaginar que a voz do ator subindo o morro com a gente era uma espécie de guia, ou cordão pra gente se segurar e não se perder. Chegando lá em cima, uma imensidão de verde, que não se imaginava. O sol passando entre as folhas das árvores, seres até então "estranhos" correndo e habitando esse lugar. Quando a figura do guia não estava mais ali, até deu pra sentir um pouco de aflição, pois parecia que tínhamos invadido um reino novo e não tínhamos quem nos levou para lá pra justificar nossa chegada.

A partir daí, o que se passou foi uma sucessão de imagens que falavam desse novo lugar mas que tinham tantos laços com o "mundo de onde a gente veio". Uma coisa que me marcou bem foi a sensação que eu tinha ao olhar os atores, principalmente os que eu conheço e tenho convívio. Eu olhava pra eles e personagem/ator se misturavam várias vezes a ponto de eu não saber mais quem estava ali. Acho que isso se dava pela forma de interação com as pessoas, que foi muito tranquila. Sem forçação.

Acho que uma das cenas que mais me impactou foi quando uma das atrizes conta sobre a sereia na rua e sobre a história da caixa d'água. É uma imagem muito bonita os atores cercados de crianças, do público e deles mesmos. Uma fala que me chamou bastante a atenção foi logo no início, da Jaqueline. Um texto que ela fala antes da primeira música no brinquedo.

Sobre desconforto, acho que o único momento que senti algo parecido foi na cena do desfile. Não sei dizer muito bem por quê. Não sei se pela forma de participação do público, pela exposição, ou porque achei muito longa.

Me diverti demais! Além da sensação de estar vendo tudo surgindo na nossa frente, o próprio deslocamento já nos deixa mais participativos. Meus destaques de participação

são na cena da música título e da escadaria.

É um espetáculo que fala das relações entre Angola x Maré. Das similaridades e suas diferenças. É uma declaração de amor ao espaço onde se vive e se pertence. E é bonito demais.

Alexandre Paz – homem cis branco

Alexandre Paz, 34 anos, hoje moro na Glória. Sai de casa as 14h30, um pouco mais tarde até, peguei um ônibus ali no Passeio e desci na Avenida Brasil, na passarela 6. Nessa hora ainda nem precisei passar na passarela, rs, já tava do lado que era, só precisava pegar o mototaxi. Tranquilo, feito. Três reais e vamos lá. Já tenho o hábito de ir na Maré, então apesar de tudo que a gente que não mora aí ouve, e talvez possa amendontrar, não me assusto. Acho um lugar, suave e fantástico. Sempre bons momentos e bons encontros. Nunca tinha entrado de mototaxi e isso já foi legal, já foi uma emoção. Cheguei na “Mata”. Tudo certo! Clima agradável enquanto se espera o início do espetáculo.

Começou e eu fui achando tudo um grande fenômeno. O lugar, as crianças, os cavalos, uma sonoridade real misturada com a música criada pro espetáculo. Atores encantadores que me guiavam para uma experiência que eu mesmo nem sabia qual seria. Caminhada. Entrei num outro universo. Um parque, uma roça, uma fazenda, dentro da favela. Fui me deixando levar, e me perdendo nas palavras, imagens e sensações. Sem que percebesse eu já tava dentro. Dentro daquela história.

Foi como me senti. Me senti, do início ao fim, fazendo parte. E isso, enquanto teatro hoje, é o que mais tem me chamado a atenção. A cada momento me surpreendia ao ver cada ator, cada coro, no meio daquela paisagem e sem um motivo lógico me via me arrepiando, me emocionando. Pensava se não era um sentimento atravessado apenas de fragilidade. Mas aos poucos fui vendo que estava sendo conduzido por uma saga forte e histórica. Pura magia!!! E me vi numa floresta, vivendo uma espécie de filme, como se meus ancestrais africanos pudessem voltar e me revelar toda tragédia... Porque sim... nosso Brasil é trágico... Muita sensação e muita provocação. Muitas palavras me atravessaram, muitos momentos, muitas imagens... sentia medo de vazar qualquer equívoco meu... e não tem jeito... É pra isso mesmo... a gente é equivocado... Rs.

E é primordial e urgente se assumir, se revelar, se escutar... É importantíssimo passar pela passarela. Tive medo quando começou o jogo, mas a maneira como é conduzido me fazia querer brincar também. Brinquei. Até que tudo foi ficando mais pesado. O riso se transformava em vergonha. A sensação de assumir me enobrecia apesar de um imenso constrangimento. Mas acredito que pra mudar é preciso reconhecer primeiro que precisa mudar. E aí é sobre isso. Sobre escuta. Em todos os sentidos. Escuta, encontro e presença.

O espetáculo exerce, pra mim, um lugar muito afetivo de se falar de coisas tão graves, mas com uma disposição imensa pra se ouvir, falar e aproximar. Qual a distância da Maré até mim? Qual a distância do corpo da alma? Qual a distância entre duas almas? Enfim... em épocas estranhas... em que "ninguém solta a mão de ninguém", coisa que nunca acreditei porque nunca vi ninguém segurando a minha, ontem ali me senti convidado a um abraço. Um esporro também, claro. Um chamado. Um chamado de atenção e um chamado pra chegar junto. Aqui é um lugar. Comum, como outro qualquer. Sei lá... Um lugar... habitado... potente... riquíssimo!

Fico aqui tentando traduzir o que senti e talvez até me perca nas palavras... o entendimento racional, às vezes trai o sentimento... mexeu comigo. Fiquei com vontade de não sair de lá. De voltar. Eu vou voltar. Soube que em janeiro o espetáculo volta, e eu volto, com certeza. Quero fazer parte. Não sei como, mas é tão potente tudo que sinto o teatro agindo no cerne de sua função. Agregando tudo, todos. Para além do classicismo, além do cabeção... É sobre ir, se deixar levar e ser levado... É um acontecimento... um

fenômeno. Que toca, atravessa, atualiza e celebra. Uma celebração. '

“Hoje não saio daqui” é uma experiência que não cabe em palavras, mas sim em corpo e alma e só. Parabéns e obrigado! Axé!!!

Clarisse Zarvos – mulher cis branca

Clarisse Zarvos, 31 anos, Laranjeiras - Rio de Janeiro. Eu dividi um uber com um pessoal da Zona Sul até a passarela 6. Normalmente eu pegaria o 497, mas mudaram a rota do ônibus e agora eu não sei mais por onde ele passa. Enfim, chegando lá, peguei o mototaxi, seguindo a indicação do evento. Eu nunca tinha andado de moto dentro da Maré (só a pé e de carro). A moto corria pra caramba, mas eu achei super tranquilo.

Eu ainda estou bastante impactada com o espetáculo. Essa forma itinerante que te leva pra dentro do espaço e da narrativa, traz alguma coisa de histórias de outros tempos, meio ancestral. O Parque também traz uma coisa meio fora do tempo e do espaço, ainda que rolassem interferências como os fogos do jogo do Flamengo e funks na rua, sempre me lembrando onde que eu estava. Achei esse ruído muito potente.

Eu adorei ver as crianças da comunidade participando da peça. Acho que isso foi uma das coisas mais lindas que eu vi no teatro, nunca vou esquecer. O monólogo da atriz da "passarela"(qual o nome dela?) me atravessou bastante, falando da vez que ela fugiu. Achei esse texto lindo, triste, complexo.

Senti um certo desconforto nos momentos de reconhecimento de todos os meus privilégios e práticas racistas, principalmente no jogo da passarela. Mas digo isso porque esse processo de reconhecimento não é confortável e nem tem que ser. Na real, que bom que a peça me deixa desconfortável.

Me senti participando o tempo todo da peça. Adorei a "guerra de imaginários" entre Brasil e Angola, me senti numa torcida, cada momento torcendo por um lado (o que na verdade é não escolher lado nenhum). Me diverti o tempo todo!!!

Se fosse falar com alguém sobre o espetáculo diria que esta é uma peça obrigatória pra quem tem qualquer relação com a cidade do Rio de Janeiro e que essa é uma peça histórica. Voltarei em janeiro com um bonde, pode ter certeza.

Mariana Ferreira – mulher cis negra

Mariana da Silva Ferreira, 32 anos e moro no bairro do Caju, Parque Nossa Senhora da Penha. Pra chegar na Mata peguei um ônibus pra sair do Caju e saltar na Av. Brasil, outro ônibus pra chegar na Fiocruz (Av. Brasil, passarela 6). E depois pegar o mototaxi pra entrar na comunidade.

Meu sentimento durante TODO o espetáculo foi de emoção e necessidade de saber mais sobre minha ancestralidade, não parava de chorar todo o espetáculo foi impactante, mexeu comigo profundamente, porque também estou no processo de autoconhecimento e clareza da minha identidade.

A cena que me causou desconforto foi o momento de passar na passarela, todos de início adoraram, mas depois ficaram incomodados e eu mesmo também me sentindo assim, preferi passar e ser realista comigo, reconhecendo e aceitando meus preconceitos e julgamentos. Foi um espetáculo que mexeu comigo PROFUNDAMENTE. E é claro também me diverti, sorri e me sinto consolada.

Sobre o que falar do espetáculo aos que me perguntaram sobre, expliquei sobre o que eles trazem como principal enredo que é a ancestralidade e como precisamos entender, resgatar, se for preciso, e trazer à tona na nossa realidade e convívio.

Vale muito a pena.

Dyonne Boy – mulher cis branca

Tenho 46, moro em Santa Teresa. Dividi um uber com três amigas pra chegar lá deu 40 reais.

