

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

SANDINO RAFAEL DA SILVA DA ROSA



SobreVivo:
Trajetórias de uma encenação enegrecida

Porto Alegre, 2019

SANDINO RAFAEL DA SILVA DA ROSA

SobreVivo

Trajetórias de uma encenação enegrecida

Memorial crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de criação cênica.

Orientadora: Prof.^a Dra. Sílvia Patrícia Fagundes

Porto Alegre, 2019

Catlogação na Publicação (CIP)

Rosa, Sandino Rafael da Silva da
SobreVivo: trajetórias de uma encenação enegrecida / Sandino Rafael
da Silva da Rosa. -- 2019.
125 f.
Orientadora: Silvia Patricia Fagundes.

Memorial crítico-reflexivo (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, BR-RS, 2019.
1. Processos de criação. 2. Direção teatral. 3. Festividade. 4.
Negritude. 5. Narrativas pessoais. I. Fagundes, Silvia Patricia orient.
II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Sandino Rafael da Silva da Rosa

SobreVivo:

Trajetórias de uma encenação enegrecida

Memorial crítico-reflexivo de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Processos de Criação cênica, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Professora Orientadora

Prof.^a Dr.^a Silvia Patrícia Fagundes - PPGAC/UFRGS

APROVADO EM: 17/09/2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr.^a Celina Nunes Alcântara - PPGAC/UFRGS

Prof. Dr.^a Claudia Vicari Zanatta – PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco - UERGS

Prof. Dr.^a Hebe Alves da Silva – PPGAC/UFBA

Agradecimentos

Agradeço por princípio aos dois lutadores que me ensinaram a acreditar no que é justo, a sonhar que um mundo melhor é possível e a entender que sem estar em coletividade não conseguimos avanços. Este trabalho é parte de quem eu sou, e, portanto, é também de meus pais, Catarina e Valdoir. Levo comigo cada um deles, sou muito grato pelo que me deram ao longo dos anos, mas principalmente levo a utopia como herança mais sólida.

Agradeço ao teatro, esse espaço tão múltiplo de possibilidades que me acolheu na adolescência e transformou-se em um lugar seguro de descobertas e construção de identidade. Ao meu primeiro mestre em teatro Gutto Basso, que fez como que a arte fosse tão necessária a mim quanto respirar. Aos amigos e colegas que vieram em seguida com a graduação em Teatro na UFRGS, agradeço por definirem o artista que sou e que pretendo ser.

À minha orientadora, Patrícia Fagundes, sem ela esse trabalho não seria possível, que me ensinou e me ensina a ser diretor de teatro, ela que também é uma parceira de criação nesse trabalho e em tantos outros ao longo da minha formação. Obrigado por tudo! Na pessoa dela agradeço também a todos os professores do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, em especial à Celina Alcântara, ao Chico Machado, ao Clóvis Massa, à Tatiana Cardoso, à Cristiane Werlang, à Inês Marocco e à Carmen Lenora.

Agradeço a minha segunda família, a militância política, que me inspira, que me põe no centro, que sonha comigo. A maior parte de minha vida passei acreditando junto de outras e outros que um mundo livre de desigualdades e injustiças era necessário. A todos vocês que seguem acreditando nos sonhos, nas lutas e nas utopias dedico também as reflexões deste memorial ao acúmulo coletivo que venho construindo ao longo de minha trajetória. Um abraço especial às companheiras e aos companheiros: Natália Dória, Íris de Carvalho, Camila Marcarini, Marina Lehmann, Regina Brunet, Eduardo Rossetto, Alexandra Castilhos, Henrique Porto Lusa, Ricardo Barazzetti, Janquiel Papini, Alexandre Masotti, Caroline França e Aleff Feranando, meu abraço fraterno.

Aos amigos da vida em Teatro e que me alimentam a vontade de criar: Silvana Rodrigues, Danuta Zaghetto, Hayline Vitória, Anna Julia Amaral, Ivanei Araújo, Anderson Moreira Sales, Ander Belotto, Camila Falcão e Leonardo Peralte, agradeço

pela inspiração troca e motivação para fazer teatro, por estarem no meu corpo, através dos incontáveis ensinamentos e experiências compartilhadas, obrigado por me fazer seguir em frente.

Ao meu primo Gil Cunha, pela escuta e revisão atenta.

À turma do mestrado de 2017, obrigado pelas trocas essenciais para essa criação. Agradeço também às colegas do grupo de pesquisa Práticas do encontro – o político na cena contemporânea, obrigado pelos estudos compartilhados, conselhos, cruzamentos, correções e afinidades constituídas ao longo desses dois anos de mestrado.

Agradeço a bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sem esse recurso não teria condições de desenvolver essa pesquisa. Além disso, agradeço a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que me acolheu durante a graduação e o mestrado e que tem em sua constituição uma Universidade pública, gratuita e de qualidade, produzindo saberes essenciais para o desenvolvimento de nosso país e sociedade. Que a Universidade continue a existir, que resista e fomenta ainda mais conhecimentos de transformação e promoção da diversidade.

Ao elenco e equipe de trabalho das intervenções urbanas e do espetáculo *SobreVivo – Antes que o baile acabe*, com toda certeza posso afirmar que cada um e cada uma constitui esse trabalho e esse processo de reflexão. Em especial dedico essa escrita ao Phillipe Coutinho, que se tornou um de meus melhores amigos e parceiros de criação, espero que estejamos juntos por muito tempo, criando, construindo e dando vida aos nossos sonhos. À Maya Marqz, Letícia Guimarães, Gabriel Farias, Ciras Dias, Esly Ramão, Juia Santos, Suzane Cardoso e Manoel Luthiery meu agradecimento por estarem comigo nessa jornada de criação e afetos.

À Marielle Franco, à Cláudia Ferreira, ao Mestre Moa, à Dandara, ao Zumbi. A todas e todos que lutaram por um mundo livre de opressões. Resistimos! Criamos! Existimos!

RESUMO

O trabalho, em forma de memorial crítico-reflexivo, reflete sobre o processo de criação do espetáculo *SobreVivo – Antes que o Baile Acabe*, que aborda temáticas étnico-raciais em uma proposta de encenação enegrecida desenvolvida por uma equipe artística composta majoritariamente por pessoas negras, entre os anos de 2018 e 2019. A dramaturgia foi construída colaborativamente durante o processo de ensaios, a partir de narrativas biográficas dos jovens atores e atrizes, evocando suas próprias experiências em relação à negritude e ao racismo estrutural que constitui a sociedade brasileira. O espetáculo tem como referenciais manifestações culturais do povo negro como o hip-hop, o samba, o funk, a religiosidade de matriz africana e o *poetry slam*, compondo uma cena simultaneamente crítica e festiva, que questiona o contexto da branquitude. Reflete-se também sobre o papel do diretor na criação cênica, especialmente em processos que envolvem histórias pessoais, analisando os possíveis mecanismos constitutivos deste modo de criação teatral.

Palavras-chave: Processos de criação. Direção teatral. Festividade. Negritude. Narrativas pessoais.

ABSTRACT

The paper, in the form of a critical-reflexive memorial, reflects on the process of creating the play *SobreVivo - Before the Ball ends*, which addresses ethnic-racial themes in a proposal of blackened staging developed by an artistic team composed mostly of black people, between 2018 and 2019. Dramaturgy was built collaboratively during the rehearsal process, based on biographical narratives of young actors and actresses, evoking their own experiences in relation to the blackness and structural racism that constitutes Brazilian society. The play has as reference cultural manifestations of the black people such as hip-hop, samba, funk, African religiosity and poetry slam, composing a simultaneously critical and festive scene that questions the context of whiteness. It also reflects on the role of the director in the scenic creation, especially in processes that involve personal histories, analyzing the possible constitutive mechanisms of this mode of theatrical creation.

Keywords: Creation processes. Play directing. Festivity. Blackness. Personal narratives.

Índice de imagens

Figura 1: Reunião da Juventude Operária Católica de Caxias do Sul em 1986.	13
Figura 2: Espetáculo Tabataba de 2016, dirigido pelo autor. Na foto os atores Hayline Vitória e Ivanei Araújo..	17
Figura 3 - Manifestantes seguram cartazes em marcha por Marielle Franco em Porto Alegre.	22
Figura 4 - Roberta Estrela D'Alva um dos grandes nomes do <i>Slam</i> no Brasil.:.....	32
Figura 5 - Confronto entre finalistas de uma batalha de rimas, no Brooklin.	33
Figura 6 - Festa Batekoo em São Paulo.	35
Figura 7 - Festa <i>Batekoo</i>	42
Figura 8: Cartaz promocional da festa Bronx ocorrida em 1 de junho de 2019 em Porto Alegre.	43
Figura 9 - A festa como momento de expressão estética.,	44
Figura 10: Coletivo Bronx, organizador da festa de mesmo nome que acontece em Porto Alegre..	45
Figura 11 – Esly Ramão <i>slammer</i> e integrante do elenco de <i>SobreVivo</i> em um roda de <i>Slam</i>	60
Figura 12: Cena com os microfones, momento os todos os microfones utilizados no espetáculo são colocados de frete a atriz.	62
Figura 13: Discurso feito por Malcon X. Foto: captura de imagem feita por gravação de vídeo.....	64
Figura 14 - Abraço de resistência, experimentação na rua primeiro encontro.	67
Figura 15 - <i>Rage Flower Tower</i> ou <i>Flower Bomb</i> de Bansky, nas ruas de Jerusalém.....	68
Figura 16 - Ato em homenagem à Marielle e Anderson reúne manifestantes na Esquina Democrática, em Porto Alegre.	70
Figura 17 - <i>Para cada não uma flor</i>	72
Figura 18 - <i>Traga sua carteira de trabalho!</i>	74
Figura 19 - Cena do espetáculo <i>Qual a diferença entre o charme o funk?</i> de 2014..	78
Figura 20 - Cena do espetáculo Preto da Companhia Brasileira de Teatro.	79
Figura 21: <i>Eles não usam ténis naique</i> , espetáculo de 2017 com atores oriundos da Favela da Maré no Rio de Janeiro..	80
Figura 22: <i>Subterrâneo</i> , espetáculo de 2018 que traz a técnica de dança desenvolvida por trabalhadores das minas em África.	81
Figura 23 – Cena do espetáculo Isto é um negro do coletivo Chai-Na de São Paulo.	82
Figura 24: Cena do espetáculo Cidade Proibida de 2015.	83
Figura 25 – Imagem da apresentação realizado no Viaduto do Brooklin em 25 de outubro de 2019	85
Figura 26: Foto do processo, em que experimentamos possibilidades de figurinos e materiais. Na foto da esquerda para direita: Phillipe Coutinho, Julia Santos, Letícia Guimarães e Gabriel Faria	89
Figura 27: Experimentações com a caixa de som, na imagem Esly Ramão	92

Figura 28 Momento de processo, primeiros ensaios no espaço de apresentação	95
Figura 29: Foto em referência a cena, da legalização da maconha	99
Figura 30 – Parte da equipe em ensaio fotográfico realizado na metade do processo de <i>SobreVivo</i> . Em cima da esquerda para direita: Gabriel Farias, Maya Marqz, Suzane Cardoso, Sandino Rafael. Em baixo da esquerda para direita: Julia Santos, Letícia Guimarães, Phillipe Coutinho.	103

Sumário

Índice de imagens	8
INTRODUÇÃO	11
1. TOMBAR NO CONCRETO	29
1.1 Vozes nas ruas: Escuta e cidade	37
1.2 A cidade é uma festa!.....	41
2. RESPEITA NOSSA HISTÓRIA!	48
2.1 O <i>Slam</i> e narrativas de juventudes negras	56
2.2 Sobre falar no microfone: atuação e empoderamento.....	60
3. AS TRAJETÓRIAS EM PROCESSO	65
3.1 As intervenções urbanas, diários, processos, incertezas	66
3.2 SobreVivo, as referências, os percursos	75
3.3 SobreVivo, processo de montagem.....	84
Eixo de criação 1 – <i>SobreVivo</i> e as escritas pessoais:	86
Eixo de criação 2 – <i>SobreVivo</i> musicalidade:.....	89
Eixo de criação 4 – O corpo preto político:.....	95
TRAJETÓRIAS QUE SEGUEM.....	100
REFERÊNCIAS:	104
APÊNDICE 1 – Reflexão dos atores.....	109
APÊNDICE 2 - Dramaturgia <i>SobreVivo</i>	112

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal Rio Grande do Sul, entre os anos 2017 e 2019. No modelo de memorial crítico-reflexivo, considera o processo de criação do espetáculo teatral *SobreVivo – Antes que o baile acabe*, desenvolvido por uma equipe composta por pessoas negras, estudantes do Departamento de Arte Dramática (DAD) e do PPGAC, a partir de questões de negritude e racismo – propõe-se à perspectiva de uma encenação *enegrecida*, composta por uma equipe negra, trazendo questões relacionadas à negritude e às problemáticas raciais no Brasil. Esta é também uma reflexão sobre os procedimentos constitutivos do processo criativo da encenação, ou seja, o papel da direção na criação de um espetáculo.

Nossos passos vêm de longe

Uma história começa geralmente em um ponto específico onde o autor opta por narrar os acontecimentos que darão sentido ao que será dito. Nem sempre essa é uma opção fácil, pois em qualquer cenário a escolha deixa de considerar um universo de possibilidades de escrita a existir, diferentes "inícios" que poderiam ser significativos ao olhar de quem lê. Opto por começar pela minha história.

Porque falar sobre minha vida? O que importa à coletividade a vida de um sujeito nascido em Caxias do Sul, cidade da serra gaúcha, no ano de 1988? Podemos pensar que ao olhar para alguém em específico é possível traçar uma visão mais abrangente. Quando pensamos sobre alguém, estamos refletindo sobre o fato de que este alguém tem cara, vem de algum lugar, de um espaço/tempo e traz essas premissas em sua presença no mundo, em sua escrita. Segundo a filósofa feminista Djamila Ribeiro, “o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas” (RIBEIRO, 2017, p. 69). A partir da narrativa pessoal, podemos identificar um contexto e aspectos que são importantes para entender os discursos que uma pessoa propõe.

Esta trajetória é constituída de muitos processos, que definiram o trabalho artístico desenvolvido neste memorial, como um exercício de reflexão e produção de

conhecimento através da prática no teatro. Esta é também uma narrativa feita de muitos afetos e de muitas histórias que se relacionam. Começo por esta, a minha história. Que não é só minha, pois está atravessada pela ancestralidade dos povos africanos, que compõe a rede de meus sentidos e de muitas negras e negros do Brasil. Tomo por ancestralidade a definição apresentada pelo filósofo Eduardo Oliveira:

[...] a ancestralidade torna-se o signo de e da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na contemplação dos gêneros, na vida comunitária entre outros. (OLIVEIRA, 2019, p. 4).