Fiquei totalmente emocionada impactada com o espetáculo, tem poucas peças que marcam a vida da gente, essa vai ser uma... impactada na “largada” por estar num parque verde na Maré desconhecido pra mim. Aquelas crianças correndo livres meio entidades fantásticas, brincando em bando juntas. Ali já me deu frio na barriga uma sensação de estar protegida pelo grupo, por aquela coletividade e sem protagonista, apenas um narrador com sotaque africano. Só isso já colocou muitas camadas no sentimento, no pensamento.

Tudo muito belo vigoroso e seguir andando pelo desconhecido, mas com alegria. A cena da passarela é muito genial todo racismo ali implicando a gente nessa estrutura muito forte e ainda fazendo a gente rir. Podendo entender que isso é externo à gente. E que num esforço coletivo a gente pode mudar, fazer diferente.

A cena da batalha Brasil Angola foi a que eu mais tinha vontade de gritar (rsrs) de gratidão por estar assistindo. Que coisa forte e simples dois microfones frontais brasileiros e africanos cuspidos clichês e brigando. Que forte isso, que poder de síntese de vocês. Ao ver essas cenas, dá vontade de sair dali e mexer no mundo, eu me senti meio superherói também. Que nem vocês. Me alimentei de poderes pra abalar com essa coisa tão idiota e segregadora e perversa que é o racismo estrutural brasileiro.

A fala do baobá das plantas é muito linda “não existe eu e a natureza eu sou a natureza”. Na cena da passarela não tive coragem de dizer que escondi a carteira ao ver um preto e isso me incomodou como se eu tivesse escondendo meu racismo mentindo pra todos e pra mim mesma.

Me diverti muito na peça, amei a cena que as crianças riem da nossa cara.

É um espetáculo sobre superheróis que transmutam força vital sobre as estruturas coloniais ainda contemporâneas

Andreyana Rodrigues - mulher cis negra

Andreyana, 19 anos, moro no Timbau. Bom, pra chegar na Mata foi só andar um pouquinho kk.

Eu me senti extremamente maravilhada com o espetáculo, a experiência foi totalmente incrível e a cena que mais me impactou de fato foi uma das primeiras quando a Ruth começa a interagir com a gente. Em especial a parte em que eles ficam em cima daquele brinquedo e vem o moço com a guitarra, essa cena me provocou sentimentos que nem consigo explicar.

A peça é muito interativa então com certeza me senti parte daquilo. Participei mais na hora das danças. Me diverti e muuuuito!!

Eu contaria que a peça tem como objetivo trazer uma conexão Brasil e África e cativar nossas origens de um modo feliz e icônico e ao mesmo tempo nos fazer refletir sobre tudo ao nosso redor e pensar nossas vivências... ou seja a peça é TUDO DE BOM assistam!!

Anderson Barreto – homem cis negro

32 anos. Moro em Santa Teresa. Para chegar à Mata, desci meu bairro caminhando, peguei um ônibus na Glória, desci na passarela 6 da Brasil e peguei um mototáxi que me deixou lá.

Me senti muito à vontade desde que cheguei; clima leve, descontraído. Uma sensação de encontro. Me senti mais participante que espectador. O espetáculo envolve de uma maneira a não criar um público passivo, e isso é incrível.

Uma das coisas que mais me marcou e emocionou foi a relação do espetáculo com as crianças, a leveza que elas traziam, o comprometimento e reconhecimento das histórias que estavam sendo contadas ali. Era muito sobre elas. Foi lindo vê-las, correndo, brincando, dançando, se divertindo. Fiquei pensando que queria muito ser uma delas. Fiquei pensando que talvez eu seja uma delas.

Me tocou muito todas as falas da atriz Ruth Mariana que traziam a perspectiva da tecnologia das plantas, das ervas medicinais e uma das últimas cenas, quando a atriz Jaqueline Andrade convoca os nossos ancestrais. Eu sentei na terceira fileira, recordando apenas da geração dos meus avós, mas senti uma energia tão forte, que quando olhava pra trás via uma fila de ancestrais que ainda não sei o nome ou de onde vieram.

Me emocionei e me diverti muito.

Se eu fosse falar pra algum familiar ou amigo sobre a peça eu diria “Cara, vai lá que é foda! Necessário! Tem que ver!”

Livia Flores - mulher cis branca

Livia, 60, cheguei à Mata de carona.

Como espectadora, me senti muito feliz de estar ali. Já conhecia o lugar e foi muito mágico revê-lo ressignificado com tanta potência. Me impactou muito a presença e participação das crianças na cena e também as cenas finais no anfiteatro.

Me senti participando o tempo todo.

Falaria que é imperdível.

Juliana Targino - mulher cis negra

23 anos. Conjunto Esperança (Vila do João - Maré). O trajeto até a Mata foi andando (moro perto de lá).

Como espectadora me senti ativa a cada história contada, o espetáculo se torna ainda mais interessante por questionar e fazer os espectadores pensarem sobre a sua posição social diante do câncer que é o racismo.

Uma cena que me impactou foi a cena que a Jaqueline (atriz) faz que fala sobre o apagamento de sua história, e como os atores fazem com que o público construa junto essa linha do tempo que foi apagada e mostra que ainda existem mulheres negras que resistem para se manterem vivas e unidas.

“Seja ela negra, favelada, ativista, mãe...”

O que mais me chamou atenção foram as imagens vivas que foram construídas nas transições da cena, são lindas e abrem portas para o imaginário do público (o espetáculo feito no parque ecológico foi uma escolha muito sábia).

Nenhuma fala me incomodou, pelo contrário, como mulher negra e favelada me senti abraçada em vários momentos.

Uma cena que me diverti bastante foi “passa na passarela...” A crítica que a atriz faz sobre o racismo x classe social é sensacional. Quando ela (atriz) pergunta quem já fez a trilha da pedra Gávea: E só os brancos passam na passarela...” é surreal

Bem, se eu fosse indicar para pessoas sobre o espetáculo diria: É necessário, nós precisamos ocupar aquele espaço e ouvir cada vez que atua.

Gustavo – homem cis branco

Me chamo Gustavo, completei 28 agora em outubro. Atualmente, moro em Campinas, São Paulo. Fui na Mata a convite de uma amiga minha e amiga da Cia Marginal. Estávamos na praia, acho que se chama Leme. Daí deu um certo horário e pedimos um Uber até a Passarela 6 da Avenida Brasil (se não me engano). Daí pegamos moto táxi até a associação de moradores, onde rolou o espetáculo.

Me considero um tanto tímido. Fiquei tenso em saber que era algo interativo e que poderiam me pedir pra fazer algo durante o espetáculo. Na verdade, vou pouco a teatros. Quando cheguei na associação, eu imaginava que viraríamos ali do lado do portão que dá pra Mata e que chegaríamos a uma sala de teatro e que ficaria sentadinho como espectador. Quando eu vi que ali atrás da sede da associação havia uma mata, eu custei a entender que se tratava de algo interativo. Daí fiquei tenso.

Mas nas primeiras cenas já fui me sentindo a vontade, entendendo a "brisa" do espetáculo. Fiquei emocionado um monte de vezes. Aos poucos fui entendendo que a praça compunha o espetáculo, o sol, as árvores, os brinquedos, o som de funk lá debaixo, o lixo que nós produzimos. Quer dizer, não era um mero palco, mas um palco sem limites, onde o céu fazia o plano de fundo, a vista pra favela. Achei isso incrível. Meu corpo aos poucos ia se esparramando pela mata.

Às crianças são tudo nessa peça!

Não sei como mobilizar as palavras, mas a mais foda foi aquela do "PASSA NA PASSARELA", especificamente no fim dela, quando fazem aquela narração de uma cena num shopping. Quando ela terminou, o outro rapaz (não me recordo o nome, me perdoem), continuou cantando - "passa na passarela". Essa cena foi chocante!

Me diverti sim, ri e chorei. A peça brinca com nosso humor hahahaha. Me senti fazendo parte da peça sim, mas depois das primeiras cenas. Demora pra gente se sentir a vontade.

Eu diria que vocês buscam mostrar a diversidade da Maré e as subjetividades que constroem a sociabilidade da favela. Mas que diz sobretudo sobre racismo estrutural nas relações mínimas e cotidianas. Que é sobre resistência.

Vitor Félix do Vale - homem cis branco

24 anos e sou da Nova Holanda. Pra chegar na Mata eu fui andando de casa até lá, por dentro da Maré.

Como espectador foi tudo muito positivo. A experiência de andar pela Mata durante a peça é algo muito poderoso, porque as pessoas vão tendo contato com os lugares e percebem que houve um trabalho enorme de construção.

E isso fica explícito pra mim na cena do trepa-trepa, uma das favoritas, onde os atores cantam e dançam com as crianças "eu sou da Maré êh êh êh". É uma cena linda. Em relação ao desconforto, não me senti assim em nenhum momento.

Os momentos em que mais me senti participando foi na cena da passarela e depois, na cena da dança, com todos os atores. A peça em si é muito divertida, mas traz vários outros elementos que divertem, a crítica, a história, os relatos pessoais.

Se fosse falar sobre a peça, eu diria que é um trabalho sobre a história dos povos que precisam inventar sempre um novo meio de viver. Seja no país em que nasceram ou em um novo país. Sem perder sua cultura e sua identidade.

Kamyla Galdeano - 24 anos – mulher cis preta

O espetáculo inclui os espectadores o tempo inteiro. Nos deixando envolvidos com os relatos e nos trazendo questionamentos, ressignificando até meus próprios olhares mesmo sendo moradora da Maré.

Gosto muito da fala da Ruth logo no início quando ela conta sua trajetória Angola x Brasil e associa a Maré à liberdade. O que mais me tocou durante toda a peça foi a participação espontânea das crianças e ver elas sendo envolvidas com as falas e chacoteando o povo. Afinal elas são donas do lugar. Outra coisa que achei belíssimo foi a trilha sonora que nos aproxima e dá a sensação proposta pelo espetáculo de trazer o feeling da Angola.