Minha história principia assim em um ponto anterior a mim, onde a memória é coletiva. Talvez tão distante que eu não consiga mensurar. Uma ancestralidade que nem aos mais velhos homens e mulheres de minha família é sabida, pois muito dessa história é borramento, rumores de um passado incerto, de quando os pais de meus avós vieram de nações diversas. Como eram? De qual lugar vieram? Perguntas que continuarão ressoando em mim, e nas pessoas negras deste imenso país.

Meus pais se conheceram na década de 1980, quando os dois começaram a participar de um grupo de jovens organizado pela igreja católica da comunidade em que moravam. O grupo era chamado de JOC, sigla de Juventude Operária Católica¹. Eles se organizavam politicamente em um período de muita efervescência nos movimentos sociais do país, quando se definiam os contornos da Democracia Brasileira, quando partidos de esquerda se estruturavam, organizações políticas pautavam a importância da retomada das eleições diretas para presidente, movimentos diversos se aglutinavam.

¹ Movimento de juventude da Igreja Católica com forte ação social que surgiu no ano de 1882, e que no Brasil teve uma grande inserção, principalmente após o golpe de 1964 com a criação de núcleos em diversas cidades.



Figura 1: Reunião da Juventude Operária Católica de Caxias do Sul em 1986, minha mãe ao centro de camisa branca, meu pai a direita camisa azul. Foto: Acervo pessoal.

Dois jovens se encontram num evento de igreja. Fazem parte do mesmo grupo de jovens. São sindicalistas. Casam-se. Fazem greves. Têm um filho. Escolhem o nome desse filho em uma plenária de partido político. Dão o nome de um socialista revolucionário e camponês da Nicarágua, Sandino². Lembranças que eu ouvia desde criança, fazendo parte do meu imaginário, compondo minha história.

A militância de meus pais me inspirou durante minha infância, lembro de ir aos comícios, reuniões, de vê-los falando para grandes públicos. Assim aos poucos fui me inserindo nessa perspectiva de organização política, antes mesmo de começar a fazer teatro, já me entendia como militante político.

Ao longo dessa participação desde muito cedo nos movimentos sociais, a luta antirracista não se apresentava como uma questão importante. Eu me percebia como negro, mas essa questão não era dimensionada. Lembro ouvir de meu pai, também negro, que os movimentos sociais que reivindicam igualdade étnico-racial eram

² Augusto César Sandino foi um revolucionário nicaraguense, líder da rebelião contra a presença estadunidense na Nicarágua entre os anos de 1927 e 1933. Seu legado foi inspiração da chamada Revolução Sandinista de 1979, quando a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) derrubou o regime militar de Anastasio Somoza.

“secundários”, pois a luta principal era a de classes. Importante compreender que os tempos eram outros, cada momento histórico modifica modos de pensar e hoje essa ideia do papel coadjuvante da luta antirracista nas organizações sociais, deixou de ser percebido. Ao entrar na graduação em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fui me reconhecendo negro em um sentido mais amplo: um processo de compreender-me como parte de um contexto, de um movimento que se instaurava com as políticas afirmativas na Universidade e que me possibilitou estar nesse espaço entre os meus, criando relações, compartilhando experiências e similaridades. E também me reconhecendo negro na diversidade constituinte da negritude. Como não sou um negro de pele retinta, esse movimento sempre foi difícil a mim, pois a minha negritude sempre foi posta em dúvida, não por mim, mas por muitas pessoas.

Em um país como o Brasil, onde temos uma considerável população de origem africana que passou por um processo de miscigenação recebendo influências de diversos países do mundo em sua construção étnica, as negritudes são diversas. Neste contexto, o colorismo é um mecanismo de discriminação que incute diferenciações de intensidade da opressão étnica em virtude do tom de pele: quanto mais escuro, mais propenso a sofrer os impactos do racismo a pessoa estará. Isso não significa que pessoas negras de tonalidades mais claras não sofrerão racismo, sendo afastadas dos espaços de poder e tendo dificuldades de acesso a direitos e bens sociais.

Hoje me reconheço como negro, um negro de pele mais clara e cabelo liso, mas que segue sendo afetado por um conjunto de relações e mecanismos de exclusão. E reconheço que sou herdeiro de uma ancestralidade, estou ligado a quem veio antes de mim. Quem me ajuda a contar essa história. Acredito que passei por um processo de enegrecimento, de me compreender negro, afetado pela rede de relações estabelecidas na Universidade.

É importante considerar este contexto para pensar o exercício artístico desta pesquisa, desenvolvida por um artista que reflete sobre sua prática. Pois é através dessa história que me constituí sujeito, vivenciando formações políticas e fazendo a opção de participar de movimentos sociais desde muito cedo, estimulado pela história de meus pais. Nesta reflexão, penso sobre quem está comigo, sobre pessoas que como eu fazem parte de um grupo, de uma geração, de um espaço social: os jovens negros, que habitam as cidades do Brasil, que negociam perspectivas de narrar suas histórias, que buscam espaços de intervenção nas cidades através de manifestações

artísticas, sociais, políticas. Em especial reconheço-me parte integrante das primeiras gerações de jovens negros a ocupar a Universidade em decorrência da política de cotas, produzindo discursos e possibilidades distintas.

O sistema de cotas implantado nas universidades públicas por uma política de ações afirmativas trouxe diferenciações no acesso ao ensino superior do país, que possibilitaram a ampliação e aprofundamento do debate étnico-racial na Universidade brasileira, assim como a articulação de discursos de enfrentamento ao racismo produzidos por uma geração de jovens negros. Neste processo de ingresso e construção de novos pensadores negros, registra-se o florescimento de uma cena artística negra, com a recorrência de produções pautando temáticas de racismo e negritude nos cursos de teatro e dança, através da ação de artistas negros produzindo espetáculos e processos de construção de conhecimento. Alio-me a estas ações desde o campo das artes cênicas, somando às pesquisas que pautam questões de negritude. Em que pese o fato de que as Artes Cênicas negras no Brasil tenham uma longa história, é possível perceber na cena atual uma reverberação de discursos de negritude, em consonância com questões raciais sendo postas em foco através dos movimentos negros organizados, além de uma cena teatral universitária que passa a ter mais representações negras.

O processo de *enegrecimento* que eu passei perpassa os caminhos que muitas pessoas passaram a reivindicar ao longo dos anos. Estar na Universidade neste momento de nossa história me ajudou a entender que este também é o meu lugar, de refletir sobre nossa sociedade e suas estruturas que consolidaram opressões sociais, como a racial.

Enegrecemos a Universidade! Enegrecemos as produções artísticas!

Em minha trajetória de estudante artista, participei ativamente do movimento estudantil universitário, buscando avanços sociais em diferentes pautas, principalmente ligadas ao acesso à educação. Em muitos momentos, não consegui acompanhar o espaço político institucional e o espaço artístico com a mesma dedicação. Pensava nesses ambientes como dois universos distintos, como se a ação artística pudesse ser dissociada da ação política. Hoje consigo projetar esse cruzamento, compreendo que o que me faz artista também me faz sujeito político. A partir deste reconhecimento, ao pleitear uma vaga no Mestrado em Artes Cênicas

optei por estudar o político na cena, pensando sobre América Latina e violência policial. Porém, ao longo do processo de construção da pesquisa, o trabalho foi se enegrecendo, passou a levar em consideração o aspecto racial na criação e a radicalizar discursos de negritude. Assim como eu mesmo, a pesquisa foi se enegrecendo conforme amadurecia.

No entanto, *SobreVivo* não é a primeira montagem que dirijo com esta perspectiva. Em meu Estágio de Graduação, atividade de criação cênica desenvolvida ao longo do ano de 2016 como etapa final do Bacharelado em Direção Teatral na UFRGS, a questão da negritude esteve no centro do processo reflexivo e criativo. Entendemos negritude a partir das contribuições do poeta, dramaturgo, ensaísta e estudioso da negritude Aimée Césaire:

A Negritude não é uma pretenciosa concepção de universo. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas. (CESAIRE, 2010, p. 109).

Desenvolvi com dois colegas negros, Hayline Vitória e Ivanei Araújo, a peça *Tabataba*³, do autor francês Bernard-Marie Koltès, que reflete sobre a vida de dois irmãos negros moradores de uma periferia. Um dos disparadores iniciais para montagem foi justamente a busca por textos que tivessem personagens negros em destaque (durante a graduação, o único texto grifado nas disciplinas de dramaturgia com este perfil foi este de Koltès). Na peça, os personagens – a irmã e o irmão negros – discutem sua relação com o mundo e com a comunidade que os cerca. Nesse trabalho, fizemos uso de narrativas pessoais como elemento de contribuição ao texto dramático, estabelecendo um diálogo entre as experiências dos atores e as experiências vividas pelos personagens, relacionando os criadores negros aos

³ Montagem que corresponde ao meu estágio final da graduação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizado em parceria com o colega Ivanei Araújo, que realizou seu estágio final de graduação em Interpretação Teatral. Fomos orientados pelos professores Ana Cecília Reckziegel e Clóvis Massa.



personagens também negros. O material biográfico foi utilizado tanto como procedimento de criação, como parte do espetáculo, integrando a dramaturgia.

Figura 2: Espetáculo Tabataba de 2016, dirigido pelo autor. Na foto os atores Hayline Vitória e Ivanei Araújo. Foto: Dayane Alencar.

Assim, a questão racial se colocava como temática e matéria de criação da cena. No ato criativo de compor uma dramaturgia a partir de Koltès, entrelaçada com as histórias pessoais que estávamos evocando, compreendi que o teatro poderia ser um importante espaço de encontro, produtor de outros discursos no mundo, criando pequenas comunidades entre artistas e público, reconhecendo a necessidade de falar de si em relação com o outro, na contramão de um sistema que negligencia determinadas existências e que não se propõe falar de narrativas não hegemônicas.

O que vem antes de mim e com quem caminho

Minha história faz parte de quem sou, e também é elemento fundamental para entender outro dos começos desta pesquisa: a vontade de falar sobre América Latina e Teatro. Pensar relações entre os países de nosso continente e as Artes Cênicas, refletir sobre o que produzimos aqui e como nossa história compartilhada afeta nossa produção teatral. No contexto deste trabalho, não é um dado sem relevância a forte relação com a política que meu nome carrega, evocando um ideário de revolução, de

um mundo mais justo e igualitário. Cresci com esses referenciais, de líderes, de países, de sonhos e utopias de mundos melhores. É nessa conjuntura que se dá a minha formação como artista: pensando em produzir a partir de nossa latinidade, com a musicalidade, com a cor, com a política como dimensão indissociável do fazer artístico de uma população formada de múltiplos povos e que tem em sua história um passado/presente de colonialismo.

No entanto, durante o percurso, a América Latina deixou de ser um ponto central, a partir da troca com atores e atrizes em sala de ensaio. Quando propunha algo relacionado a este tema, parecia não haver ressonância, como se estivesse distante de seus horizontes - e talvez do meu também. Permaneceu, contudo, o interesse no campo político em cena, com as questões da negritude e do racismo como elementos centrais, potencializadas por uma rede de relações e parcerias surgidas e/ou fomentadas durante a trajetória de estudos no mestrado.

SobreVivo é também o Estágio de Atuação do Curso de Teatro da UFRGS de Phillipe Coutinho, orientado pela Professora Celina Alcântara. Phil e eu estamos juntos desde o começo, mesmo antes de colocar as questões de negritude como foco. Fomos ambos “nos fazendo” nesta relação, encontrando conexões e afinidades que fundamentaram estas reflexões. Este encontro foi importante para potencializar a ideia de construir um espetáculo baseado nas narrativas de juventude negra. Durante todo processo caminhamos juntos, buscamos conexões, referências, estabelecemos olhares ora distintos, ora conjuntos, que fundamentaram os alicerces da reflexão e criação envolvidos neste memorial. O espetáculo *SobreVivo*, na versão desenvolvida no ano de 2019, têm no elenco: Cira Dias, Esly Ramão, Gabriel Farias, Letícia Guimarães, Maya Marqz e Phillipe Coutinho, todos alunos do Bacharelado em Atuação ou da Licenciatura em Teatro da UFRGS. Na equipe, participou também a colega Silvana Rodrigues, na iluminação. Em 2009, entramos juntos no curso de Teatro, de lá para cá a Sil foi uma das minhas maiores parceiras de criação, e quem me ajudou a construir uma perspectiva racial em minha pesquisa artística. No processo desenvolvido em 2018, que culminou em uma apresentação no Viaduto do Brooklin no dia 25 de outubro de 2018, participaram: Esly Ramão, Jullia Santos, Manoel Luthiery, Phillipe Coutinho e Suzane Cardoso, também alunos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS ou do PPGAC/UFRGS.

É nesta rede de imbricações e processos compartilhados que esta pesquisa se coloca, impregnada pelas relações com a negritude, em um horizonte político da

criação teatral, que propõe uma reflexão coletiva sobre dinâmicas sociais em uma perspectiva antirracista. Ou seja, buscamos a criação de um espetáculo que em sua concepção e diálogo com o espectador se oponha à lógica de dominação que estrutura nossa sociedade, que legitima privilégios e discriminações raciais, que privilegia discursos e possibilidades das pessoas brancas como únicas. O posicionamento antirracista pressupõe um enfrentamento sistêmico à esta lógica de dominação racial. É importante pensar politicamente o contexto artístico em que estamos inseridos, criando pequenas rachaduras no sistema racial instituído em nossa sociedade.

No Brasil, durante muitos anos prevaleceu a falsa ideia da "democracia racial", sustentando a noção de que tínhamos somente profundas diferenciações de estratificação social. Entretanto, essa ideia desconsidera o papel que a racialização teve no próprio aprofundamento destas desigualdades sociais. O cientista social Antônio Guimarães reflete:

Em termos materiais, na ausência de discriminações raciais institucionalizadas, esse tipo de racismo se reproduz pelo jogo contraditório entre, por um lado, uma cidadania definida de modo amplo e garantida por direitos formais, mas por outro lado, largamente ignorados, não cumpridos e estruturalmente limitados pela pobreza e pela violência policial cotidiana. É pela restrição fatural da cidadania e através da imposição de distâncias sociais criadas por diferenças enormes de renda, de educação; e pelas desigualdades sociais que separam brancos de negros, ricos de pobres, nordestinos de sulistas, que o racismo se perpetua. (GUIMARÃES, 1995, p. 17).