Pra mim o “Hoje não saio daqui” é um espetáculo ousado, entendendo que não estamos falando apenas de contar histórias e, sim, tudo que envolve construir um espetáculo num lugar público dentro da Maré. Convivendo com a violência diária que perpassa esse espaço.

Eu, como moradora, consigo entender esse processo de um olhar que quem vem de fora. Apenas assistir um espetáculo pode não se questionar, por isso toda a minha admiração e respeito a esse trabalho, eu não tenho o que dizer contra, porque amei tudo.

Por isso acho importante a fala do Wallace quando diz que "a peça é ótima pra quem gosta de fazer safari na favela". Porque vi até branca botando a filha pra tirar foto com as crianças da favela no brinquedo pra postar no face!

Gabriela Riberio – mulher cis branca

Gabriela Ribeiro 36 anos, Santa Teresa. Dividi um táxi com uma amiga até a passarela e pegamos a moto.

Durante o espetáculo me senti em estado de sonho, foi uma ótima experiência, a ambientação no parque, a luz, os animais ao sol e a movimentação dos atores me envolveu completamente.

A cena final na arena é belíssima e forte. Quando Ruth (a rainha não sei se é esse o nome dela) fala das plantas e seus poderes da terra do pertencimento e da cidade também me emocionou. Algum desconforto já natural da minha posição de privilégio consciente, mas não me senti agredida em nenhum momento. Participei muito e me diverti.

Eu indico fortemente, amo a Cia Marginal e literalmente chorei em vários momentos da peça, achei linda e potente.

Tamires Cunha de Santana – mulher cis preta

Idade: 22. Fui andando, moro na Nova Holanda.

Me senti de alguma forma dentro do conto. Maravilhosa e única. A cena logo de início, que falava sobre a África, os significados de nome, sobre o plantio. Não exatamente assim, mas foi falado "essa aqui também é minha família/casa" não sei exatamente.

A parte que ficamos sendo rodeados pela bicicleta, particularmente não curti.

Me senti participando sim. Na passarela. Bastante.

Que foi maravilhoso com um mix de energia e que recomendo que assistam.

Andressa – mulher cis branca

Idade: 31. Eu conheço a Maré há muitos anos, trabalhei lá e tenho uma rede de afeto no território. Sou cria da Ilha ali do lado, mas atualmente moro na Lapa. Pra chegar lá na Mata, eu rachei um uber com meus amigos e o motorista era vendedor da Ambev na Maré e conhecia de ponta a ponta, então foi bem tranquilo.

Eu tive uma infância e adolescência muito desprovida de equipamentos culturais, então não tive muitas experiências com teatro, as pouquíssimas que tive foram já na vida adulta, então eu nunca tive muita afinidade com essa expressão artística. Sempre fiquei constrangida com aquele palco alto e sentar numa cadeira durante horas nunca foi muito atrativo pra mim.

Então eu me senti extremamente confortável e à vontade com o formato do espetáculo. De primeira eu achei as cenas lindas, achei muito foda ser naquele parque ecológico, com os cavalos ali como cenário. Mesmo sendo branca, eu me identifiquei com as histórias e me senti parte daquele todo, e consegui me conectar com a minha ancestralidade também. Eu fui preocupada, porque meus amigos que já tinham assistido

me disseram que tinha muita interação com o público e eu sou muito tímida, mas ali na hora eu me senti bem a vontade e quis participar de tudo.

Além da participação das crianças correndo em volta das árvores e as cenas em que elas aparecem filmando o público, invertendo os papéis, eu gostei muito da parte em que uma das personagens fala sobre as plantas e as propriedades de cura. Achei de uma sensibilidade que me fez chorar. E a parte do “passa na passarela” também achei incrível porque nos desloca e nos coloca no lugar do outro, a gente cria ali um olhar sem crítica sobre o outro, mas com empatia por cada experiência, isso me fez ampliar a minha visão de mundo.

Eu me diverti bastante quando todo mundo dança junto e foi mais um momento catártico.

Se eu precisasse contar sobre o que fala o espetáculo eu diria o que disse pra todo mundo, que é sobre ancestralidade, sobre afetos, sobre a complexidade e a amplitude de conexões históricas.

Lethicia - mulher cis negra

25 anos, Pavuna

Eu peguei um táxi até a passarela 6 da Avenida Brasil e de lá fui com a van alugada do Sesc. Me senti privilegiada por ter a oportunidade de assistir a esse espetáculo.

A cena na qual eles perguntam onde fica/você consegue ver o centro. A fala de não saber suas origens/ árvore genealógica.

A cena da passarela me deixou desconfortável.

Me senti parte da peça no cortejo após as diferenças Brasil e Angola.

Diria que o espetáculo fala sobre os moradores da favela da Maré, sua relação consigo mesmo, a favela e o mundo.

Géssica Santiago – mulher cis negra

29 anos, mora na Vila da Penha, Zona Norte, mas morei 28 anos na Baixada.

Fui de van disponibilizada na empresa que eu trabalho. Me senti bem tranquila e com total entendimento das questões sociais levantadas pelo espetáculo. A experiência foi boa e conheci um lado da Maré bem diferente do que via passando em frente apenas.

A cena que mais me impactou foi quando a Cia pergunta onde fica o centro. Acredito que por uma questão periférica esse ponto sempre me provocou, o que é o centro, como é e o que é considerado centro. E a questão das crianças cantando sobre a água de xereca.

Sim. Me identifiquei porque vim de uma área em que tudo o que eu vi ali era bem normal, infelizmente. A normalidade na questão do saneamento básico que não existe, na falta de estrutura para espaço que poderiam ser de lazer e afins.

É um espetáculo que fala sobre território, sobre anseios, desejos e vivências dentro da Maré. Vale a pena.

Paulo – homem cis branco

Acho que o movimento de sair de casa, aqui na Zona Sul pra ir pra Maré já é uma ação extra-cotidiana, né. Pra mim, que não moro nesse contexto e não tenho uma família que more num lugar como a Maré, tipo que se passe daí, que tem um cara com a metralhadora do lado do carro, essas coisas todas. Mas pra além dessa questão da favela, tem a questão do acolhimento, que é da hora, que eu chego ali na passarela da Fiocruz as pessoas são solícitas a ponto, de me ajudar, enfim. Esse senso de comunidade. Então quando eu falo pras pessoas “Vão ver a peça”, vão pra vocês questionarem seus lugares de privilégio, vão pra repensar as abundâncias, pra repensar o que que é ausência, pra ver

um espetáculo que tem sua potência, não só porque é um espetáculo maravilhoso, mas porque está naquele lugar, porque é um espetáculo que está em um espaço não convencional, é uma obra de teatro imersivo.

Então tem várias coisas que eu posso dizer pra convencer, então vai de amigo pra amigo, porque, por exemplo, eu fiz uma postagem lá no facebook falando super de dentro das minhas impressões do coração mesmo e houve os que falaram “fui ver a peça” “Ah, vi sua postagem me interessei e fui”. Então assim, pra um público de teatro, os amigos que fazem teatro, não tem argumento melhor do que dizer, olha vai pra lá pra você entender que teatro no Rio de Janeiro não é só o teatro que é feito na Zona Sul, mas pra uma pessoa que não está nesse lugar, eu falo: vai pra você repensar sua atitude, vai pra você pensar em seu lugar de privilegiado.

Esse espetáculo tem essa potência. É uma coisa muito linda aquelas crianças correndo ali e sendo integradas ao espetáculo que depois o PH e o Wallace me contaram como foi que eles conseguiram integrar aquelas crianças, o que eles fazem com elas na “coxia”. Todo mundo que é de teatro tinha que ver essa peça, todo mundo que é de teatro e que mora no Rio de Janeiro tinha que ver essa peça, todo mundo que é de teatro que se diz professor tinha que ver essa peça porque tem muitas questões ali. Essas coisas que a gente vê na bibliografia da UNIRIO, que a gente estuda, por exemplo, elas fazem muito sentido quando a gente vê um espetáculo como esse. Aqueles conceitos todos são colocados em xeque ali em alguma medida, porque eu acho que é um espetáculo que quebra diversas convenções teatrais também. Não sei se minha resposta responde a sua pergunta de uma forma muito assertiva mas eu acho que está mais por aí.

Mana, eu acho que tem outra coisa também que eu não pontuei em nenhum momento é que as discussões de racismo, que estão ali no espetáculo inteiro, está discutindo esse lugar da negritude das pessoas, ela me atravessa de uma outra maneira que não é exatamente pelo racismo. Porque eu fico pensando muito nessa coisa da xenofobia que o brasileiro tem, que é tão impregnado na sociedade, então quando eu vejo os atores angolanos discutindo as negritudes deles e tem uma fala bem contundente de um ator ou de uma atriz que fala que quando chegou aqui foi lidar com o racismo porque aqui as pessoas são racistas. Aquilo lá me atravessa muito, porque a gente está nesse momento político em que as pessoas vociferam as suas atrocidades, assim, quem é racista se mostra racista, sem medo de dizer que é racista porque a gente está com esse governo escroto que faz com que essas pessoas tenham vozes. Mas a beleza do espetáculo está em discutir essas questões em festa, entendeu? Porque ele é um espetáculo muito necessário, porque ele é panfletário sem panfletar.

Será que esse espetáculo funcionaria saindo desse contexto da Maré? Porque acho que o grande barato é a gente se colocar nesse lugar de ver o espetáculo na Maré, porque é um caminho que a gente não faz muito, mas eu queria muito que fosse pra outros lugares e queria muito ver ele em outros espaços. Será que ele vai funcionar tanto quando ele funciona ali?