Desse modo não podemos desconsiderar que nossas estruturas sociais foram constituídas a partir dos marcos da exclusão racial, fundamentando uma sociedade pelos e para os sujeitos brancos. O falso ideário brasileiro da democracia racial só reforça esse preceito. Sobre a questão o artista e pesquisador Abdias do Nascimento coloca:

Desde os primeiros tempos da vida nacional aos dias de hoje, o privilégio de decidir tem permanecido unicamente nas mãos dos propagadores e beneficiários do mito da "democracia racial". Uma "democracia" cuja artificialidade se expõe para quem quiser ver; só um dos elementos que a constituíram detém o poder em todos os níveis político-econômico- sociais: o branco. Os brancos controlam os meios de disseminar informações; o aparelho educacional; eles formulam conceitos, as armas, os valores do país. Não está patente que neste exclusivismo se radica o domínio quase absoluto desfrutado por algo tão falso quanto essa espécie "democracia racial?" (NASCIMENTO, p. 46, 1978).

Pensamos a arte como um espaço de diálogo com a sociedade, produtora de sentidos e possibilidades através do encontro. Sob a perspectiva de artistas negros, não podemos deixar de considerar a arte como resistência, como parte integrante de um processo educativo e de luta promovido pelo Movimento Negro no Brasil, um agente político importante nas mudanças sociais e culturais necessárias no caminho da superação das desigualdades étnico-raciais em nosso país. Caracterizando o Movimento Negro, a pedagoga Nilma Lino Gomes discorre:

Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. (GOMES, 2018, p.23-24).

Na busca de aliar-se a este Movimento, este trabalho articula uma perspectiva cênica antirracista através de diferentes modos: a constituição de um elenco e equipe na maioria negra, uma estrutura dramatúrgica que considera as narrativas e histórias pessoais dos atores, a escolha dos referenciais artísticos e de referenciais urbanos não hegemônicos, como as ocupações festivas de jovens das periferias de Porto Alegre, que constituem territórios temporários de sociabilização de juventude negra.

Considerando a agência social e política da ação artística, estabelecemos um olhar sobre diferentes grupos artísticos que desenvolvem pesquisas e criações que compõem diálogos com a sociedade, situando uma perspectiva cidadã através da intervenção cênica. Destaco a peça *Cidade Proibida* da Cia Rústica⁴ de Porto Alegre, os espetáculos *Qual a diferença entre o charme o funk?* do grupo Pretagô⁵ de Porto Alegre, o espetáculo *Preto* da Cia Brasileira de Teatro, o espetáculo *Isso é um negro?*⁶ do Chai-Na coletivo de São Paulo, formado a partir das pesquisas de estudantes negros do curso de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da USP, o espetáculo *Subterrâneo*, da companhia de dança paulistana *Gumboot*⁷ e o espetáculo *Eles não usam tênis Nike* do grupo carioca formado na Favela da Maré Cia.

⁴ Segue o site do grupo: <https://ciarustica.com/>

⁵ Segue a página do grupo no Facebook: <https://www.facebook.com/grupopretago/>

⁶ Disponível em: <https://mitsp.org/2019/isto-e-um-negro/>. Acesso em: 27 ago. 2019.

⁷ Segue a página do grupo no Facebook: <https://www.facebook.com/gumbootdancebrasil>

Marginal⁸. Diferentes trabalhos que se ofereceram como imaginário artístico e processual, sendo referenciais para a criação. (No capítulo *As trajetórias em processo* reflito sobre estas referências e como dialogam com nossa criação).

Marielle! Presente!!!

Além de referenciais artísticos, uma manifestação política foi fundamental na definição da trajetória *enegrecida* desta pesquisa: o ato pela memória da vereadora negra Marielle Franco⁹ e seu motorista Anderson Gomes, assassinados a tiros no Rio de Janeiro, em um brutal crime político que até hoje, no final de 2019, não foi resolvido. No dia quinze de março¹⁰ de 2018, na Esquina Democrática de Porto Alegre, estivemos ocupando um espaço entre o luto e a luta, em uma ação organizada prioritariamente por agentes do movimento negro. Em dado momento, a organização solicitou que jovens negros ocupassem o espaço de protagonismo do ato à frente do carro de som. Essa ação me pareceu muito significativa, pois evidenciava a ascensão de novos atores e atrizes na luta social, hoje mais enegrecida pelo conjunto de possibilidades articuladas na última década, que registra uma série de políticas sociais que promoveram mais acesso aos espaços de poder, como as cotas para negros e negras nas Universidades e nos concursos públicos.

Reconheço esse momento simbólico como um marco importante das reflexões que desenvolvo neste trabalho, que lança um olhar sobre outros atores, presentes em uma conjuntura nacional com todas as suas especificidades e características, atuantes no dia a dia das cidades brasileiras, mas que de modo geral não estão em evidência. Pensei naquele momento sobre negritude, sobre o quanto essa questão me atravessa como pessoa negra que vive as problemáticas de ocupar espaços artísticos, políticos e acadêmicos, enfrentando as dificuldades de se relacionar com estruturas fechadas e organizadas historicamente para exclusão. É no processo de enegrecimento da pesquisa que consigo visualizar materialidades possíveis; que

⁸ Segue o site *Redes da Maré* com informações sobre o grupo: <https://redesdamare.org.br/br/info/1/cia-marginal>

⁹ Vereadora eleita em 2016 na cidade do Rio de Janeiro, foi assassinada junto de seu motorista Anderson Gomes no dia 14 de março de 2017. Dois policiais militares acusados de assassiná-los foram presos em 12 de março de 2018, mas os mandatários ainda não foram responsabilizados.

¹⁰ G1 RS. **Marielle e Anderson são lembrados em ato em Porto Alegre, um dia após mortes.** Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/marielle-e-anderson-sao-lembrados-em-ato-em-porto-alegre-um-dia-apos-mortes.ghtml>. Acesso em: 17 mar. 2018.

reconheço a necessidade de falar daqui, do espaço que ocupo, da cidade e do cenário artístico em que estou inserido, nas fricções de ser um artista negro na cidade de Porto Alegre.

No momento do ato de luto por Marielle e Anderson, percebi o quão potente pode ser pensar sobre os atores que estão ao nosso redor, que ocupam a cidade de modos festivos, que afrontam as estruturas de poder e que precisam resistir diariamente. Refiro-me em especial à juventude negra, brasileira, da cidade Porto Alegre, que têm buscado formas festivas de existir no ambiente urbano marcado por tensões e enfrentamentos.



Figura 3 - Manifestantes seguram cartazes em marcha por Marielle Franco em Porto Alegre.
Fonte: Estêvão Pires/RBS TV

Outro elemento importante na definição dos caminhos da pesquisa foi a disciplina *Práticas Cênicas e Relações Étnico-raciais*, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, com a Professora Celina Alcântara, no primeiro semestre de 2018. Na ocasião, tive acesso a uma gama de produções

teóricas de pensadores negros, além de estabelecer um panorama sobre as artes cênicas negras em nosso país.

Fundamentações em processo

Ao sublinhar o caráter político do teatro feito na América Latina, Ileana Dieguez analisa as experiências de grupos e coletivos que fazem da ação social e cidadã sua prática. Além disso, ela estabelece uma diferenciação entre dois aspectos do que entendemos por política. Considerando "a política" como aquela feita pelas instituições e espaços de poder e "o político" como o que é feito das relações pessoais. O teatro, que em sua constituição é relacional, se faz assim fundamentalmente político. Destaca a pesquisadora mexicana Ileana Dieguez:

[...] a arte é essencialmente uma estrutura e uma ação política, pela maneira que tem de incidir em uma sociedade ou mesmo transformá-la. Tampouco quero colocar-me do lado messiânico apontando para o teatro como o grande transformador da sociedade, mas o teatro vem a colaborar com as pequenas transformações que podem ocorrer em determinados momentos. (DIEGUEZ, 2012, p. 204).

Em que pese o fato de que o teatro em sua constituição e história também tenha se consolidado como instrumento de conformação e reprodução de determinadas desigualdades, projetamos as possibilidades da ação teatral como produtora de micro mudanças nas relações humanas, como a promoção de mais diversidade e respeito às diferenças. Através do encontro entre pessoas, tanto no processo de ensaios como no momento de apresentações, o ato cênico pode ser um agente criador de sociabilidades, e oferecer um espaço de projeção de diferentes vozes. Neste movimento político e relacional que o teatro propicia, propomos falar de jovens negros, que se relacionam diariamente com a urbanidade, em um espaço cidade feito e projetado para que apenas algumas pessoas ocupem posições de privilégio.

A cidade em sua constituição histórica não foi concebida como um lugar para ser ocupado por todos, compõe assim um território de constantes conflitos, mas também de encontros, convívio, afetos. Esta pesquisa tem como inspiração espaços urbanos, em especial a região central de Porto Alegre, onde hoje acontecem manifestações festivas diversas que escancaram a multiplicidade do que a cidade pode ser. Existem distribuições desiguais do acesso à programação cultural, ao lazer, aos espaços de participação social, nem tudo que chega aos grandes centros chega também às periferias das cidades, e o que é produzido culturalmente na periferia

difícilmente circula por toda urbe. Neste contexto, há uma juventude negra que acessa espaços do centro urbano e que cria tensões, ocupando praças e ruas, com festas e manifestações culturais. É nesse atrito que habita nossa criação artística, queremos que as narrativas dos jovens negros ocupantes da cidade sejam percebidas, de modo festivo e crítico, ressoando a forma como essa juventude se coloca.

Em março de 2018, no começo do processo de criação cênica envolvido nessa pesquisa, nossa intenção era compor a partir e para a rua. Realizamos experiências de intervenções cênicas no Centro Histórico, e em setembro do mesmo ano, no momento da qualificação do Mestrado, uma apresentação do processo de *SobreVivo* no Viaduto do Broklin¹¹ em Porto Alegre, localizado entre as Avenidas João Pessoa e Loureiro da Silva. Entretanto, ao longo do processo de ensaios, que implicou diversas fases e mudanças significativas na equipe envolvida, optamos por realizar o espetáculo em um espaço fechado. Ainda assim, a cidade e suas pulsações, seus conflitos e encontros, cores e sons, constituem uma importante referência estética e política. Podemos reconhecer estes dois elementos, arte e cidade, como duas comunidades em contato que articulam discursos no espaço urbano, como propõe a pesquisadora e artista visual Cláudia Zanatta – forja-se um espaço de encontro de certa forma análogo a dois ecossistemas em relação, um encontro que pode suscitar novos modos de sociabilização:

Trata-se de uma zona em que dois ecossistemas entram em contato, por exemplo o ecossistema da floresta e o ecossistema do campo. O écotono é a zona em que se dá a passagem de um ecossistema a outro. Nesta área proliferam diferenças. Aí surgem espécies que não existiam antes que os dois ecossistemas entrassem em contato. As duas zonas distintas quando se aproximam estabelecem relações. Os sistemas nestas relações tanto vão manter suas individualidades, como também vão gerar algo que não é de um nem de outro: brotam aí coisas que são muito distintas dos dois ecossistemas que os geraram. O novo contexto produz outros micro-climas, outros modos de habitar um espaço. (ZANATTA, 2015, p.2-3).

Outro importante vetor desta investigação se coloca na busca por um espaço de *festividade*, que propicie o encontro com o outro, entendendo a festa como um agente produtor de sentidos e relações sociais. O conceito de festividade (FAGUNDES, 2010) se refere à articulação de microterritórios de sociabilidade através

¹¹ O Viaduto do Brooklyn é como é chamado o Viaduto Dona Leopoldina entre as ruas Loureiro da Silva e João Pessoa em Porto Alegre. Esse movimento de resignificação do espaço se dá na ocupação do espaço por skatistas, batalhas de rap e *slams* que acontecem no local, evocando o famoso bairro de Nova York que tem a cultura Hip-Hop na sua história. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/08/um-brooklyn-no-centro-conheca-o-viaduto-ocupado-por-skatistas-em-porto-alegre-9873545.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

da criação cênica, composições de espaço-tempo compartilhado que possibilitam outros modos de relação, engendram comunidades efêmeras e a perspectiva de driblar mecanismos de dominação existentes. Sobre a festa a pesquisadora e encenadora Patricia Fagundes coloca:

A festa celebra assim o jogo do tempo, que traz morte e nascimento no mesmo fluxo, a terra é ventre e tumba ao mesmo tempo: sendo efêmera, a festa está impregnada pelo sentido de finitude, pelo fim que contem em si mesmo a garantia de recomeçar. Tudo se relaciona com o elemento cósmico e coletivo, o indivíduo se funde no organismo social celebrando a possibilidade de liberdade, abundância e regeneração. (FAGUNDES, 2010, p. 53).

A partir do ato cênico, desejamos constituir um espaço compartilhado e festivo, que ofereça um lugar de encontro e celebração da cultura da juventude negra, evidenciando suas próprias narrativas, de vida e de luta. Para tanto, é necessário considerar o contexto brasileiro, de uma sociedade racista, que carrega a herança do povo negro posto em situação de escravização e que não obteve reparações efetivas por parte do estado. A política de cotas é uma medida recente reparadora, mas de modo geral ainda é mínima se analisada juntamente à desigualdade racial presente em nosso país.

É importante destacar o lugar que ocupo na criação: o ponto de vista da direção teatral. Em minha trajetória, busquei mecanismos de criação que fossem colaborativos e que pudessem privilegiar as experiências conjuntas dos atores, me dedicando a reconhecer diferentes procedimentos de encenação que fortalecessem o papel do ator: improvisações, auto narrativas, jogos diversos que propiciassem a utilização de material pessoal na criação cênica, etc. Destaco também a busca por compartilhar a decisão e as escolhas do processo de ensaios. Acredito que esse movimento de reorganização dos papéis na criação dialoga com minha atuação política, pois sempre busquei mecanismos que pudessem fortalecer construções coletivas onde todos pudessem contribuir e fomentar ações sociais.

Sempre foi um desafio encontrar tais procedimentos e mecanismos, que fossem propositivos e não impositivos. Articular proposição e colaboração é uma tarefa difícil para mim. Nesse sentido, foi muito produtiva a experiência do Estágio Docente, realizado junto à disciplina de Ateliê de Composição e Montagem, ministrado pela professora Patrícia Fagundes, no primeiro semestre de 2018 no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Neste processo, pude me colocar em um lugar de observação das práticas dos estudantes diretores, assim como das propostas da

professora, percebendo diferentes perfis de encenadores sendo forjados. Pude também propor procedimentos e sugestões nos processos de montagem. Estas situações ofereceram uma fértil oportunidade de pensar sobre meu próprio exercício artístico como diretor de teatro.

Acredito que seja muito importante potencializar a experiência colaborativa da criação, entretanto reconheço também que a direção necessita materializar propostas e definições de caminhos para fomentar o processo de criação. Em *SobreVivo* pude desenvolver uma análise mais aprofundada sobre o meu papel de encenador, pensando sobre modos possíveis de propor no processo de ensaios, mas também compartilhando responsabilidades, funções e tomadas de decisão na criação e no pensamento artístico desenvolvido.

Este trabalho é uma investigação artística-acadêmica que se estrutura a partir do processo criativo de uma montagem teatral, que configura seu campo e caminho, aliando-se à noção de pesquisa guiada pela prática, ou pesquisa performativa (HASEMAN, 2015). Este processo estendeu-se de 2018 a 2019, atravessando diferentes fases, sendo a primeira delas uma série de intervenções urbanas no centro da cidade, que foram basilares para a criação; seguida por uma proposição inicial de um espetáculo na rua e finalmente por uma montagem em espaço alternativo. Junto a este corpo central, são trazidas uma série de ações e reflexões criativas: registros fotográficos, ponderações dos participantes, diários de ensaios (tanto do processo de *SobreVivo* que aconteceu em 2018 e em 2019, bem como as intervenções urbanas que ocorreram no primeiro semestre de 2018).

Neste memorial, nos colocamos em diálogo com o Teatro Hip-hop de Roberta Estrela D'Álva, que incorpora o *Poetry Slam* como elemento de criação cênica, com a obra de Conceição Evaristo atravessada pela ideia de escrevivência, com a tese de doutorado de Patrícia Fagundes que versa sobre uma ética da festividade na criação cênica, com a tese de doutorado de Celina Alcântara que fala da escrita de si, com as reflexões de Cláudia Zanatta que relaciona o conceito de écotono na criação artística, com o conceito de lugar de fala articulado por Djamila Ribeiro, dentre outros autores e autoras, criadores e criadoras de teatro.

No primeiro capítulo, propomos um panorama de intervenções e ações urbanas e artísticas que acontecem nos centros das cidades, em especial Porto Alegre, pensando sobre os diferentes grupos de juventude negra que se organizam e reinventam a paisagem urbana. Buscamos um olhar sobre essa urbanidade que foi

estruturada a partir de determinados marcadores sociais, de raça, faixa etária, orientação sexual, gênero, classe social, etc. Além disso, verificamos as tensões que se criam nesse processo de intervenção, ao pensar a partir da ideia de "Geração tombamento"¹², movimento cultural que reconhece uma juventude negra pulsante e que ocupa os espaços urbanos de modo festivo. Articulado a isso, refletimos também sobre a possibilidade de escuta no ambiente urbano, percebendo o que compõe essa paisagem complexa das cidades. A ideia é pensar a urbanidade, o espaço que ela constitui e os discursos artísticos e políticos possíveis.

No segundo capítulo, refletimos sobre narrativas negras, pensando sobre os procedimentos narrativos que podem ser produzidos no espetáculo. Neste ponto me relaciono com a ideia de escrevivência presente na obra de Conceição Evaristo. Além disso, nos aprofundamos em um pensamento sobre o *Poetry Slam*, como possibilidade de procedimento artístico, olhando para os seus desdobramentos no processo de criação. Em seguida, fechamos com uma reflexão sobre o uso do microfone na cena e suas conexões com o conceito de empoderamento.

No terceiro capítulo, refletimos sobre o processo de criação, os desencadeamentos da sala de ensaio, os procedimentos elaborados em cada encontro, os mecanismos para produzir espaços festivos e criativos em cada momento. De modo geral, este capítulo é um resgate dos diários de ensaios e experimentações, considerando os diferentes momentos como parte integrante do processo de pesquisa artística aqui apresentada. Objetivamos uma reflexão sobre o processo, suas perspectivas iniciais e finais, como negociamos com limitações e expectativas. Aqui também realizamos um apanhado de referências que se cruzam e fundamentam nosso processo de criação, outros artistas que articulam a ideia de negritude no teatro, diferentes criadores que contribuem ao processo de enegrecimento das artes cênicas contemporâneas e aos quais nos associamos.

Fechamos com as considerações finais do processo realizando uma visão crítica sobre a criação, os desdobramentos e desafios de uma encenação enegrecida, refletindo sobre a produção do conhecimento suscitada a partir da sala de ensaio, reconhecendo esses momentos como ricos e essenciais a processos futuros que se relacionem ou não com as temáticas abordadas no presente trabalho.

¹² Próxima na estética do Afro-futurismo, movimento artístico que imagina um mundo pós racial, a geração tombamento é marcada pela inovação, a arte, a dança e a música. Disponível em: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/o-que-e-geracao-tombamento>. Acesso em: 21 jul. 2019.

Nos apêndices do trabalho temos a dramaturgia do espetáculo *SobreVivo – Antes que o baile Acabe*¹³ que pode ser consultada em paralelo com a leitura deste texto e as reflexões acerca das cenas, também algumas reflexões de atores e atrizes que construíram o trabalho de 2019.

Então, que pensemos sobre as possibilidades aqui colocadas e que nos façamos em movimento para que novas formas de relação sejam possíveis, mais enegrecidas e fundamentadas na diversidade. Este trabalho visa contribuir com criadores, estudantes, artistas e cidadãos que almejem discutir e dialogar sobre arte, racismo e sociedade, lançando um olhar sobre o processo de construção de conhecimento feito em sala de ensaio, que pode se colocar como fissura no sistema de dominação e racialização presente em nossa sociedade.

¹³ Segue o link para acesso a filmagem do espetáculo realizada em dezoito de outubro de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=xYJd355ihIE&t=996s>

1. TOMBAR NO CONCRETO

Quando pensamos nas intervenções e práticas artísticas que colocam a cidade como perspectiva de criação, precisamos perceber de que cidade estamos falando. Nossos centros urbanos foram constituídos a partir de marcos que tinham por objetivo normatizar e impor aos habitantes determinadas formas de viver e se relacionar, através da arquitetura, da organização social, da economia ou do conjunto de estruturas de poder presentes na ideia de urbanidade (HARVEY, 2001).

É possível reconhecer por todos os cantos elementos que constituem nossa herança colonizadora, como por exemplo, monumentos históricos e nomes de ruas que enaltecem genocidas e escravistas, espaços de poder verticalizados e distantes da população; frutos de um processo de dominação e conformação de uma cidade idealizada pela perspectiva eurocentrada. Nossa arquitetura é também meio de subjugação e exclusão, simbolizando estratégias de dominação social, como, por exemplo, a “dependência de empregada”, ainda presente em apartamentos antigos. Um quarto minúsculo, geralmente afastado dos espaços comuns da casa, reservado à trabalhadora doméstica que morava com seus patrões, mantendo uma relação de subserviência, como a própria palavra sugere: uma “dependência” entre patrões e empregados, herança de nossos processos de escravização.

O processo de colonização da América do Sul teve entre seus elementos centrais a exploração e genocídio dos povos originários e a diáspora negra como fonte de trabalho escravizado, essencial para a constituição das cidades que vivemos. Nossas estruturas foram erigidas com mão de obra negra e indígena, desconsiderada dos mecanismos que ela mesma construiu, com pouca ou nenhuma participação nas estruturas de poder em nossas sociedades (HEYWOOD, 2008). A partir desses reconhecimentos, podemos pensar em nossas cidades como verdadeiros cemitérios em concreto de populações inteiras, que ainda assim criaram mecanismos de resistência através de manifestações culturais, políticas, artísticas e sociais quem também conformam o Brasil.

Não podemos deixar de lembrar que o domínio e extermínio de povos originários e negros continua sendo promovido, do povo negro particularmente através da repressão policial. De acordo com o estudo feito pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em 2017 (CERQUEIRA, 2017, p. 30) a cada 100 pessoas

mortas por homicídio no Brasil, 71 são negras. Outro dado que podemos analisar em cruzamento com o anterior é que grande parte destes óbitos são de jovens negros, visto que dos homicídios ocorridos no Brasil 47% são de pessoas entre 15 e 29 anos. Grande parte dessas mortalidades se dá por violência policial: em 2015, por exemplo, foram registradas 3320 mortes por intervenção policial (CERQUEIRA, 2017), número três vezes maior que os óbitos de pessoas negras registrados por razões relacionadas à saúde. Todos os dias os noticiários registram uma verdadeira guerra nas comunidades periféricas de nossas cidades, que mata um perfil muito específico de sujeito: nós, jovens negras e negros. É urgente e necessário que enfrentemos as estruturas sociais que criminalizam as existências negras. No âmbito desta pesquisa, buscamos a poesia como arma, como mecanismo de enfrentamento à lógica vigente de dominação e de sufocamento de vozes e vidas.

Com frequência, a arte urbana contemporânea propõe embates com esta estrutura que oprime, buscando formas de provocar e tensionar tais dominações. A cultura Hip-hop, por exemplo, nascida em Nova York no bairro negro do Bronx e que hoje está difundida no mundo inteiro, constitui um movimento diverso que inclui o grafite, as danças urbanas, as batalhas de rima, e outras manifestações que são representantes fundamentais da cultura negra em nossas cidades. Ao falar de arte urbana e negritude, não podemos deixar de considerar a dimensão de resistência dos povos negros que se constituíram pelo processo diaspórico e que hoje constituem a maioria da população brasileira, são manifestações e poéticas que atravessam gerações e que compõem o cenário urbano, reatualizando as manifestações de existir do povo negro.

Parto do pressuposto de que através da arte, podemos questionar meios de dominação e pensar outras relações; reinventar possibilidades da urbe, criando espaços para compartilhar histórias e narrativas sufocadas. Creio que podemos articular micro contrapontos às violências produzidas pelos colonizadores, que até os dias de hoje se manifestam em diversas estruturas. É inegável o racismo institucional presente em nossa sociedade, que oblitera a existência da opressão racial em sua expressão mais violenta e exclui o sujeito negro dos espaços de decisão e poder. Sobre o tema o pesquisador Arivaldo de Souza discorre:

A ideia é simples. Os aparatos institucionais de uma dada sociedade encontram-se a serviço dos grupos hegemônicos que criam e fazem com que funcionem para a reprodução do sistema que lhe confere significado e

existência. Alguém que esteja operando esse sistema poderá produzir resultados raciais injustamente diferenciados ainda que não tenha a intenção de fazê-lo. Embora esse tipo de racismo possa ser de difícil detecção, suas manifestações são observáveis por meio dos padrões de sistemática desigualdade produzida pelas burocracias do sistema, que, por sua vez, ao lado das estruturas, formam as instituições. (SOUZA, 2010, p. 4).

Ainda assim, é possível criar formas festivas de diálogo com a urbe, inventando novos horizontes possíveis, produzindo outros modos de se relacionar com a diversidade dos habitantes urbanos. Propor poéticas que pensem em outras perspectivas de diálogo com o mundo e com a comunidade, criando tensões possíveis no espaço urbano sem perder a capacidade de dialogar com quem o habita, já que "as experiências mais ricas são as que implicam em práticas dialógicas, práticas que buscam a horizontalidade, o intercâmbio e não imposição de um modo de pensar sobre outro" (ZANATTA, 2015, p. 5). Assim, é importante refletir sobre procedimentos de criação de arte urbana que dialoguem com o contexto social que habitamos. Pensar formas de desenvolver uma ação artística que tenha por perspectiva a criação de ruídos nessa selva de concreto estabelecida também como meio de dominação.

Dentre diversos meios de operação de um sistema de poder está a narrativa, construída intencionalmente pelo dominante, mas que de modo algum corresponde ao único discurso possível. Por narrativa a socióloga britânica Corinne Squire define:

Uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais. [...] conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, casualmente ou de alguma outra forma socialmente reconhecível e que, por operarem com particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias. (SQUIRE, 2014, p. 273).

O povo negro sempre construiu narrativas, sempre produziu suas histórias, que vieram de África e que também são produzidas no Brasil de hoje. No contexto contemporâneo, o *Slam* se coloca como um modo poético de difundir outras vozes, propor histórias de uma geração negligenciada pela cidade propondo novas formas de estar em relação com outro.

Acreditamos que nosso trabalho tenha se alimentado dessas diversas manifestações artísticas que consideram a diversidade e a resistência do povo negro. Buscamos caminhos para construir novas narrativas, que possibilitam nossos próprios modos de contar as histórias, de falar sobre nossas existências.



Figura 4 - Roberta Estrela D'Alva um dos grandes nomes do *Slam* no Brasil. Fonte: Olhar conceito.

Em todo Brasil acontecem eventos organizados por juventudes diversas, que contam através da poesia ritmada suas próprias narrativas e temáticas. A atriz, poeta e pesquisadora Roberta Estrela D'Álva, uma das pioneiras da *poetry slam* no Brasil, assim define o movimento:

Poderíamos definir o *poetry slam*, ou simplesmente *slam*, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o *poetry slam* se tornou além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo mundo. (D'ALVA, 2011, p.125).

De modo geral, o *Slam* se estabelece como um espaço de empoderamento desses jovens atores se colocando em cena para falar de suas questões com a cidade, a sociedade, os modos de habitar o espaço social. Importante destacar que o *Slam* não nasceu como expressão central da juventude negra, nem acontece sempre em lugares públicos. Sua prática surge em 1986 na cidade americana de Chicago no bar Mill Jazz Club, nos arredores de um bairro de classe operária branca (ESTRELA D'ALVA, 2011). No Brasil, vem se consolidando como uma forte expressão da juventude negra e periférica que ocupa diferentes espaços urbanos.

Além do *Slam*, outros movimentos de juventude ocupante do espaço urbano podem ser percebidos, como batalhas de *rap*, campeonatos de skate, rodas de samba, festa de rua diversas. No espaço do Viaduto do Brooklin em Porto Alegre, localizado entre as ruas João Pessoa e Loureiro da Silva, desde o final da década de 1990 podemos reconhecer movimentos de ocupação deste espaço.



Figura 5 - Confronto entre finalistas de uma batalha de rimas, no Brooklin.

Fonte: Guilherme Santos/Sul 21

Considerando estas poéticas urbanas contemporâneas, do rap, do *slam*, etc, podemos pensar na “geração tombamento”, movimento de juventude negra, que através da estética e de manifestações festivas busca meios de enfrentar o racismo, criando tensões poéticas e desestabilizando velhas estruturas. Sobre a ideia de Geração Tombamento a pesquisadora Ana Paula Santos discorre:

Tombamento, tombou, tombei são termos amplamente utilizados pelas comunidades gays brasileiras como sinal de aprovação para uma performance, artefato ou estética. São empregados também no sentido de maravilhoso, algo surpreendente e que quebra padrões. A escolha do nome para esse movimento sinaliza também uma preocupação interseccional, abordagem que tem sido reclamada há muito tempo por participantes dos movimentos feministas negros. (SANTOS, 2018, p. 168).

A música da rapper e cantora Karol Conka se tornou um hino para o movimento, que desafia a ordem ao afirmar que o espaço urbano também pertence a novos sujeitos de transformação.