Dani Kamba – mulher trans branca

Oi, bom dia. Então, vou juntar algumas perguntas com algumas respostas. Como eu me senti como espectadora durante o espetáculo? Realmente achei o espetáculo maravilhoso e assim, tipo, não é a primeira vez que eu estou num teatro não-convencional, que não é com palco, mas achei superinteressante o jeito de se apropriar desse espaço, deles, do espaço público. Bom, ficamos percorrendo o espaço inteiro. Também gostei do fato de que para além das pessoas que formavam um grupo de teatro, eu achei muito incrível de ter feito participar as crianças dentro da apresentação. No final também são elas que estão ou deveriam estar usando estes espaços, é muito lindo, muito bonito ver como elas

desfrutavam, de fato, de estar fazendo tudo isso.

Minha experiência foi maravilhosa, gente. Não é a primeira vez que eu vou pra Maré, mas, assim, achei superbom, superbom, superbom ter ido mais uma vez ver os trabalhos de lá e sempre você se acha com coisas que quando você mora no Centro, Zona Sul você sabe da existência dessas coisas... O que você consome aqui nessa região é uma coisa, que sempre também é muito interessante, mas ver os próprios artistas no seu próprio lugar, falando das suas próprias histórias é como um prato diferente. É como você gosta de estar no restaurante e come um prato que você gosta, tu vai num outro e vê, de repente, um outro novo prato que você gosta e diz assim: Que maravilha, sabe. O produto artístico dessas pessoas é maravilhoso. É a mistura do que é o Rio de Janeiro, o Rio de Janeiro periférico, pobre, negro. Vem de Angola, vem de histórias locais e de lá. Achei muito bacana.

Uma cena que depois ficou gravada, foi o jogo de passar na passarela, que começa muito engraçadinho e depois sendo....a ideia é causar desconforto mesmo e me causou desconforto sim, mas não foi uma coisa: “ah, esse desconforto que as pessoas não tem que passar”. Não. É um desconforto que as pessoas tem que passar pra as pessoas repararem nas coisas que acontecem. Porque mesmo que a gente esteja consciente dessas coisas, porque o que ela falou, as coisas que me incomodaram no sentido de tem que admitir que você fez tal coisa. Me chamou muita atenção. É importante também que essas coisas nos causem um desconforto e que bom que nos causam desconforto e que não seja uma coisa normalizada, que não seja uma coisa que a gente vê como não importante.

A gente era espectadora e participante da peça ao mesmo tempo, achei isso maravilhoso, MA-RA-VI-LHO-SO. Consegui me divertir? Acho que você já sabe qual é a resposta.

Se você precisasse contar pra um amigo ou familiar o que é o espetáculo, o que você falaria? Uma apresentação multilinguística, tem de tudo um pouco, porque, como eu falei pra uma amiga. Tu vai lá e tu vai rir, tu vai dançar, chorar, vai cantar, você vai sair caminhando, tu vai correr. Você vai fazer um monte de coisas, assim. Então, como explicar? É complexo, explicar do que que fala? Fala de muitas coisas. Fala da favela, fala da Maré, fala do estilo de vida, fala de negritude, de negritude aqui e de lá, aqui no Brasil e lá em Angola. Fala de herança, fala de nossas raízes, de linhagem, fala de quem veio antes de nós, fala de pensar, fala de pobreza. Fala de muita coisa que não dá pra resumir. Fala de divergência sexual, fala de viado. Realmente eu gostei, porque não fala de uma coisa, fala da nossa realidade e de uma realidade que a gente só conhece em partes, sabe? A gente vê na televisão coisas que acontecem na favela que é uma parte só da favela. Fala de uma favela como um tudo e não como uma parte, fala da violência, da vivência, da alegria e da tristeza. Fala de tudo que implica viver na Maré.

Depoimento Madara e Marina – mulheres cis negras

Carol: Primeiro eu queria o nome de vocês e a idade, se der

Marina: Vinte e seis. Madara: 24

Carol: Vocês moram aqui na Maré ou fora da Maré?

Madara: Eu moro em Vila Isabel, pertinho da Uerj

Carol: E como você veio, como você fez pra chegar aqui?

Marina: Eu sou do Rio Comprido, fui pra casa da Madara, peguei o 711, desci na casa dela, a gente pegou o Uber já em cima da hora, descemos no ponto e pegamos o mototáxi.

Madara: Mas o que eu achei louco é que é pertinho daqui, muito perto e aí de repente a gente está também perto da UFRJ. Aí, pensei: Caralho, é tudo muito perto.

Marina: Que doideira!

Carol: Mas vocês já tinham vindo na Maré alguma vez?

Marina: Eu vim aqui uma vez só, naquele galpão da maré na pretofagia.

Carol: Sim, mas é lá mais perto do Parque União. E você já tinha vindo, Madara?

Madara: Eu não, inclusive a gente tinha se perdido com o Uber. Desce na passarela seis, a gente passou na passarela cinco, e nunca chegava a seis, aí ele entrou, deu uma volta e a gente falou: Deixa a gente perto de um mototáxi que a gente se vira. A gente chegou no mototáxi lá “a gente quer ir no parque ecológico da Maré”, ninguém sabia.

Carol: E aí, como é que vocês conseguiram então?

Madara: A gente olhou no instagram, tipo, rua do não sei o que, b9. Aí juntou quatro mototaxis e ficaram conversando.

Carol: Fizeram uma conferência?

Madara: E eles foram supermaneiros, a gente parou numa casa e um carinha falou “A peça é lá em cima, e eles deixaram a gente aqui.

Carol: Mas vocês pegaram do início?

Marina: As crianças estavam correndo com aquelas roupas todas.

Carol: Conta, qual foi a parte que vocês acharam mais impactante ou sei lá, que você prestou mais atenção, que te chamou mais atenção... Teve alguma em especial?

Marina: Eu gostei de algumas partes, a primeira parte que eu gostei muito foi a disputa Brasil x Angola.

Madara: E mostrando os estereótipos e ao mesmo tempo, o pessoal rindo dessas coisas.

Marina: E mostrando que é uma parada que eu sempre falo e que tipo assim, apesar de sermos negros, somos negras. As angolanas, meninas negras. Não somos a mesma coisa. Somos múltiplos e apesar de nossos descendentes terem vindo de África, a gente cresce aqui, nasce aqui. Tipo assim, as coisas são diferentes. Eu tranço cabelo desde criancinha e aí eu fui trançar o cabelo de uma africana, foi uma angolana e foi muito difícil. Ela dizia, não faz assim.

Madara: Tinha que ser do jeito dela, mandona.

Marina: É tipo assim. Nem as tranças são iguais.

Madara: Eu adorei aquele momento que a gente estava ali e elas ficavam falando das caixas d’água, eu ficava procurando as casas e pra mim era tudo igual mas não e cada um contando sua própria estória. Achei muito foda, tanto o olhar do garoto daqui do Rio, quanto o das mulheres angolanas. Gostei muito daquela escadaria. É muito bom ver como tem gente lá em cima e como as pessoas lá de cima são brancas e como as pessoas negras estão aqui embaixo e não sabem.

Carol: Tem alguma coisa que incomodou vocês?

Madara: Na brincadeira da passarela, eu me arrepiei em vários momentos, porque tem um momento que eles pedem pra passar, que já tinha escondido o celular quando viu um homem negro na rua. Aí me lembrei de várias situações e eu já fiz isso e fiquei ali me sentindo muito mal, mas assumindo isso pra mim.

Carol: Eu fiquei olhando de fora pra poder ver melhor e achei que teve uma diferença na reação de pessoas brancas e pessoas pretas na hora da passarela. Vocês acharam isso?

Madara: Tiveram vários momentos que a galera preta ia muito, faziam uma pergunta que era basicamente pros brancos e os brancos não se assumiam.

Marina: Exatamente, me incomodou isso dos brancos não assumirem. Você está aqui em um espaço pra assumir seu racismo. Somos todos racistas, sabe. Pretos ou brancos, ninguém está te apontando o dedo, mas assumam-se que fica mais fácil pra todo mundo.

Madara: Só vai melhorar se assumir.

Marina: Assumo o meu como pessoa preta, racista. A gente vive em um país racista, não tem como não ser. A gente vai esconder o celular se estiver passando à noite na rua e um cara preto vier. É isso, assim que a gente foi criado, mas se a gente tiver consciência disso.

Madara: A gente lida com isso de outra maneira, consegue mudar a nossa ação.

Marina: Se a gente consegue expor pro outro que a gente tem essas atitudes, aí é duas vezes mais assim.

Carol: E se vocês tivessem que contar para um parente ou amigo sobre o que é essa peça. Fui assistir essa peça e é sobre o que?

Marina: Acho que é sobre lugar.

Madara: Território, memória racial.

Marina: Exatamente, muita territorialidade. Eles estão passando aqui e contando as estórias e fala das folhas e perpassa todos os caminhos. Passado pra pegar essas informações e trazer pro presente, que a gente pode usar esses conhecimentos do passado pra agora. Eu gosto muito de peças assim, a gente percorre e conhece o espaço.

Madara: E as crianças, o que é isso? Isso muda.

Marina: E como elas são donas desse espaço e como o teatro...

Madara: E tenho certeza de que essas crianças vão lembrar disso pra sempre. É importante crescer assim, sabendo que isso existe e que não é de um jeito branco, europeu.

Marina: É de um jeito agregador mesmo. Teatro é mesmo correr e gastar uma onda, dar uma rebolada, e é isso também. É importante marcar esse território. Teatro não é só aquele quadrado preto, coxia, senta, não fala nada.

Madara: A gente fica o tempo inteiro se olhando, os atores olhando pra gente, trocando o tempo inteiro, se falando.