Causando um tombamento (oh)

Também tô carregada de argumento (oh)

Seu discurso não convence, só lamento (oh)

Segura a onda, senão ficará ao relento (oh, oh, oh)

Depois que o alarme tocar

Não adianta fugir

Vai ter que se misturar

Ou, se bater de frente, periga cair

Já que é pra tombar

Tombei (bang bang)

Já que é pra tombar

Tombei (bang bang)¹⁴

Desse modo, uma geração de jovens negros cria as próprias narrativas de suas existências, através de seus cabelos, cores, movimentos, ritmos. Modos festivos de dialogar com a cidade, fazendo dela um novo espaço de celebração da diversidade, criando formas de resistência diversas às estruturas de poder. São manifestações de enfrentamento e também mecanismos festivos de negociação com a morte, celebração da vida e afirmação de existências, de acordo com o conceito de festividade articulado por Patrícia Fagundes na tese *A Ética da Festividade na Criação Cênica*:

O espaço-tempo da festa abre portas a outras possibilidades de existência, nos permite imaginar outras realidades e, portanto há sempre um risco de subversão; ainda que voltemos satisfeitos ao cotidiano, podemos também vislumbrar a possibilidade de transformá-lo. A experiência festiva sempre implica risco. Risco ou esperança. (FAGUNDES, 2010, p. 56).

Com frequência, as culturas negras formaram mecanismos de resistência e enfrentamento às lógicas de dominação através de práticas festivas de celebração da

¹⁴ Segue o link para o videoclipe: <https://www.youtube.com/watch?v=LfL4H0e5-Js>.

negritude, como por exemplo o Carimbó, o Afroxé, as escolas de samba, dentre outras¹⁵. Nesse sentido, podemos perceber as manifestações da chamada *geração tombamento* como formas de fissuras nos mecanismos de opressão existentes em nossa sociedade, como modos de subversão de uma ordem que criminaliza existências jovens diariamente. É outro espaço que se cria: um lugar de celebração da vida, em relação com existências acostumadas a lidar com a morte. Contribuindo com essas reflexões, os pesquisadores Domingos e Nogueira definem:

O Tombamento surge como em um panorama de ascensão social do negro no Brasil. O viés ativista desse movimento está relacionado a maiores reivindicações por espaços mais representativos, seja no mercado, nas Universidades, na mídia, entre outros locais de afirmação subjetiva e de formação de sentido. São criadas, então, diversas formas de manifestação cultural, social, econômica e política que conferem destaque à narrativa histórica negra como, por exemplo, saraus, feiras, workshops, palestras, rodas de conversa, congressos e comemorações (...) como principal exemplo de manifestação cultural Tombamento, a Batekoo, uma das mais famosas festas ligadas a essa tendência. (DOMINGOS; NOGUEIRA, 2017, p. 7).



Figura 6 - Festa Batekoo em São Paulo. Fonte: Matheus Thierry/Deu zebra.

Reconhecemos que a ocupação da cidade por uma juventude diversa, mesmo com manifestações artísticas e festivas, gera conflitos – a cidade é um território de

¹⁵ Disponível em: <http://www.palmares.gov.br>. Acesso em: 12 set. 2019.

disputa. Nos últimos anos, paralelo ao nascimento e fortalecimento de vários movimentos de ocupação das ruas (festas, *slam*, piqueniques culturais, saraus, rodas de samba, etc.), cresce a ameaça de políticas neoliberais de privatização e “higienização” do espaço público urbano. Podemos perceber diretamente a ausência de políticas públicas que valorizem e ampliem esses espaços culturais inventados no meio da urbe, ao invés de criminalizá-los. Como, por exemplo, quando uma festa de rua é promovida e as autoridades municipais impõem uma série de normativas que impossibilitam que grupos diversos possam se manifestar, ou quando há tentativas de cobrar o uso do espaço público para apresentações teatrais ou ações de movimentos sociais, como vem acontecendo em Porto Alegre na última década. Em dado momento o carnaval de rua de Porto Alegre que acontecia na Cidade Baixa foi coibido de diferentes formas ao longo dos anos de 2018 e 2019, seja no apagamento e distanciamento dos blocos para locais mais distantes do centro, seja na ação direta da justiça proibindo que essas festividades possam acontecer. Sobre a questão o pesquisador Thiago Pirajira coloca:

Importante pensar que existem diversos fatores que ocasionam tal situação, porém é impossível furtar-se de perceber que no grande jogo estrutural-racista em que vivemos, a festa do povo negro, onde os afetos se ampliam, as noções de convívio e fortalecimento se fundam e as identidades se potencializam, está mais uma vez sendo desarticulada em um jogo político que tem interesses em silenciar, coibir. Um jogo que se repete ao longo da história tendo a criminalização e o sucateamento como justificativa para o impedimento das expressões de sujeitos subalternizados. Um efeito da atualizada estrutura colonial em que vivemos. (PIRAJIRA, 2018, p.1).

Ao falar da *block party* (festividades negras nascidas na periferia de Nova York e que deram origem ao movimento Hip-hop) Estrela D'Alva destaca:

[...] uma festa de rua, a chamada *block party*, que inevitavelmente traz consigo as forças presentes na festa popular realizada no espaço público: autorepresentação, celebração, e diversidade. Uma festa que surge como possibilidade de vida frente a morte. (ESTRELA D'ALVA, 2014, p 5).

A festa se caracteriza por esse movimento de afirmação de determinadas existências, se constituindo como um espaço coletivo e político que consegue projetar esses mundos possíveis. Acreditamos que a festa pode ser um elemento organizador de novos modos de ver mundo, se tornando foco de resistência de pessoas diversas.

Movimentos populares festivos e poéticos criam tensões no espaço urbano. De acordo com Zanatta (2015), no momento em que uma comunidade nova acessa um espaço antes nunca ocupado, cria-se um ambiente de fronteira e de tensão. Esse

espaço é essencial para que pensemos em criações artísticas possíveis a partir dessa reflexão, visto que entre duas comunidades se produzem diálogos que podem criar novas formas de se relacionar, não constituídas da perspectiva de opressão e racismos vigente em nossa sociedade. É possível através de um *ecótono*, festivo e tombante, projetar novos meios de sociabilização?

Se reconhecermos que a festa pode ser um espaço produtor de diálogos e sentidos, de negociação com a morte, podemos pensar em mecanismos que propiciem a criação desse espaço de encontro festivo, que celebra existências ao invés de apagá-las. Em *SobreVivo*, apostamos em uma criação cênica que se ofereça como propulsora de festividades. Acreditamos que o teatro, através de uma de suas características mais marcantes - a presença compartilhada entre atores e espectadores - pode criar esse encontro de sujeitos em celebração, um encontro poético e político, talvez inspirador de novas realidades. Propomos uma encenação que fortaleça narrativas de jovens negros em relação com a cidade, como tal não poderíamos deixar de pensar esse fortalecimento de outro modo que não festivo.

1.1 Vozes nas ruas: Escuta e cidade

As grandes cidades são feitas de arquiteturas, de espaços de convívio social, de grandes estabelecimentos e interesses econômicos, mas são principalmente feitas de pessoas, que todos os dias ocupam o ambiente urbano. E por ser feita de gente a cidade também é feita de vozes, que por sua vez podem ser elementos importantes para que tracemos um ideário de escuta da cidade. Que se faz necessária para que consigamos refletir sobre o que a cidade diz, o que a cidade ecoa, em um reconhecimento constante das problemáticas existentes em nossa urbe. Quais são as narrativas produzidas pela cidade? Como ressoam entre as pessoas? Seus dilemas? Suas inquietações? Para que possamos responder essas perguntas podemos traçar uma trajetória de escuta sensível na cidade, criando novos modos de nos relacionarmos com ela.

Nossas cidades são cada vez mais múltiplas, com uma grande quantidade de pessoas aglutinadas em um mesmo espaço, com concentrações cada vez maiores de estabelecimentos comerciais, carros, anúncios, tudo em um ritmo cada vez mais acelerado. Se tomarmos como referência o município Porto Alegre, e mais

especificamente o seu Centro Histórico, que é rodeado de prédios antigos, comércios e grandes lojas, podemos reconhecer o modelo capitalista de cidade, que privilegia lógicas de mercado e espaços privados, ditando dinâmicas de relações sociais. Mas em sua composição há também pessoas, transeuntes ou trabalhadores dos comércios da região central, vozes que existem no caos da urbanidade a quem podemos voltar nossa escuta.

Passamos todos os dias pelo centro desconsiderando a sonoridade que é produzida. Vendedores de rua, comerciantes anunciando promoções, artistas, pessoas a passos largos, sons polifônicos de uma urbanidade que compõe uma paisagem sonora¹⁶ rica e diversa. Se há um elemento recorrente nesse mar de estímulos da urbanidade, é justamente a multiplicidade que compõe o espaço social que entendemos por cidade.

Praticar o exercício da escuta destas múltiplas sonoridades e vozes presentes nas ruas é um exercício importante para compor poéticas que tenham como perspectiva a escuta sensível de nossas questões sociais. Também é importante que essas vozes não sejam negligenciadas no entendimento do que é urbanidade, para que consigamos pensar uma cidade para e, sobretudo, com as pessoas.

No processo de criação das intervenções urbanas que aconteceram no primeiro semestre de 2018, estabelecemos um exercício de escuta desta multiplicidade sonora do centro de Porto Alegre (estas intervenções serão melhor detalhadas do capítulo três, entretanto neste momento refletiremos especificamente sobre um exercício de escuta do espaço urbano). Em um encontro do grupo de intervenções urbanas realizamos um jogo a partir de uma proposta feita na disciplina *Poéticas da Escuta*, do PPGAC/UFRGS, organizada pela professora Mirna Spritzer. Na ocasião, a professora Cláudia Zanatta, convidada da disciplina, solicitou que os participantes anotassem estímulos diversos sonoros e visuais pelo Centro Histórico de Porto Alegre. Refazendo essa proposição com o acréscimo de outros estímulos, solicitei aos atores a busca de sonoridades e corporeidades nas ruas do centro da cidade, registrando frases e imagens que chamassem sua atenção em um trajeto sensível. Os dois atores participantes da proposta, Phillipe Coutinho e Letícia Pagot, coletaram alguns elementos significativos:

¹⁶ Do original *soundscape* se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos cerca. Foi um conceito que surgiu a partir do grupo de pesquisa de R. Murray Schafer, músico, compositor, ambientalista professor e investigador.

1. a abordagem truculenta dos policiais ao interagir com os vendedores de rua;
2. a fala sempre entusiasmada dos vendedores ambulantes, que usam uma excelente projeção vocal para vender seus produtos; e
3. as manifestações políticas constantes no Centro Histórico, em especial na Esquina Democrática, localizado na encruzilhada das ruas Borges de Medeiros e Andradas.

As três situações foram relatadas e encenadas a fim de produzir imagens coletivas e reviver juntos os caminhos de escuta feitos por cada um. Foi um processo de reflexão das potencialidades da rua, para que levássemos até a sala de ensaio como material criativo.

Como um dos focos temáticos da criação naquele momento eram as violências policiais que a população, especialmente a negra, sofre nas cidades, os atores estiveram atentos a estas vozes de autoridade presentes no cenário urbano. Um dos relatos descreve um momento em que um policial revista a mochila de um vendedor de rua, com a possível intenção de conferir a existência de artigos ilegais. Essa ação, que parece rotineira na cidade, representa um modo de operar na lógica da higienização e constituição do espaço urbano de acordo com um ideário capitalista, que serve aos imperativos dos grandes comércios e negócios. Sujeitos que desvirtuam essas expectativas, na maioria das vezes por sobrevivência, acabam por serem repreendidos (HARVEY, 2001). A juventude negra é um dos maiores alvos de abordagens policiais, que tendem de modo geral à violência: a truculência da Polícia Militar é uma situação reconhecida, frequentemente os policiais são promotores da violência e não mediadores da mesma.

As relações estabelecidas pelos atores ao serem provocados a coletar tipos físicos, movimentos, sons e imagens das ruas, suscitou que eles se colocassem em outro lugar, saindo de uma perspectiva cotidiana. Como coloca a pesquisadora Cláudia Zanatta (2015), esse movimento de criadores que se situam como comunidade artística escutando e absorvendo aspectos que antes não eram percebidos, favorece a percepção de outros sentidos da cidade. Além disso, podemos também reconhecer o posicionamento dessa outra comunidade que se relaciona com o olhar artístico, é comum uma figura pesquisadora da cidade ser notada com seu

ritmo mais lento, mais reflexivo, com seu papel e caneta anotando o que lhe chama atenção. É uma pequena ruptura na dinâmica social cotidiana, caracterizada por um tempo muito mais acelerado. As duas comunidades, dos artistas e dos habitantes usuais do espaço urbano, são postas em evidência e contato. De acordo com Zanatta, se compõe um espaço *entre* (um *écotono*) que propõe uma relação diferente sobre a cidade, o pesquisador reflete sobre ela, mas ao fazer esse movimento propõe uma ruptura que pode abrir espaços de reflexão para quem observa esse ato de pesquisar, nessa perspectiva criando novas formas de relação, basiladas em princípios de equidade e transversalidade (ZANATTA, 2015).

Na busca desse movimento de duplo diálogo e escuta, é importante reconhecer os elementos que propiciam a horizontalidade. Pensar na perspectiva de um trabalho artístico que dialoga com a cidade sempre será suscetível a uma relação de contato com o espectador da obra de uma obra de arte determinada, como afirma Giovana Zimmerman "mesmo que a obra tenha um autor, ela será entregue para a cidade; portanto, sua simples presença faz uma conversa com o público" (ZIMERMANN, 2018, p. 70). Acredito que nem sempre a proposição deste diálogo é efetiva, visto que em muitos momentos a obra de arte não propõe uma relação de escuta, que possibilitaria trocas, afetando artistas e público. Nesse processo relacional de escuta da cidade podemos reconhecê-la como heterogênea, diversa, polifônica. E é nessa polifonia que reside o lugar do outro, por isso necessário traçarmos esse movimento de reconhecer no outro as nossas possibilidades, nossa forma de superação dos sistemas hegemônicos que forjam desigualdades.

A partir destes reconhecimentos, acreditamos que seja possível pensar outra cidade, potencializada pela sua diversidade, feita e reconhecida na multiplicidade. Podemos reconhecer ainda nestas múltiplas pessoas, um conjunto possibilidades de eclosão de rupturas, novas formas de relação entre a multidão. Sobre a ideia de multidão o pesquisador e artista visual Ericson Pires reflete:

A multidão é uma rede de minorias diante dos poderes hegemônicos. A minoria, ou esse povo criativo, que não se deixa capturar pelos condicionamentos da maioria, pode ser traduzida a ideia de multidão. A desobediência é a forma de ação desta multidão. Esse coletivo de corpos, esse conglomerado de indivíduos, que produz sobre si mesmo e sobre os outros espaços-tempos linhas de fuga, incontroláveis, se manifesta de forma agressiva: a multidão não poupa nem seus próprios corpos. É uma ação de risco. É uma ação criativa. (PIRES, 2007, p. 146).

É possível que a escuta da multidão, esse corpo coletivo que compõe a cidade, seja uma necessidade de nosso tempo, para que possamos pensar ações criativas e diretas de relação com uma sociedade cada vez mais composta de diversidade.

Para, além disso, acreditamos que a partir das reflexões estabelecidas nesse processo de criação percebemos que a cidade é também ocupada por uma geração de jovens negros e negras que se colocam das mais diversas formas, sejam elas em manifestações, festas de rua e ações sociais, potências diversas que irrompem a cidade produzindo novos significados, criando novas perspectivas de escuta no urbano.

1.2 A cidade é uma festa!

A partir da definição deste horizonte de cidade complexa e multifacetada, ocupada por um conjunto ainda mais complexo de sujeitos, projetamos aqui uma possibilidade artística do encontro com o urbano, que em sua constituição foi feito como aparato de repressão e dominação, mas que é composto de multiplicidade. Nesse sentido, é fundamental pensar mecanismos que construam um ambiente de promoção e evidência dessa cidade feita de pessoas e inúmeras possibilidades. Falemos de festa.

Tomemos como ponto de partida para nosso horizonte de criação jovens sujeitos negros, que de forma festiva habitam a paisagem visual, sonora, musical das cidades brasileiras. Em especial, nosso olhar se concentra em Porto Alegre, que têm uma grande população negra que se manifesta historicamente das mais diversas formas: samba, hip-hop, reggae, rap, soul, danças, religiões de matriz africana, carnaval, etc.. Ou seja, uma cena cultural forte e diversa, que não temos a pretensão de retratá-la no todo, visto que foge ao escopo deste trabalho – e qualquer tentativa de generalização deixaria de considerar boa parte da vibrante expressão da cultura negra em Porto Alegre.

Mas antes, consideremos a chamada *Geração tombamento*, referencial estético e artístico desta pesquisa, que articula sua expressão fundamentalmente nas

idades de São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, através da festa *Batekoo*¹⁷, espaço de expressão cultural da juventude negra.

A *Batekoo* vem se constituindo ao longo dos últimos anos como um dos mais importantes movimentos de expressão da juventude negra no Brasil. Segundo os organizadores, é comum perceber que jovens negros passam a compreender a força de suas existências a partir do acontecimento festivo, lugar de livre expressão de sua cor, musicalidade, sexualidade, etc.



Figura 7 - Festa *Batekoo*. Fonte: Guido Argel/Deu Zebra

Um espaço de celebração da diversidade LGBTT¹⁸, que tem a possibilidade de produzir sentidos em diferentes perspectivas, onde jovens de distintas localidades, especialmente periféricas, conseguem perceber possibilidades de expressão e exercício de suas identidades. A festa se propõe de modo geral a ser um evento de expressão artística, com batalhas de dança, músicas autorais de artistas negros e exuberância visual. Além disso, como os próprios organizadores ressaltam, também é um espaço de combate ao racismo, ao ter como referência figuras históricas como Marthin Luther King, Zumbi dos Palmares, Dandara, assim como pensadoras

¹⁷ Festa criada pelos dj's Maurício Sacramento e Wesley Miranda, a primeira edição foi em dezembro de 2014.

¹⁸ Lésbicas, gays, travestis e transexuais.

contemporâneas como Angela Davis, Suely Carneiro e Djamilá Ribeiro. Os organizadores da festa colocam essas figuras como propulsoras de discursos e práticas, inspirando um ideário que permeia as festas e que dialoga com discursos de empoderamento e afirmação da cultura negra. Essas referências são postas das mais diversas formas, através de imagens, movimentos ou chamamentos de divulgação das festas, através de frases e cartazes promocionais dos eventos.

Em Porto Alegre temos a festa *Bronx*¹⁹, que na mesma perspectiva busca ser um espaço de difusão e promoção da cultura Hip-Hop. A *Bronx* é uma festa itinerante, que acontece em vários pontos da cidade de Porto Alegre, geralmente no centro da cidade, e com um valor de ingresso médio de dez reais, abaixo da média das festas da cidade.

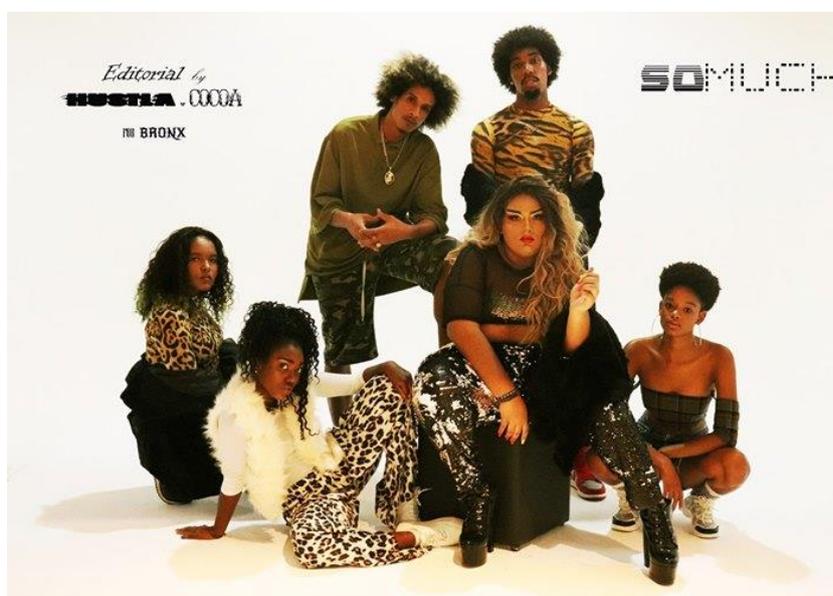


Figura 8: Cartaz promocional da festa Bronx ocorrida em 1 de junho de 2019 em Porto Alegre. Foto: Hustla, página oficial da festa no Facebook.

Segundo os organizadores, a ideia era criar “uma festa de minorias e baixa renda”²⁰, ou seja, um lugar que tenha como horizonte a diversidade, e que surge também da constatação de que Porto Alegre era palco de inúmeros eventos festivos onde a cultura negra estava no centro, entretanto as pessoas negras não estavam nem na festa! Ainda que a musicalidade, danças e estética fossem caracterizadas pela negritude, os espaços em si não promoviam a inserção de jovens negros das

¹⁹ Festa organizada por Clara Santos (Cocoa Mami) e Rhuan Santos (90's Hustla).

²⁰ Disponível em: <http://www.alguemavisa.com.br/2017/08/04/conheca-o-projeto-o-bronx-mais-do-que-uma-festa-uma-manifestacao-de-empoderamento/>. Acesso em: 13 dez. 2018.

periferias de Porto Alegre. Mesmo que estas festas alternativas ocorram nos centros das cidades, ainda assim conseguem atrair um público diverso, das mais variadas localidades. Acreditamos que esse movimento se dá pela representatividade que essas festividades incutem, sendo espaços organizados e constituídos por jovens negros, que colocam a festa como um espaço político de afirmação de suas existências.



Figura 9 - A festa como momento de expressão estética.

Fonte: Festa Batekoo, Matheus Thierry/Deu Zebra

Acreditamos que a busca por um lugar afirmativo que consiga ser propulsor de estética e cultura negra, que não seja organizado por pessoas brancas que usem a cultura negra apenas como uma temática do momento, seja de fato uma forma de promover empoderamento e protagonismo às pessoas negras que habitam o ambiente urbano. Considerando o diálogo que se dá pela festividade, os organizadores falam sobre a *Bronx* como um lugar de potência, de compartilhar suas estéticas e produções artísticas, “Pra todo mundo dançar muito, até as pernas dizerem chega. A regra é uma só: DESÇA!”²¹.

²¹ Disponível em: <http://www.alguemavisa.com.br/2017/08/04/conheca-o-projeto-o-bronx-mais-do-que-uma-festa-uma-manifestacao-de-empoderamento/>. Acesso em: 13 dez. 2018.

Podemos ainda reconhecer na festa uma possibilidade de transgressão, de cisão com uma lógica de austeridade que estabelece poder na sociedade. O festivo ocupa esse outro lugar de desconstrução de normativas sociais, que de certo modo pode projetar novas experiências sociais. Sobre a questão Fagundes coloca:

A escolha da festa como imagem matriz não é uma opção livre de perigos: depois de séculos de racionalismo burguês, a ideia do festivo foi exilada a categoria de “não importante” e “não sério”, de modo que estamos lidando com uma referência que pode ser associada a frivolidade e a temas de importância secundária, algo que se faz quando não temos nada de mais importante a se fazer. Porém, consideramos que a “seriedade” é uma marca significativa dos discursos de poder; enquanto a transgressão festiva, o riso, o prazer, o corpo, sempre representam uma ameaça de desestabilização uma linha de fuga. De nossa perspectiva, a festa é um dispositivo fundamental da experiência humana, que afirma a exuberância da vida e do encontro, contra toda rigidez social. (FAGUNDES, 2010, p. 47).

Esse movimento de reivindicar o urbano através de espaços festivos altera dinâmicas na arquitetura e no comportamento. Quando um conjunto de jovens vai à *Batekoo* ou à *Bronx* e se coloca de forma exuberante, com uma estética própria, estão provocando novos modos de se relacionar em sociedade. A festa aqui surge como um acontecimento de cisão, algo diferente a ser considerado que renova a paisagem urbana, sugere possibilidades distintas de se relacionar, de convivência social.



Figura 10: Coletivo Bronx, organizador da festa de mesmo nome que acontece em Porto Alegre.
Foto: Alguém Avisa.

Importante compreender que as tradições de ancestralidade negra sempre tiveram no festivo um elemento característico, na prática de rituais, na produção e nas

expressões das mais variadas manifestações artísticas e culturais. Como o carnaval no Brasil, festa popular de grandes proporções que tem seus alicerces fundamentados nas manifestações dos povos afro-brasileiros. Sobre a relação do carnaval as comunidades negras o artista e pesquisador Thiago Pirajira pondera:

Os Carnavais, que são manifestações múltiplas, plurais e complexas, se configuram como lugares possíveis de liberdade, legitimação e protagonismo para 54% da população brasileira, que é excluída do acesso a outros espaços, bens, serviços e demais oportunidades que o racismo institucional nega. A festa da carne é memória, vida e continuidade para pretas e pretos. (PIRAJIRA, 2018, p.1).

No trajeto de escuta sensível dessas manifestações urbanas, buscamos constituir um espaço de sociabilização e representação através do ambiente artístico. Nosso espetáculo se alimentou criativamente do espaço do Viaduto do Brooklin, entre as ruas Loureiro da Silva e João Pessoa. O Viaduto Dona Leopoldina como era conhecido, hoje é ocupado por diversas manifestações artísticas, desde batalhas de rap ou de *slam's*, até rodas de samba. O Viaduto Dona Leopoldina como era conhecido, hoje é ocupado por um conjunto de manifestações artísticas desde batalhas de rap, de *slam's*, até rodas de samba. É nesse espaço de pulsação festiva que reconhecemos um exemplo forte de ocupação da cidade com cor, musicalidades, manifestações. Segundo Rafael Delgado um dos organizadores das batalhas de rap que acontecem no viaduto "muitas vezes a gente não sente que a cidade nos pertence. É fácil passar por aqui e ignorar, mas o Hip-Hop é da rua e existe pra levar as pessoas as ruas."²² Lá podemos perceber essa potência da escuta que estar em contato com diferentes manifestações pode propiciar, visto que temos a festividade como ato de ocupar a cidade, dar sentido a existência urbana através do encontro em ato festivo.

Importante considerar a trajetória que a criação de *SobreVivo* constituiu, em que as apresentações passaram a ser em um espaço fechado, o Lugar²³, pois para nós era importante realizar um ambiente de festividade junto do espetáculo, inicialmente apresentaríamos no espaço do Viaduto do Brooklin, entretanto por vários empecilhos de produção em que teríamos que custear, uma grande estrutura de som e iluminação e ainda somando as dificuldades que existem em realizar uma

²² Em entrevista à jornalista Giovana Fleck, do jornal virtual *Sul 21*. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/cidades/2018/01/sob-o-viaduto-do-brooklyn-ocupacao-de-espaco-publico-com-batalhas-de-mcs/>. Acesso em: 28 ago. 2018.

²³ Espaço do artista visual e professor Chico Machado, onde funciona seu ateli

festividade de rua na cidade de Porto Alegre, que necessita de uma série de trâmites junto a Prefeitura Municipal, optamos por realizar o espetáculo em um espaço alternativo, ainda sim referenciados pela pulsação da urbanidade, orientados por elementos de cultura tradicionalmente urbanos, ocupados por jovens negros como as batalhas de rap, as rodas de slam, as festas de rua, os bailes funks, etc. A imagem que surge deste processo de pesquisa e referências iniciais é de um grupo de jovens que acessa diferentes lugares festivos e que através dele reivindica sua estética, seu discurso sobre o mundo e suas próprias vivências, esse aspecto esteve por todo nosso espetáculo e se mostrou uma das temáticas organizadoras de nossa dramaturgia.

Necessário aqui ressaltar a problemática de coibição de manifestações públicas das mais diversas formas, articulada pelo próprio poder público que cria mecanismos de proibição e privatização do espaço da cidade, que seria de todos. Os modos de ocupação da cidade revelam algum dos conflitos mais expressivos de nosso tempo, como a disputa entre público e privado, pessoas e capital, pobres e ricos, trabalho autônomo e grandes empresas. Somamo-nos à vontade, que há, de ocupar livremente o espaço urbano e reconhecemos na cidade uma importante arena organizativa e promotora de possibilidades.

De muitos modos negociamos sobrevivências no espaço urbano, seja na representação de nossas vozes, seja na manifestação de nossas expressões artísticas ou mesmo na fuga da morte pelos mais diversos motivos. Entretanto é importante que consigamos também estabelecer um olhar sobre a vida, sobre as mais diversas formas de estar no mundo. O trabalho *SobreVivo* se propõe um olhar sobre outras narrativas, que tem cor, idade, que ocupa a cidade e tomba, que tombemos mais até o chão, como expressão de nossa cultura e não como mortos em estatísticas.

Como dito nas reflexões sobre as festas de juventude negra que ocorrem em diferentes cidades, ainda partimos do referencial de urbanidade. Quando projetamos esse jovem negro que acessa lugares festivos, como forma de afirmação e promoção de sua identidade. Um jovem que irrompe a cidade com sua cor, música e corpo. Esse corpo político e poético que cria tensões no espaço urbano das cidades, tombando!