Wilker Paulo – homem cis branco

Meu nome é Wilker de França Paulo, eu moro na Tijuca e cheguei até o local por um encontro de analistas do SESC que agendamos uma van pra nos levar. Na verdade em momento nenhum eu me vi como espectador. Como teve esse formato diferenciado, né, itinerante em local aberto, praticamente todo tempo eu me senti participante da peça em si. Foi uma experiência inovadora, eu não lembro de ter participado de um espetáculo nesse formato, definitivamente eu não lembro, mas foi bem interessante nesse sentido de você estar num ambiente natural e vivenciando não só a experiência cênica em si e interpretação dos atores, mas em todo o ambiente. A parte que mais me marcou foi o momento em que o público montava, né, dava um histórico familiar de descendência a uma das atrizes negras e que não tinha histórico familiar, não tinha estória e o público montou uma história de família, né. Raízes familiares pra ela. Isso me marcou bastante.

Uma hora que me causou um certo desconforto foi aquele momento em que as pessoas passavam pela passarela e algumas coisas acabou mexendo comigo, uma das falas, principalmente, foi quando ela propôs que as pessoas passassem na passarela caso já tenham guardado o celular quando reparassem algum negro na rua. Eu já fiz isso, fiquei meio com vergonha de passar, mas causou uma certa estranheza e desconforto mesmo de perceber que mesmo a gente não sendo racista, a gente vivencia coisas racistas.

Eu curti, eu me diverti bastante, deu até pra tomar umas cervejinhas. A peça é envolvente, né. Você acaba né, sem perceber, se jogando pra dentro do espetáculo. Se eu fosse falar da peça pra alguém, eu falaria que a narrativa da peça é basicamente... trata sobre a empatia, você se colocar no lugar do outro e a importância de se posicionar e lutar por aquilo que você acredita.

Vicente Soares – homem cis negro

Meu nome é Vicente Soares, tenho 30 anos e moro no Estácio, bairro do Estácio. Pra chegar la na Mata eu precisei... Na verdade eu tenho condução até a Vila do João, mas no dia eu optei ir de Uber até a passarela seis na Avenida Brasil e depois de lá eu

peguei um mototáxi pra Mata, bem alí na descida da passarela. Eu me senti muito inserido no espetáculo, talvez, pelo arcabouço social que eu tenho de vida de ser favelado, de ter morado a vida toda em favela, e ver uma iniciativa artística nesse meio foi como se eu tivesse sendo parte, porque a linguagem e os trejeitos todos são muito próximos da minha realidade e acaba que eu me senti como se fosse parte integrante daquela situação, como se fosse um cenário ou algo do tipo que influencia na tomada de ação ali dos artistas, por mais que existam coisas coreografadas, não é igual, todo dia, tem sempre alguma coisa que muda, acredito que foi assim que eu me senti.

A cena que eu mais fiquei impressionado... foram várias, mas teve na verdade duas cenas que era uma transição que eu fiquei bem impactado. Foi um momento que teve assim um corredor lá com uma brincadeira que eu não recorde, mas em outro local mais um pouco a frente, estava acontecendo de um personagem vir, como quem tirava foto e chegava mais perto daquela aglomeração e tudo e em determinado momento acontecia tipo uma arrevoada, as pessoas todas saindo, tinham crianças que não faziam parte da peça que participavam ali espontaneamente e eles se aproximavam com as câmeras e com as fotos que eles faziam e ao serem percebidos é como se eles saíssem como uma arrevoada mesmo.

Achei muito bonita essa parte. Sobre a fala que me chamou mais atenção e se eu senti participando da peça em algum momento específico, tem ali quando a gente estava no anfiteatro da maré e os atores que estão conduzindo nesse momento pedem pra gente sentar em determinado degrau conforme a linha da árvore genealógica, conforme a linha até qual altura vai. Eu não vou lembrar de uma fala específica desse momento, mas a ação da gente sentar nos degraus fazendo essa contagem foi uma sacada muito interessante e foi um movimento bem bacana depois quando algumas atrizes e algumas pessoas do público falaram nomes de pessoas icônicas negras.

Se tivesse que contar pra alguém, indicando, eu falaria que essa peça consegue mostrar pra gente que teatro não é só aquele prédio com cadeiras, ar-condicionado, silêncio. Teatro na verdade é o ato da atuação, a festa ali dos corpos, da encenação e tudo, e que pode acontecer em lugares abertos e lugares que são marginalizados pela sociedade e são colocados à parte de tudo. O que mais me impactou e que realmente chama muito a atenção é a participação das pessoas da comunidade e noventa e nove por cento dessas pessoas serem crianças. Não é um texto que propriamente é elaborado pra crianças, mas há toda uma encenação do brincar, do teatral que chama muito a atenção das crianças e elas sabem de cor os momentos e tal. Foi muito interessante.

Thiago Ribeiro – homem cis branco

Meu nome é Thiago Ribeiro, tenho 34 anos, trabalho na Maré já há 9 anos, eu tenho um projeto Entre Lugares Maré, que hoje tem residência no Museu da Maré e já acompanho o trabalho da Marginal há alguns anos. Nesses 12 anos que estou no Rio, já assisti a outros espetáculos da companhia e o ‘Hoje Não Saio Daqui’ é uma das coisas mais lindas que já vi no teatro na vida. Acho que é o teatro na sua completude. Colocando a gente ali dentro provocando altas reflexões extremamente necessárias nos tempos de hoje. Acho que a peça, acho que todos nós fazemos parte da peça, sim. Junto com aquela Mata, junto com toda Maré. Acho de uma potência absoluta. Tudo me impacta, todas as cenas me impactam. Eu saí de lá transformado, revirado. Pensando em que espécie de artista e ser humano eu sou. Eu acho que o teatro serve pra isso e acho que eles/as fazem com excelência.

O que me chama muito atenção é aquelas crianças superenvolvidas, fazendo aquelas cenas juntos, nossa, é inexplicável, só tendo essa vivência de lá pra ver. Eu não senti incômodo ou desconforto, assim, aliás, sinto, né! Porque a gente vê o quanto nós

vivemos numa estrutura que nos faz ser machistas, ser racistas, enfim, a gente, quem tem um pouco de humanidade e empatia se incomoda com certeza, porque faz parte de uma estrutura muito grande e que é uma luta diária fazer o movimento anti.

Se eu consegui me divertir? Muito. Muito. Muito. Muito. Muito. Muito. É incrível. Sobre o que eu falaria para as pessoas é: vão assistir, porque é extremamente necessário pra nós humanos, esse espetáculo. Ele está extremamente a serviço da sociedade civil. É muito lindo ir ao teatro com sua completude. Eles são muito maravilhosos, eu me sinto muito privilegiado e lisonjeado de poder ir à Mata assistir um espetáculo com tamanha beleza e importância, hoje.

Diego Deleon – homem cis branco

Meu nome é Diego, tenho 31 anos, moro no Centro do Rio. Eu caminhei até a Central, peguei um ônibus, desci na passarela 6 e peguei um mototáxi.

Como você se sentiu como espectador durante o espetáculo? Eu me senti bem. Tinha tempo que eu não ia na Maré e foi legal voltar e ver os amigos em cena. Me senti um pouco cansado depois de um tempo caminhando, mas de um modo geral bem.

Como foi a sua experiência? Foi boa, foi bonito. Toda a experiência de ir à Maré de alguma forma completa a experiência de ir ao espetáculo, de caminhar até lá.

Alguma cena que mais te impactou? Eu gosto muito da primeira cena, tanto como estrutura de cena, assim texto, que é um dos atores contando uma história, mas também porque você vai caminhando com ele e vai ganhando uma dimensão do parque, então é a cena, pra mim, que mais me impactou. A cena mais forte, pra mim. Eu gosto muito da cena também das caixas d'água, a gente fica olhando a Maré e tentando encontrar coisas na Maré e ouvindo histórias sobre aquele lugar.

Algo que você não tenha curtido ou que tenha te provocado algum incômodo ou desconforto? Acho que... Merda! Vou tentar botar as coisas aqui... Eu acho que a peça, às vezes, aponta algumas coisas e não mergulha nelas, porque, enfim, é difícil mergulhar porque ela tenta dar conta de um monte de coisas ao mesmo tempo e aí algumas coisas ficam... não é superfície, não é essa palavra. Enfim, ela está, mas não está ali. Acho que é isso. Por conta de outros lugares que são muito mais complexos, são muito mais profundos. Acho que quando ela tenta verbalizar alguns temas, ela simplifica a questão, que de alguma forma em outros lugares ela está de uma forma muito mais intensa, muito mais complexa e muito mais poderosa. Por exemplo, quando a cena do duelo de brasileiros e... Brasil e África, e com cada um contando os seus estereótipos é engraçado, é... mas, não sei. Acho que ela dá conta disso de outras formas mais poderosas do que aquela cena, aquela cena me incomoda nesse sentido. Acho que ela... E isso acontece acho, em alguns momentos.

Se sentiu participando da peça? Sim. Me senti participando da peça. Eu me senti participando, mas quando eu não era convidado a participar. Porque, às vezes, ali eu me sentia mais confortável ou me sentia... Quando os olhos não estavam em mim eu conseguia de alguma forma estar mais presentes, eu acho.

Conseguiu se divertir? Consegui me divertir bastante. Eu diria que é uma experiência. Mais do que sobre o que fala eu acho que é uma experiência, acho que é o que tem de mais forte, na verdade, no espetáculo. É a experiência. Uma experiência com a Maré, de uma experiência com um grupo de teatro e com a Maré. Sobre o que fala? Talvez eu poderia dizer que é sobre a relação da Maré, de um grupo de teatro específico com a Maré, de história com aqueles atores e atrizes e da relação de um grupo de teatro com outro grupo de teatro.