2. RESPEITA NOSSA HISTÓRIA!

Nossa história não é escrita para ninar os da Casa Grande e sim para acordá-los de seus sonhos injustos.
Conceição Evaristo²⁴

Entender-se como uma pessoa negra é um processo, já que a negritude é posta em questão todos os dias, através de distintas adversidades estruturadas em nossa sociedade racista. Diferente das pessoas brancas, que dificilmente refletem sobre sua identidade étnico-racial, posto que a branquitude é a representação de um sujeito universal, detentor de privilégios e que incute uma hierarquia racial em nossa sociedade (SOVICK, 2009), uma pessoa negra vivencia ao longo de sua existência momentos em que lhe é necessária a consciência de pertencimento a um grupo específico.

Ainda que estas experiências sejam distintas levando em consideração contextos e localidades, reconhecemos que no Brasil somos atravessados por uma experiência de negritude coletiva, perpassada por diferentes matizes e marcada pelas adversidades produzidas por uma dinâmica de construção social baseada em desigualdades étnico-raciais. Ao refletir sobre a obra de Carolina de Jesus, mulher negra, pobre e moradora de favela que escreveu o romance *Quarto do despejo* (1960) Conceição Evaristo discorre:

Quando mulheres do povo como Carolina, como minha mãe, como eu também, nos dispomos a escrever, eu acho que a gente está rompendo com o lugar que normalmente nos é reservado. A mulher negra, ela pode cantar, ela pode dançar, ela pode cozinhar, ela pode se prostituir, mas escrever, não, escrever é alguma coisa... é um exercício que a elite julga que só ela tem esse direito. Escrever e ser reconhecido como um escritor ou como escritora, aí é um privilégio da elite.²⁵ (EVARISTO, 2014, p. 249).

Rompendo com lugares que “normalmente” nos são reservados, *SobreVivo* propõe uma escrita autoral. Somos nós que escrevemos nossa história, que não é só nossa, e é de muitos. Percebemo-nos como parte de uma ancestralidade, compartilhada por negras e negros que “escreveram” muitas histórias, pessoas que

²⁴ Fala realizada durante o Brazilian Endowment for the Arts, durante a I Conferência de Escritoras Brasileiras em Nova York em 16 de outubro de 2009.

²⁵ Conceição Evaristo em entrevista concedida a Bárbara Araújo no site Blogueiras feministas em Setembro de 2010. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2011/11/22/conceicao-evaristo/>. Acesso em: 05 jun. 2019.

não conhecemos, e também nossas famílias, artistas, nós mesmos - compartilhamos vivências que se relacionam e que são coletivizadas no momento da criação.

É possível identificar na cena teatral contemporânea um movimento de criadores negros que abordam questões raciais como discurso cênico central, evidenciando as fragilidades de nosso sistema social desigual. A guisa de exemplo, podemos citar montagens como: *Preto* da Cia. Brasileira de Teatro, *Eles não usam tênis naique*, *Subterrâneo*, *Qual a diferença entre o charme e o funk?* (as relações destas obras como referenciais de *SobreVivo* serão abordadas no capítulo três). Através da ação cênica, estes espetáculos produzem a escrita de uma narrativa que está articulada com as próprias vivências das criadoras e criadores envolvidos.

Tal enegrecimento da cena pode ser considerado tanto em relação à maior presença de atrizes, atores, dançarinas e dançarinos negros no palco, como pela recorrência de dramaturgias que evidenciam o recorte racial, projetando fissuras na estrutura social que vivemos, estabelecida através das opressões étnico-raciais. Outro elemento importante são os procedimentos e técnicas que trazem tradições de matriz africana às práticas de artes cênicas, como por exemplo, o ritmo do tambor, que aparece fortemente demarcado em espetáculos de dança e teatro que tratam da temática racial. Sobre o tambor como elemento constitutivo da cultura popular brasileira, o bailarino, coreógrafo e pesquisador Manoel Gildo Alves Neto (nome artístico de Manoel Luthierry) coloca:

(..) em cada canto do Brasil encontraremos peculiaridades tanto no formato do tambor quanto aos toques utilizados em rituais específicos. No Maranhão, o Tambor de Crioula é uma das danças que demarca uma sotaque local, na Bahia rufam os tambores dos Blocos Afro, em Minas Gerais as congadas e o Jongo nas regiões centro-oeste do Brasil. Cada uma com a sua peculiaridade no modo como se toca e no modo como se dança. (ALVES NETO, 2019, p. 122).

Em *SobreVivo*, há uma cena construída sobre esta matriz percussiva, como recurso estético e político de afirmação de tradições de matriz africana. A cena relaciona histórias de infância dos atores Phillipe Coutinho e Letícia Guimarães: ele fala sobre sua relação com o som do tambor em rituais afro-brasileiros e ela sobre suas lembranças do Carnaval. No cruzamento das duas histórias, buscamos evidenciar uma prática musical e corpórea do povo negro que se expressa em muitas de suas produções artísticas.

Em nosso espetáculo, optamos tanto pela presença em cena de um elenco negro, como pela temática racial concatenada à estrutura da montagem. Como procedimento instaurado no processo criativo e elemento organizador da dramaturgia, estão as narrativas dos jovens atores e atrizes negros que compõem a equipe. Dessa forma, buscamos reafirmar a relevância da noção de *lugar de fala*, assumindo o ponto de vista e as narrativas dos atores, atravessados pela potência de suas próprias vivências e visões de mundo. Cada uma e cada um trouxe um pouco de sua própria história ao processo de construção das dramaturgias, que são múltiplas assim como proposto por Djamila Ribeiro que reflete sobre a multiplicidade de contextos e experiências sociais de cada pessoa, que são incutidos enfim em nossas narrativas, nosso modo de contar uma história (RIBEIRO, 2017). Importante reconhecer a multiplicidade de experiências de negritude, ou seja, não podemos generalizar as vivências de pessoas negras como uma massa uniforme, igual. Entretanto, mesmo na diversidade de histórias, percebemos vivências partilhadas e atravessadas por similaridades, que possibilitam o encontro coletivo, em tramas que se relacionam de diversas formas com estas histórias. O processo desenvolvido na montagem de *SobreVivo* se estrutura sobre estes encontros, incorporando a força que estas dinâmicas de *enegrecimento* têm em produzir comunidades.

Durante os ensaios, coletamos histórias, experiências e perspectivas pessoais dos atores em diferentes momentos. O material era compartilhado através de relatos orais e escritos, em jogos diversos, exposto em formato de roda ou em situações de conversa do grupo. A princípio individuais, estas histórias foram reencenadas pelo conjunto do elenco, de modo que o grupo absorvesse e reinventasse as narrativas, como mecanismo de sociabilização das experiências. Esse procedimento marcou o primeiro período de ensaios, mas também foi uma constante da criação, visto que mesmo quando já estruturadas na dramaturgia, as narrativas foram rearranjadas durante todo processo, em acordos coletivos, contando e recontando a própria história. Verificamos essa articulação no processo de pensar junto do outro, quando estamos desenvolvendo um processo de escrita de suas próprias vivências. Pois mesmo que façamos um relato de uma experiência específica, estamos na mesma perspectiva nos relacionando com vivências do outro, compartilhando um *ethos* comum (ALCÂNTARA, 2012, p. 100).

Um elemento interessante a analisar é a dificuldade que alguns atores e atrizes tinham de relatar suas experiências, muitas delas relacionadas a situações de

violência; portanto em dados momentos do processo houve certa barreira em trazer essas narrativas à tona. Coloco aqui uma ocasião em que propus aos atores, em um grupo de mensagens pelo celular, que trouxessem suas histórias de modo escrito. A solicitação foi feita num período de intervalo do processo, em que estávamos em férias universitárias, e a proposta era dar seguimento ao trabalho, mesmo em um período de pausa, dando continuidade às reflexões sobre o processo. Entretanto, no retorno dos ensaios, identificamos a dificuldade em produzir algo pessoal a partir de uma instrução virtual, sem contato. Reconheço neste episódio minha própria dificuldade de desenvolver propostas e procedimentos como encenador, entender qual a condução necessária para que pudéssemos desenvolver um trabalho de produção de dramaturgias a partir da personalidade. Considerando que eu não havia trabalhado com a maior parte das pessoas que compunha o elenco, o caminho para as buscas destas dramaturgias se tornou ainda mais difícil, posto que em ocasiões como a montagem de *TabaTabá* os atores foram mais receptivos a essas propostas, imagino porque havíamos tido tempo para desenvolver uma relação mais próxima. A partir do fracasso desta proposição virtual, entendi a necessidade de desenvolver o processo de produção das narrativas pessoais de forma mais gradual, levando em consideração as dificuldades individuais e coletivas do grupo no processo, assim como as minhas próprias. Era importante pensar caminhos e estruturas de ensaio necessárias para que conseguíssemos acessar narrativas pessoais, tão importantes à ideia de dramaturgia que estávamos buscando.

Penso que é importante refletir sobre meu processo de aprendizagem como encenador, que necessita articular mecanismos de condução de exercícios e práticas criativas em sala de ensaio. Em muitos momentos, evitei conduções mais presentes, por receio que pudesse ser impositivo e demasiado autoritário, e que assim os atores se sentissem coibidos de propor e criar. No entanto, acredito que seja possível a busca por uma mediação entre excesso de autoridade e ausência de proposições, e de algum modo estabelecer um processo colaborativo, feito por muitas mãos e sensibilidades, sem me eximir do papel do encenador como agente da criação, que estabelece diálogos com o grupo, e que propulsiona relações criativas que se dão ao longo do processo de ensaios. Em muitos momentos, percebi a necessidade de também compreender o meu próprio processo de enegrecimento, narrando minhas histórias de vida, trazendo ao grupo a mesma reflexão e compartilhar de experiências que eu estava sugerindo. Esse movimento me auxiliou a estabelecer um

reconhecimento mais profundo sobre o que era dito pelos atores, suas histórias de vida, suas expectativas com o espetáculo.

Outra situação singular no processo de criação, onde as tensões das relações entre direção e atuação foram amenizadas, foi quando optei por realizar junto dos atores a coreografia do início do espetáculo. Este era um momento onde estávamos nos colocando como grupo, externando um discurso radical de combate às opressões raciais e, portanto, estar junto aos atores me ajudou a compreender melhor esse espaço entre atuação e direção. Não me refiro somente ao fato de estar “na pele” dos atores em dado momento do processo criativo, mas o próprio momento de passar a coreografia coletivamente, me dedicando junto nos ensaios, me auxiliou na busca por uma maior coesão do grupo, me senti mais autorizado a ser propositivo no processo, minha opinião agora não era de uma figura alheia perante alguns atores e atrizes, por então fazer parte de um todo que pulsava em energias muito similares. Ainda que minha participação na coreografia não tenha se mantido até a estreia, foi uma experiência fundamental na construção da minha relação com o grupo.

As experiências de jovens negros, de mulheres negras, de homossexuais negros, são atravessadas por vivências de violência, não podemos deixar de considerar esta dimensão quando colocamos estas histórias em cena. Ou seja, ainda que a violência perpassasse diversos setores da sociedade, é fundamental reconhecer o quanto este elemento é um ponto nevrálgico na trajetória de pessoas negras, como Djamila Ribeiro coloca:

Seria mais responsável e ético discutir o fato de que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil, o que mostra que indivíduos negros compartilham experiências de violência estatal pelo fato de pertencerem ao grupo negro (*locus social*), do que perder energia em falar das experiências individuais distintas como se isso não fosse próprio do humano. Acredito que nem todas as pessoas brancas se identifiquem entre si e tenham as mesmas visões, mas existe uma cobrança maior em relação aos indivíduos pertencentes aos grupos historicamente discriminados, como se fossem mais obrigados do que os grupos localizados no poder, de criar estratégias de enfrentamento às desigualdades. (RIBEIRO, 2017, p. 71).

A violência deve ser considerada quando pensamos em um processo de criação enegrecido, que não pode ser reprodutor de possíveis brutalidades em sala de ensaio. É necessário estabelecer uma escuta sensível e de cuidado com as criações trazidas pelos atores e atrizes, visto que espaços de cuidado e afeto são raros em uma sociedade extremamente violenta e genocida com a juventude negra.

Um dos aspectos de *SobreVivo* é um olhar sobre essas narrativas em resistência de negritude, enfatizando seus aspectos coletivos, já que identificamos que as histórias de jovens negros se tornam uma experiência social, que têm em sua constituição momentos compartilhados por uma geração, por um grupo, por um contexto, articuladas às tradições coletivas dos povos negros. O espetáculo se coloca como um espaço de diálogo e afirmação das identidades negras, mas é também um lugar de encontro de criadores negros que através do fazer teatral produzem um quilombo cultural, um lugar de sementeira de novas formas de relação sustentada em relações afrocentradas. Sobre os mecanismos de resistências ressignificados e produzidos pelo povo negro a antropóloga Bárbara Souza destaca:

Pensada em sentido amplo, a resistência abarca as várias estratégias empreendidas pelos povos negros para se manterem vivos e perpetuarem sua memória, valores, história e cultura. São estratégias presentes nos costumes, no corpo, no falar nas expressões, nas organizações sociais, políticas, e religiosas tais como os quilombos, irmandades e terreiros de candomblé. (SOUZA, 2008, p. 24).

Assim como a música de Rincon Sapiência, Ponta de Lança²⁶ coloca, talvez a maior revolução possível seja que a sociedade hegemônica pelo poder branco perceba que homens e mulheres negras se relacionam afetivamente, amigavelmente, que estão juntos, que estes não são reprodutores de violência entre si, mas sim buscam mecanismos de produzir afetos e relações de coletividade.

Meu verso é livre, ninguém me cancela

Tipo Mandela saindo da cela

Minhas linha voando cheia de cerol

E dá dó das cabeça quando rela nela

Partiu para o baile, fugiu da balela

Batemos tambores, eles panela

Roubamos a cena, não tem canivete

As patty derrete que nem muçarela

Quente que nem a chapinha no crespo

Não, crespos estão se armando

Faço questão de botar no meu texto

²⁶ Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=vau8mq3KcRw>.

Que pretas e pretos estão se amando

A prática biográfica de SobreVivo relaciona-se à um movimento da cena contemporânea, que parte de histórias pessoais dos atores e atrizes na produção de dramaturgias, para tramar narrativas em um contexto mais amplo. Segundo Óscar Cornago (2005), presenciamos um movimento de reivindicação da subjetividade humana em resposta à um mundo bombardeado por aparatos tecnológicos e indústrias midiáticas; uma tendência teatral passa a se articular a partir de histórias pessoais como mecanismo de afirmação do real. A partir das reflexões de Cornago, a pesquisadora Ligia Ferreira discorre:

A partir dos anos 70 do século XX a cena se utilizou do avanço da tecnologia e das mídias como forma de denúncia de uma sociedade dominada pelos meios. O uso de vídeos, sons, instalações e um caráter performático concederam ao teatro um tom caótico e midiático. Essa característica foi impulsionadora de um desejo de resgate de algo mais imediato, cotidiano e humano. A partir disso notou-se a necessidade de uma aproximação com a vida das pessoas. (FERREIRA, 2011, p. 2).