Barbara Assis – mulher cis negra

Meu nome é Barbara Assis, tenho 22 anos, eu moro no Complexo de favelas da Maré, no sub-bairro chamado Fogo Cruzado. Como eu cheguei na Mata? Então, eu andei a Avenida Bento Ribeiro Dantas, cheguei na passarela do Pinheiro, aí atravessei, entrei C4, aí depois virei a esquerda e já saí na rua que dá acesso a Mata.

Como eu me senti como espectadora do espetáculo? Então, né, assim, muito interessante. Muito interessante, porque eu fiquei muito curiosa. Eu acho que o fato de eu ter ido assistir, obviamente, pelo fato de eu ser fã, né! Dessa galera que é da Cia. Marginal, mas muito porque eu fiquei muito curiosa com o tema, sabe. Tipo, como seria essa coisa de ter atores angolanos e atrizes angolanas em cena junto com atores/atrizes favelados/as moradores/as da Maré e que eu conheço a trajetória, minimamente e que conheço de perto, na real. E aí quando eu chego ali e já tem um ator angolano fazendo a iniciação, e a gente tem que subir aquele início, me deu uma espécie de frio na barriga, uma espécie de ansiedade e a gente vê a primeira cena rolando e aí eu fico meio curiosa “ Que que vai acontecer, que que vai acontecer?” E aí vem de fato a primeira cena lá em cima. Daí eu fico, assim, muito encantada, porque eu nunca tinha assistido uma peça que fala sobre a Angola e aqui na Maré, porque essas pessoas vieram de Angola e residem aqui na Maré muitos anos, tem um espaço, uma comunidade angolana aqui dentro e essa galera não é pautada, essa galera não é vista assim dessa forma, artística, assim... com protagonismo, eu pelo menos, nunca vi. Eu conheço bares angolanos, bares angolanos C11 e tal, é bem famosa aqui na favela, sendo que ver é outra coisa e também nem todos os atores e atrizes são aqui da Maré, o que é bem interessante. E aí entender essa coisa cultural saindo da boca dos próprios/as angolanos/as foi muito interessante, eu me sentia todo tempo, tipo num campo de pesquisa, que você está ali pra assistir e observar e analisar e observar, observar, observar. Observar pra mim, é uma palavra que tem muito registro, tem muita ênfase, porque a todo tempo o fato de observar essa peça... Ela tem vários olhares diferentes, porque ela é itinerante, porque a gente acompanha as pessoas, os/as atores/atrizes, e nisso, eu ficava tipo “Ah, tem uma cena aqui, e depois? Ah, qual é a cena que eu vou olhar primeiro, caramba”. Me gerou uma espécie de empolgação e isso é muito legal, ver essa troca também, não vou falar rixa, mas essa espécie de disputa que é colocada, né? Brasil e Angola e também todo pré-conceito e preconceito que rola com a visão cultural em relação de ambos os países, de um pro outro assim. Eu achei que foi muito fascinante e ver a galera daqui da Maré assistindo é muito bom, e ver outras pessoas de fora tendo que vir pra Maré pra assistir, porque aqui que a galera mora, aqui a maioria da galera angolana mora, aqui que a galera da Cia Marginal mora. É gente favelada, é gente preta também, sabe? É rica de cultura, e isso pra mim é o ápice, eu não me sinto... Eu não tenho... Como eu posso dizer? Teve coisas que passaram por mim de uma forma muito rápida e que eu preciso assistir mais e mais e mais e mais pra eu poder entender, ou talvez eu vá entender muito lá pra frente ou nem vá. Porque é isso né, é distante ao mesmo tempo. Entender essa cultura pra mim é muito novo, basicamente é isso. Como foi a minha experiência assistindo o espetáculo? Minha experiência foi essa, experiência de sentir que estou ali pra aprender, estou aqui pra poder observar e aprender pessoas de nação, nação Angola. É isso, não tenho muito o que dizer, assim. Aprendi, posso dizer que aprendi bastante, foi muito maneiro, ampliei os olhares. Uma cena que me impactou? Ah, tem uma cena que me impactou sim e que eu tenho carinho por essa cena. A cena em que a Ruth, bem no começo, ela está falando sobre as plantas e tal e sobre onde a gente pode encontrar essas plantas, sobre a babosa e o que a gente pode fazer com a babosa e depois a gente vai pra Jacqueline e ela começa a falar sobre a Maré e esse lado afetuoso fica muito forte. Tem uma cena especificamente que é aquela cena de todo mundo no banco e é muito interessante porque, no final daquela cena cada um vai pra um

lado e os pretos continuam ali no banco e por fim, só os angolanos, mas é isso, a questão indígena e acho que a questão branca, enfim, elas me pareceram assim, como eu posso dizer? Não mal resolvidas, mas eu senti uma agonia, porque como tem uma mulher, uma atriz, que eu acho, eu considero afro-indígena, eu meio que percebi que ela ficou sem rumo, não rumo, mas sem lugar pra poder ir, aí ela foi pro mesmo lugar de branca, que foi a diretora, né? E isso ficou reverberando na minha cabeça, reverberando na minha cabeça. Caramba, sabe, eu leio ela como uma mulher afro-indígena então o que que está faltando? O que está acontecendo? Será que isso é pra gente pensar? Será que isso é coisa que realmente tem que ser assim? Até hoje é uma coisa que fico pensando, mas é isso, estou ali pra observar e refletir, de fato. Eu me senti, sim, participando da peça. E aí, voltando só um pouco, algo que eu não tenha curtido ou que tenha me provocado algum desconforto, foi essa situação dessa cena especifica da atriz que eu leio como afro-indígena.

Eu me senti o tempo todo participando da peça e eu queria só dançar, e eu estava me divertindo muito, eu consegui me divertir, eu gostei bastante. É uma peça que dá um *up* muito grande, a gente festeja o tempo todo, eu fiquei muito feliz. Se eu precisasse contar pra algum familiar e amigo... Ah, eu fiz questão de levar primas minhas na estreia. Eu falaria que é uma peça que fala sobre uma comunidade angolana e pessoas angolanas que moram na Maré e que não são vistas, não são reconhecidas e que não tem pauta, uma pauta política e artística e cultural como outras pessoas que já são nascidas e criadas aqui. E também sobre território, fala muito sobre território a peça. Eu falaria que é uma peça que fala sobre a gente e fala sobre outras pessoas que a gente não vê e outras pessoas que a gente não está acostumada, sabe? É uma peça pra você sair da sua zona de conforto, do seu mundo, do seu mundo Maré, porque minha família mora toda aqui, então é isso. Uma peça pra você saber que aqui dentro existe uma pluralidade, uma outra comunidade que é de outro país e isso envolve escolhas e também, talvez separação, mas não sei afundo, mas que vale muito a pena ver e assistir porque fala sobre pertencimento, fala sobre território e isso é a Maré. É o que eu tenho pra dizer.

Brenda Vitória – mulher cis preta

Meu nome é Brenda Vitória, tenho 21 anos e sou moradora do Salsa e Merengue, uma das dezesseis favelas do complexo da Maré. Apesar de me identificar em algumas cenas, como aquela que a menina fala que ela é moradora do Salsa e Merengue, e aí quando chove a rua enche, o valão enche e aí mistura as duas águas. Eu sei o que ela tava falando, porque eu moro aqui, então eu entendi o que ela quis dizer e eu comecei a rir. Então apesar de eu me identificar em algumas cenas, ter a sensação que você está dentro da história é totalmente diferente, sabe? E eu acho que é isso que vocês proporcionaram. Essa é a visão que eu tive como espectadora, de estar dentro da história. O parque ecológico em si, mais conhecido como a Mata, ele é um espaço que me faz muito bem, sabe? Me faz me sentir confortável e a gente estar ali e ter um espetáculo nesse espaço... Me senti em casa e foi essa sensação que eu tive durante todo o espetáculo, de estar em casa, estar confortável, estar em um ambiente que me faz bem. Então, acho que é isso. Eu poderia falar mais coisas, mas eu não vou me prolongar muito.

Querida parabenizar a Cia Marginal pelo espetáculo, porque foi um espetáculo muito bom que aborda todas essas questões e também pela questão de território, fazer um espetáculo na Mata, que como eu disse, é um espaço que precisa ser valorizado e é um espaço que poucas pessoas conhecem, a galera daqui conhece mais, mas o pessoal da Nova Holanda, Parque União não conhecem tanto, então vocês proporcionaram isso a eles, porque eu vi que teve gente de lá que veio pra cá, então acho muito importante a gente ocupar esses espaços e conhecer o lugar onde a gente mora e vocês proporcionaram

isso. Espero que vocês façam mais espetáculos como esse e espetáculo aqui também desse lado. Enfim, desejo sucesso pra todo mundo, parabenizar os atores, a equipe. Acho que os atores foram muito bons, vocês passaram a mensagem, a sinceridade de vocês no espetáculo e é isso.

Zeza – homem cis negro

Meu nome é Zeza, tenho 42 anos e moro aqui no centro da cidade. Eu cheguei na floresta, peguei um ônibus daqui até a FIOCRUZ e aí na FIOCRUZ eu peguei um mototáxi e atravessei a Maré. Achei bem legal assim atravessar a favela toda, demorou um tempo e eu tive a dimensão quão grande aquilo ali é. Achei bem interessante. Eu moro no Centro hoje, mas eu sou da Zona Norte, Zona Oeste, por ali. Cara, como espectador eu me senti dentro do espetáculo o tempo inteiro, isso que eu achei mais incrível e o que me impactou muito foi a forma como vocês incluíram as crianças.

Eu tenho um, agora não, mas há dois anos atrás eu tinha um trabalho na Cidade de Deus, um grupo de teatro chamado Os arteiros e lá eu fiquei durante dez anos e a gente levava essas crianças pra ficar em cartaz em teatros como Tom Jobim, Café Pequeno, Dulcina. Então me emocionou muito ver as crianças fazendo parte do espetáculo de vocês. Às vezes me dava uma aflição, aquela coisa do espectador que pode ser incluído a qualquer momento, ser puxado a qualquer momento e assim, por mais que eu seja ator sempre me dá um friozinho na barriga de achar que a qualquer momento vai rolar um improviso que vai incluir a gente e isso é bom porque mostra a gente vivo dentro do espetáculo, mas dá um nervosinho.

Cara, várias cenas me impactaram, várias, mas em especial agora a que eu lembro é a Passarela, porque assim, eu vi as pessoas constrangidas ali e isso foi muito legal. Então, isso que o espetáculo é e que eu acho que é o mais especial de tudo: é muito sensorial, sabe? deixa a gente assim num estado de alerta o tempo inteiro e isso é muito potente. Uma fala que eu mais gostei? Tem muitas coisas, é até uma crueldade porque já tem tempo que eu assisti, né. Eu não consigo lembrar de tudo, mas eu lembro da música: ‘Hoje eu não saio daqui, hoje eu não saio daqui’ Isso é muito legal, a música ficou na minha cabeça durante uma semana.

Se eu fosse falar pra algum amigo o que é o espetáculo, eu ia falar que é um espetáculo da Companhia Marginal e que eu já acompanho a algum tempo, eu já assisti alguns espetáculos incríveis e que agora eles estão com um espetáculo que fala sobre um pouco da história do lugar onde começou tudo, onde começou o grupo, fazendo uma trajetória pela história do povo preto, sobre como isso atravessa a gente, como isso atravessa as crianças da comunidade. Eu acho, na verdade, foi uma das coisas que mais me tocou, a participação das crianças, porque eu via que elas estavam realmente engajadas, com sangue nos olhos, sabendo o que fazer. E tudo é contado com muito despojamento de uma forma que vira um bate papo e vira um jogo. É um jogo, a peça é um grande jogo que faz todo mundo estar dentro do tabuleiro.

Pedro Bento – homem cis negro

Meu nome é Pedro Bento ou Pedro Ivo dos Santos Bento, eu tenho 26 anos e eu moro em Vila Isabel, no Rio de Janeiro. Eu cheguei, eu vi a peça duas vezes. A primeira vez eu fui de Uber até a entrada da Mata e depois eu peguei um mototáxi. A segunda vez eu fui de carro com um amigo até lá dentro, porque ele conhecia o caminho e é isso. O espetáculo pra mim, deixa eu pensar sobre... Acho que é muito efervescente de cenas,

muito bonito, um grupo grande de atores e atrizes e isso faz uma diferença muito grande assim, é bonito. Eu tenho uma relação afetiva com a galera porque são amigos, né? A Cia Marginal, tem muitas colegas que eu considero ali no meio, então acho que a experiência é muito gostosa de ver o encontro de duas diásporas, né? Uma delas ali. É muito interessante pensar porque eu acho que debate o lugar do negro na sociedade brasileira mas também tensiona esse lugar, não fica numa ideia tão, tão quadrada assim de negritude, né? Não coloca apenas como vítima, mas coloca também como seres complexos numa relação social e racial que abrange muitas questões além de um vitimismo, digamos assim. Pessoas que moram, quem são da comunidade, da favela e é muito bonito ver os encontros. Tem uma cena que eu gosto muito que é uma cena que eles começam a falar vários nomes de... é um duelo, né? Bem perto do final, quando tem o duelo da galera da Maré e da galera de Angola, e aí você vê tanto as coisas que têm em comum, os mesmos nomes, afinal de contas, falam a mesma língua supostamente a língua portuguesa e tiveram o mesmo colonizador, mas ao mesmo tempo tiveram muitas diferenças, né. E também falando como é ser negro lá, ser negro aqui, também a própria visão da galera, os brasileiros de como seria a vida em Angola. Bonito, muito bonito.

É um espetáculo gostoso de ver, eu acho um pouco cansativo porque é uma odisseia, né. Nesse sentido eu achei um pouco cansativo, ficar se deslocando, andando, subindo, descendo e tal, acho que nem todo mundo talvez tenha. Não sei se todo mundo tem aptidão física, às vezes, porque eu que me considero jovem e tal, cansei um pouco nesse sentido, mas acho que o espetáculo é muito bom, muito foda, muito rico mesmo. Acho que eu me incomodo, às vezes, acho que tem alguma coisa que me incomoda, acho que pensando sobre isso. Acho que tem um lugar muito alegre que é muito bonito, mas tem um lugar que me incomoda, às vezes, que é a alegria. Não exatamente a alegria, tem um lugar da Marginal que é a irreverência, tratar temas pesados as vezes rindo, tem muito a ver com o jogo das pessoas periféricas. Estar lidando com tudo, estar lidando com mil problemas, mas a gente não deixa de rir, de rebolar, mas, às vezes, eu acho um pouco perigoso, principalmente as pessoas angolanas, tenho medo de talvez enquadrar de alguma forma numa caixinha, sabe? Sobre como eles são alegres e dançam, cantam e aquelas músicas tradicionais que rolam, mas, fora isso a peça é muito boa, muito foda, muito bonita, muito interessante. Eu gosto muito também da cena também do jogo. É uma das atrizes convidadas, que eles fazem o desfile lá embaixo, assim no corredor e desfilam e falam sobre o privilégio das pessoas e é muito bom porque eles começam com uma coisa muito simples, sei lá... Quem comeu pão hoje de manhã? e passa aqui nessa passarela e de repente quem questionou vir ou “não” pra Maré?, porque afinal de contas a gente não pode esquecer que é um lugar que tem suas questões também de segurança pública, enfim, várias paradas. Também não dá pra fingir que não existe, porque também é outro preconceito fechar os olhos sobre algumas questões. E essa cena foi muito boa, muito boa porque eu acho que ela toca em algumas feridas e porque o público que a Marginal leva é um público muito diverso. Tanto tem pessoas da comunidade e isso é muito bonito, muito legal você ver pessoas que são dali, são da região que não necessariamente é um público de teatro convencional que a gente está acostumado a ver. E aí você vê assistindo uma parada que está falando sobre eles/as, naquele local e foi uma peça super contemporânea e super experimental também em termos de estética e de proposta. Mas ao mesmo tempo tem um público bem da Zona Sul, bem elitizado, bem a galera que consome teatro e aí é curioso ver o deslocamento que essas pessoas precisam fazer pra chegar ali. Acho que é isso, bem grande.

Eu falaria que a peça é basicamente o encontro de um povo que foi separado, acho que eu falaria isso. Como se fosse uma família só que foi separada, criada separada e elas estão tentando se reencontrar. Elas estão tentando remontar essa história juntos,

tensionando ela, se divertindo bastante também, mas tensionando bastante as diferenças e as semelhanças. Ah, e não posso esquecer de falar que é incrível de ver as crianças, as crianças que são ali do Pinheiro, que são do Pinheiro. Isso é simplesmente, eu achei incrível, é muito foda ver as crianças encenando, porque você vê a coisa acontecendo de fato, você vê o discurso acontecendo naquilo. Você acredita por causa daquilo, acredita na potência que o espetáculo tem de mover as pessoas. Você vê as crianças ali entregues, não só entregues como elas querem estar, elas são autônomas ali, é muito foda. Eu via que atores/atrizes, a direção, não faziam uma questão ali, não tinha paparicada, você não vê que eram crianças compradas, de alguma maneira elas queriam estar, elas se divertiam pra caramba. É incrível porque ao mesmo tempo mostra um braço pedagógico com a produção durante a peça, quase como fosse uma extensão, pensando no projeto de extensão deles, para com atores/atrizes. De alguma maneira ali tinha um viés pedagógico muito forte, expandido, óbvio, né? Mas muito bom.

Erika Batista – mulher cis negra

Meu nome é Erika Batista, tenho 27 anos e moro na Nova Holanda. Bem, pra chegar na Mata, eu estava na Vila do João já. Então, eu só peguei o mototáxi, porque eu sou preguiçosa, não, mentira, por que eu estava atrasada e cheguei.

Como eu me senti como espectadora durante o espetáculo? Bem, é, como em toda peça da Cia. Marginal, a peça é um looping, né? Uma hora ela te tira da sua posição de conforto, outra hora é uma coisa divertida que te faz descontraír, outra hora ela te faz entrar numa reflexão, mas são sempre reflexões importantes e necessárias que a gente precisa fazer.

Foi uma experiência diferente, né?, acho que algo mais próximo, não parecido, mas próximo a isso, a Cia. Marginal já tinha feito com o “In Transito”, que era o transitar junto com a peça. A diferença é que do “In Transito” é que a gente viajava num vagão de trem, esse não, a gente estava explorando um espaço específico da Maré. Outra sacada muito boa, nesse sentido, por que a Mata não é muito utilizada pelas pessoas que moram aqui. Voltando, falando sobre essa apropriação do espaço que a maioria dos moradores não tem. A Jaqueline deixa isso bem claro em uma das cenas, que ela fala que aquele espaço é um espaço que é dela, que é nosso e que a gente precisa preservar, cuidar daquele espaço.

Uma das cenas, não vou dizer impactante, uma das cenas que mais me chama atenção é a da passarela, que de novo a Cia Marginal começa numa brincadeira e a brincadeira ela acaba ficando séria, né? E vai tirando todo mundo da sua zona de conforto. A maioria da galera branca vai ficando de cara grande e essa foi uma das cenas que eu mais gostei, não sei se de tanto impacto, mas é uma cena que chama bastante atenção. Nessa mesma cena da passarela, algo que me incomoda é a falta de sinceridade do outro, do se entregar pra peça, do admitir que você faz alguma coisa, mas acho que a peça trabalha isso também bem por que logo na sequência vem a pergunta sobre a escuta e, no dia que eu fui, duas pessoas negras responderam e elas definiram a escuta muito bem, então eu acho que se as pessoas exercerem a escuta como foi definida por elas aquele momento talvez tenha sido um tapa na cara de muita gente que não passou na passarela.

Quanto a participar da peça, eu sempre participo muito, seja com a risada característica ou com uma interação, talvez por conhecer todo mundo acho essa participação acaba sendo uma consequência. Eu super me diverti eu me senti atuante da peça eu acho que, não sei se é proposital, mas a peça faz você como se você fosse um integrante mesmo da companhia e isso é uma parada maneira.

Bem! Se eu precisasse contar pra alguém sobre o que fala a peça eu não daria muitos spoiler, mas eu falaria que a peça ela vai trabalhar com coisas que são

extremamente necessárias, que aborda assuntos que todos precisam saber e discutir e a peça é importante por conta disso.

Laerte Breno – homem cis negro

Meu nome é Laerte Breno, tenho 24 anos. Como eu fui pra Maré? Como eu moro próximo, eu fui a pé mesmo.

Como eu me senti no espetáculo? Primeiro que eu achei engraçado é que eu sabia que era na Mata, mas a Mata ela é consideravelmente grande, ela é muito extensa, então eu perguntei para um amigo meu aonde fica: “Ah! Vocês estão aonde?”, “No topo e tal”. E fui andando, procurando. Aí quando eu cheguei eu vi que não tinha um espaço fixo e isso me atraiu muito. Vocês transitavam em todos os espaços da Mata, tanto é que eu elogiei com os meus amigos que estavam próximos. Elogiei comentando que deve ter tido um trabalho de estudo aqui impecável, porque exploraram todos, todos os espaços da Mata. Ainda não só isso, a questão do espaço, mas a inserção das crianças dentro do teatro, dentro da peça. Isso, pra mim, foi o que mais me chamou atenção. Mesmo que, hipoteticamente, eu não fosse um falante da língua portuguesa, mesmo que eu não entendesse nada do que vocês estivessem falando, o fato de eu ver as crianças encenando ali, isso me chamaria atenção. Porque? Elas sabiam todas as falas, sabiam todas as músicas. E teve um momento que vocês falaram o nome de várias referências de mulheres negras e eu achei isso muito foda porque quando eu tinha essa idade, a mesma idade delas, eu não conhecia essas mulheres. Só quando eu entrei no espaço acadêmico e eles sabem o nome dessas mulheres e saberem os nomes dessas mulheres é importantíssimo, então vocês transformaram o teatro num instrumento educativo. Elas sabiam todas as movimentações dos personagens, elas coordenavam os personagens, não só os personagens, mas elas coordenavam o público. “Não é pra ir praí, não. A tia falou que é pra ir pra cá”. Eu acho que o pessoal do teatro vai ficar até um pouco chateado comigo, mas os protagonistas, pra mim, realmente foram as crianças.

Se eu precisasse contar para algum familiar o que seria a peça, eu falaria que parte do ponto de vista afro-centrado, ou seja, um protagonismo totalmente preto e favelado. mas não só o protagonista preto favelado, a gente tem também uma personagem preta sapatão, que, justamente, mostra as suas causas e ela lutando contra um patriarcado que naquele momento do cano, tem um momento que no topo tem a bandeira do Brasil, mas um momento de diálogo de sair um pouco do seu continente. Você convida o interlocutor a sair aqui um pouco do Brasil. E, é claro, sair um pouco do continente e visitar a África. Entender o que é a África, entender os ritmos vocês apontam muito bem os ritmos, as nuances entre África e Brasil em paralelo e, é claro, numa perspectiva totalmente preta.

Uma coisa que me causou desconforto é o que sempre acontece em todos os eventos, mas isso também não é culpa de vocês, isso não é culpa de vocês, isso sempre acontece em todos os eventos da Maré, até mesmo em alguns eventos que eu organizo. Sempre vem muita gente de fora, não vem gente de dentro. Isso é bem chato, mas isso não é uma culpa de vocês, de resto o evento foi impecável. até pós chuva, durante a chuva foi impecável o evento. E, sim, eu me senti participante da peça, uns momentos os personagens olhavam pra mim, apontavam o dedo na minha cara, teve o momento da passarela e aquilo foi incrível e você refletir quem é você socialmente, e isso, pra mim, é espetacular. E, claro, consegui me divertir incrivelmente rindo a todo momento, todo momento.

ANEXO V – MATERIAIS CIA MARGINAL

Links sobre o grupo e outros espetáculos:

<https://www.vozdascomunidades.com.br/geral/cia-marginal-reestrea-eles-nao-usam-tenis-naique-em-novembro-no-teatro-glaucio-gill/>

<https://www.buala.org/pt/palcos/eles-nao-usam-tenis-naiqui>

<http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/critica-eles-nao-usam-tenis-naique-festival-de-curitiba/>

<https://nucleopiratinga.org.br/eles-nao-usam-tenis-naique-novo-espetaculo-da-cia-marginal/>

<http://www.questaodecritica.com.br/2014/03/trem-para-alargamento-do-horizonte-2/#more-4250>

<https://www.blogdoarcanjo.com/2016/03/27/favela-carioca-conquista-palco-do-festival-de-curitiba-com-eles-nao-usam-tenis-naique/>

<http://www.aescotilha.com.br/teatro/em-cena/critica-eles-nao-usam-tenis-naique-festival-de-curitiba/>

<https://www.horizontedacena.com/tag/festival-de-curitiba/page/2/>

<https://www.geledes.org.br/o-estereotipo-da-favela-na-tv-nao-nos-representa-dizem-atores-da-cia-marginal/>

<https://woomagazine.com.br/voamarginal-cia-sediada-na-mare-no-iv-encontro-internacional-de-arte-e-comunidade-mexe/?fbclid=IwAR3JiXao6iKQ93ac7egWJHLJZf2u3grMOdNW4ucjJ9R-GKVLjKKxjvZcaO>

https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2017-09-18-Festival-Mexe-7-espetaculos-para-ver-no-Porto/?fbclid=IwAR3i5Mh2aiOwqbDrP2WGIXvvvdJLXdL-f_RSQFEnbwxWxX9qIwoQJ7cF-qo

<https://www.youtube.com/watch?v=reLa0kzsdsI>

Fichas Técnicas de outros espetáculos:

“Qual é a nossa cara?”

Direção: Isabel Penoni

Pesquisa e criação: Diogo Vitor, Geandra Nobre, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Priscilla Monteiro, Rodrigo Souza, Rosyane Trotta e Wallace Lino

Supervisão de Dramaturgia: Rosyane Trotta

Direção de arte: Rui Cortez (2007) - Gabriella Marra (2013)

Direção musical: Isadora Medella

Iluminação: Daniela Sanchez (2007) - Renato Machado (2013)
Elenco: Diogo Vitor, Jaqueline Andrade, Geandra Nobre, Priscilla Monteiro, Rodrigo Souza, Wallace Lino
Músico convidado: Sinésio Jefferson
Coordenação de Produção: Bianca Fero
Produção executiva: Luana Lessa
Projeto Gráfico: João Penoni

“O LILI”

Direção: Isabel Penoni
Pesquisa e criação: Diogo Vitor, Geandra Nobre, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Priscilla Monteiro, Rodrigo Souza, Rosyane Trotta e Wallace Lino
Dramaturgia: Isabel Penoni e Rosyane Trotta
Direção de arte: Rui Cortez / colaboração para as remontagens de 2012 e 2013 - Carlos Alberto Nunes e Gabriella Marra
Preparação e direção musical: Isadora Medella
Trilha sonora instrumental original: Diogo Vitor, Isadora Medella, Rodrigo Souza e Sinésio Jefferson
Iluminação: Guiga Ensá e Luiz André Alvim
Elenco: Diogo Vitor, Jaqueline Andrade, Geandra Nobre, Priscilla Monteiro, Rodrigo Souza e Wallace Lino
Músico convidado: Sinésio Jefferson
Coordenação de Produção: Bianca Fero
Produção executiva: Luana Lessa
Projeto Gráfico: Daniel Kucera e João Penoni

“InTrânsito”

Idéia original: Joana Levi
Direção: Isabel Penoni e Joana Levi
Pesquisa e criação: Diogo Vitor, Geandra Nobre, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Joana Levi, Priscilla Monteiro, Rodrigo Souza, Rosyane Trotta e Wallace Lino
Dramaturgia: Isabel Penoni, Joana Levi e Rosyane Trotta
Direção de arte: Eloy Machado
Direção musical: Arturo Cussen
Trilha sonora instrumental original: Arturo Cussen, Diogo Vitor, Rodrigo Souza e Sinésio Jefferson
Elenco: Diogo Vitor, Jaqueline Andrade, Geandra Nobre, Priscilla Andrade, Rodrigo Souza e Wallace Lino
Ator convidado: Phellipe Azevedo
Músico convidado: Sinésio Jefferson
Coordenação de produção: Bianca Fero
Produção executiva: Luana Lessa
Design Gráfico: Estudio Triângulo
Fotos: João Penoni e Renato Mangollin
Contrarregras: Marcelo Mattos e William de Souza
Costureira: Liza Machado

“Eles não usam tênis naique”

Realização: Cia Marginal
Direção – Isabel Penoni

Texto – Marcia Zanelatto

Intervenção dramaturgica – Cia Marginal

Elenco – Geandra Nobre, Jaqueline Andrade, Phellipe Azevedo, Rodrigo Souza,
Wallace Lino

Direção Musical – Thomas Harres

Trilha sonora original – Rodrigo Souza e Thomas Harres

Cenário – Guga Ferraz

Figurino – Raquel Theo

Luz – Pedro Struchiner

Programação visual: Daniel Kucera

Foto: Ratão Diniz

Produção: Mariluci Nascimento

Assistente de produção: Priscilla Monteiro