Importante salientar o processo de identificação que pode ocorrer quando escutamos uma história pessoal, à primeira vista individual, mas que pode evocar uma relação de coletividade. As histórias pessoais estão relacionadas com um contexto, histórico, social, econômico, político; e, portanto, tem o potencial de conectar-se ao coletivo. No caso de nossa montagem, esta conexão se dá na perspectiva de intersecção com outros jovens negros, que podem identificar-se com o que é contado, em um processo de se entender comunidade através do teatro.

A dramaturgia de *SobreVivo* se compõe de narrativas de negritude. Ao reconhecer a necessidade grifada por Conceição Evaristo de escrever a história do povo negro como mecanismo desarticulador da hegemonia branca responsável pela escravização, almejamos que o espetáculo possa ser um lugar de escuta de vidas e histórias, um espaço similar ao quilombo, de resistência e propulsão de coletividades negras, criando fissuras nas narrativas hegemônicas.

O viés autobiográfico se relaciona ainda com a questão da memória como matéria constitutiva da criação, se oferecendo como um espaço de reorganização da existência; somos fruto do que lembramos, e também do que esquecemos. Afirmando a perspectiva de que as histórias pessoais que reinventamos em cena se tornam coletivas e constituem um espaço de relação, Fagundes reflete:

Mais que na imersão individual em episódios privados, a potência da memória se atualiza no exercício compartilhado. Mesmo partindo da memória episódica, não é o eu isolado que “fala”, mas sua relação com o outro, considerando que o eu só se define em relação. Nos vemos através do outro. (FAGUNDES, 2012, p. 2).

A perspectiva do exercício compartilhado na abordagem da memória como matéria de criação marcou o processo de *SobreVivo*, em suas diferentes fases. O desenvolvimento do rap que era parte integrante do espetáculo, em sua versão de outubro 2018, é um exemplo importante desta dinâmica, que articula procedimentos de escrita coletiva.

No início do ensaio ocorrido em 31 de agosto de 2018, propus aos atores e atrizes que escrevessem, em forma de verso, histórias pessoais relacionadas às suas experiências com negritude e vivências de periferia. A proposição específica era criar um rap de apresentação, partindo das vivências, trajetórias e características do próprio elenco, que servisse como ponto de partida à dramaturgia do espetáculo. No primeiro momento, os atores escreveram em um exercício individual de criação, dispostos em diferentes lugares da sala de ensaio, intercalando seu próprio aquecimento com a reflexão sobre os versos e a escrita. Em seguida, seguimos as atividades de aquecimento, realizando jogos e resgatando coreografias já desenvolvidas em encontros anteriores. Na continuação, sugeri duas batidas de rap, incluindo elas nos aquecimentos e jogos. Desse modo, quando os atores e atrizes já estavam habituados com as batidas, foi indicado que apresentassem os versos que haviam produzido. Assim, o ensaio foi se afunilando num grande exercício coletivo de criação do rap. No fechamento do trabalho, sentamos em roda e ajustamos as métricas possíveis com as duas batidas. Ao fim, o grupo optou por uma das duas batidas que mais se adaptava aos versos, que foram organizados coletivamente:

A bixa rima

O beat é batuque

A Preta traz o axé do terreiro

É o movimento musical

Da ancestralidade freestaylero

Corpo latente, mente fluente

Descoberta identidade

O meu vitimismo é mentira

Teu racismo que é verdade
Mulher negra, bixa preta, mulher da comunidade
O Poder vem da buceta
Sereia dessa cidade
Geradora de si mesma
Gera a realidade
O meu canto de sereia
O teu ouvido invade

Transitando entre eras
Era serva do Senhor
Hoje entende Adão e Eva
E sabe quem te criou
À serviço dos comédia
A tragédia me formou
Foi no palco ou na plateia
Mas o drama coroou

Para compor um rap a partir dos diferentes versos produzidos, foi necessário fazer recortes e edições, em uma reapropriação coletiva das histórias. Para tanto, os atores e atrizes buscaram mecanismos de coletivizar as narrativas, seja alterando pequenos detalhes dos textos, seja pareando suas vivências com as de outros, contadas em similaridade. Não havia mais “a minha história”, mas sim um testemunho coletivo, composto por muitas mãos, cabeças, corações e corpos. A nossa história.

2.1 O *Slam* e narrativas de juventudes negras

O *Slam* pode ser compreendido como uma ferramenta de articulação de narrativas pessoais, que em *SobreVivo* aparecem como um elemento constitutivo da dramaturgia do espetáculo, incluindo poesias faladas produzidas pelo próprio elenco. Considerando a autoralidade do *Slam*, que implica as próprias vivências dos poetas, acabamos por produzir, de forma direta nos versos, um espaço de afirmação de existências negras. Compreendemos o *Slam* como uma prática de empoderamento e ruptura com a lógica predominante de exclusão racial no Brasil, quando as poesias

são produzidas por jovens negros, questões raciais irrompem com força, como temática e elemento provocador de diálogos.

Além disso, o caráter do encontro, central à prática do *Slam*, remete à ideia de “aquilombamento” que estamos buscando: o espaço de declamar poesias, de contar suas histórias, é também um espaço de convívio coletivo.

A autoralidade e as narrativas pessoais dos atores são uma recorrência na cena contemporânea, assim como a presença de poesia na estrutura dramaturgica é uma característica fundante da dramaturgia mundial. Estes são aspectos que definem relações de similaridades entre *Poetry Slam* e o teatro, assim como a produção de comunidades temporárias, elemento constitutivo de ambos. A noção de comunidade, que implica uma trama de relações compartilhadas, é fundamental no processo de *SobreVivo*. O teatro se forja a partir de ações organizadas esteticamente no tempo e no espaço, é um fenômeno compartilhado por um conjunto de pessoas, tanto artistas quanto o público, como afirma a pesquisadora alemã Fisher-Litche: “para que uma realização cênica possa acontecer, atores e espectadores, terão que se reunir durante um determinado período de tempo em um lugar concreto e fazer algo juntos” (FISCHER-LICHTE, 2011, p.65).

Reconhecemos que uma comunidade que se encontra em roda, em um grupo de contadores de histórias, para declamar poesia pode ser percebida, tanto na prática do *Slam*, quanto na construção de um espetáculo de teatro e, portanto, podemos perceber similaridades que destacam a característica marcante de criar coletividades encontrada ambos. Sobre comunidade e *Poetry Slam* Estrela D’Álva fala:

O termo “comunidade” define bem os grupos que praticam o *poetry slam*, já que esses vêm se organizando coletivamente em torno de um interesse comum, sob um conjunto mínimo de normas e regras. As comunidades cultivam o respeito aos fundadores do movimento e conhecem de forma bem detalhada sua história recente, seus fundamentos e “filosofias”. Ainda no que diz respeito a essa vocação comunitária, muito embora existam “figuras carimbadas” *habitués* que frequentam regularmente os *slams*, tornando-se uma espécie de “personagens” não há incentivo à criação de poetas “superstars”, mas, pelo contrário, prega-se que o propósito do *poetry slam* não seja a glorificação do poeta em detrimento de outros, mas a celebração da comunidade à qual ele pertence. (ESTRELA D’ÁLVA, 2014, p. 111).

Criar um lugar seguro de produção e significação de outras narrativas, distintas das normativas brancas do poder, surge como alternativa, brecha, interstício, breve ruptura no sistema vigente de dominação. Em nosso processo de criação, nos identificamos com essa possibilidade de produzir um espaço de encontro através de

narrativas de juventude negra, que fortaleçam um imaginário possível de superação de desigualdades. Buscamos também propor um espaço de convívio para jovens negros, produzindo e poetizando suas existências; um modo de aquilombamento, como articulado pelo movimento de *poetry slam*. Um lugar de troca, de cruzamentos e atravessamentos de nossas histórias, em um exercício artístico de produção de sentidos conjuntos.

O *slam* se coloca no processo de *SobreVivo* também como um articulador de dramaturgia, posto que algumas das histórias narradas no espetáculo são desenvolvidas em um formato semelhante a esse de articular a poesia. No entanto, é importante destacar que *SobreVivo* não representa o movimento do *poetry slam*, que é definido por um conjunto de regramentos importantes em sua constituição: não utilização de recursos externos para declamar um poema (como figurinos, adereços, música, etc.), autorialidade das poesias, duração máxima de cada recitação em até três minutos, dinâmica de competição entre os *slammers*²⁷ que são avaliados em notas de zero a dez por três jurados escolhidos na ocasião do evento. Reconhecemos a diferenciação de um processo de criação em teatro, que organiza no espaço um conjunto de corpos, articulando diversos elementos visuais e sonoros, objetos, cenografia, iluminação, e partir deles desenvolve outro tipo de composição, que não a do *Slam*. Ainda assim, nos relacionamos com ele, evocamos suas referências, buscamos diálogos com este modo de encontro poético na cidade, composto em grande parte por jovens negras e negros que contam suas histórias em coletividade.

As existências juvenis no âmbito da negritude são marcadas por relações com a morte e com a violência e, portanto, é comum ver *slam's* provocativos que questionam opressões e sistemas de poder. A questão temática e política dos *slam's* é outro campo que se aproxima de nossa montagem: ao tratar de questões de negritude, sexualidade e gênero na cena, desenvolvemos discursos de protesto, reconhecemos e negociamos com opressões, expomos determinadas violências com o objetivo de combatê-las.

O *slam* é de certa forma um espaço de celebração na cidade, que suscita entre jovens negros a ideia do encontro como mecanismo aglutinador, de acolhimento, um espaço de expressão artística e poética. Procuramos em nosso processo de criação

²⁷ Praticante do *slam*, poeta que declama sua poesia em uma roda de *slam*.

associar esses princípios do *Poetry Slam* aos procedimentos de encenação, investindo na afirmação da negritude

Importante destacar que o *Slam* não surge especificamente como um movimento de negritude, os primeiros campeonatos surgem na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, Estrela D'Alva resgata:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam* considerado o primeiro *poetry slam*. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo *poetry slam* foi cunhado, emprestando a terminologia “slam” dos torneios de beisebol e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica, e a partir de um jogo improvisado, o *poetry slam* nasceu. (ESTRELA D'ALVA, 2011, p. 120).

Podemos reconhecer nas experiências brasileiras esse recorte urbano e de negritude. Por aqui é comum que os *slam's* aconteçam em espaços públicos, praças, viadutos e tenham uma forte participação de juventude negra. (ESTRELA D'ALVA, 2014). Os jovens negros encontram na ágora produzida pelo *Slam* um espaço de difusão de seus saberes, vozes, problemáticas; espaço esse que não acontece se não no contato com o outro, como suas questões e processos de afirmação de identidades. É nessa potência do encontro que o *Slam* se constitui, característica compartilhada com o teatro e que oferece uma forte potência criativa, Roberta Estrela D'Alva propõe:

O *slam* é feito pelas e para as pessoas. Pessoas que, apropriando-se de um lugar que é seu por direito, comparecem em frente a um microfone para dizer quem são, de onde vieram e qual o mundo em que acreditam (ou não). É um espaço para o sagrado direito à liberdade de expressão, o livre pensamento e o diálogo entre as diferenças sejam exercitados. Um espaço autônomo onde é celebrada a palavra, a fala e algo ainda mais fundamental num mundo como o que vivemos: a escuta. (ESTRELA D'ÁLVA, 2014, p. 120).

Acreditamos que essas relações de fortalecimento do humano, percebidas na cena contemporânea, onde há uma eclosão de histórias pessoais como matéria de criação podem ser articuladas ao *Slam*, ao rap, ao funk, às diferentes manifestações de juventudes negras possíveis que existem nas cidades. Podemos reconhecer o *Slam*, e o conjunto de manifestações de juventude negra como possibilidades de afirmação de um enegrecimento onde a afirmação da negritude passa a ser uma

constante em nossas urbanidades, um espaço potente que produz narrativas festivas e de contraste à lógica vigente de dominação racial. Narrativas de enfrentamento. Narrativas de esperança.



Figura 11 – Esly Ramão *slammer* e integrante do elenco de *SobreVivo* em um roda de *Slam*.
Foto: Marina Minhote.

2.2 Sobre falar no microfone: atuação e empoderamento

Em nosso processo de criação um aspecto a ser considerado foi a utilização do microfone na cena. Seu uso se deu por motivos práticos, visto que o lugar referência das primeiras apresentações foi o Viaduto do Brooklin, espaço de grande circulação de carros, onde a fala dos atores seria prejudicada se não houvesse o recurso do microfone. Podemos reconhecer nessa utilização também uma referência à cultura hip-hop que projeta no microfone um canal de empoderamento usado como recurso de extensão da voz, e com isso a capacidade de atingir mais pessoas, de se fazer ouvido. Por empoderamento a pesquisadora Joice Berth reflete:

O empoderamento como teoria está estritamente ligado ao trabalho social de desenvolvimento estratégico e recuperação consciente das potencialidades

de indivíduos vitimados pelos sistemas de opressão e visam principalmente a libertação social de todo um grupo. (BERTH, 2018, p. 34).

A partir deste reconhecimento percebemos o ato de fala como representação simbólica de empoderamento. Quando um grupo historicamente marginalizado, passa a utilizar o mecanismo de amplificação da voz para um determinado discurso, como é o caso da cultura Hip-Hop, podemos visualizar perspectivas de construção de outros espaços de poder.

Analisamos aqui então esses dois aspectos suscitados pela utilização do microfone em cena por um elemento prático, promovido pela necessidade de se ampliar a vocalidade e que confere ao processo criativo a necessidade de considerar este novo recurso, com suas especificidades e necessidades técnicas; e um aspecto simbólico que se relaciona com a estética do espetáculo e que para nós evoca as tradições do Hip-hop.

Além disso existem distintas relações possíveis a serem feitas a respeito do uso do microfone: como o rádio, a música pop, até mesmo a máscara cênica grega que já conferia um recurso de ampliação da voz, mas aqui tomemos como central o Hip-hop, visto a sua importância como elemento referencial para o espetáculo *SobreVivo*, desde o princípio da criação propusemos como perspectiva o contato com diferentes manifestações musicais da cultura negra e urbana, como o funk, o rap e o Hip-Hop, neste último percebemos a figura do MC, que articula o espaço de apresentação através do microfone, evocando poder e possibilidades de transmissão de discursos.

Em nosso processo, o uso do microfone foi posto em perspectiva assim que iniciamos o processo de ensaio relacionado ao Viaduto do Brooklin. Na ocasião identificamos um conjunto de dificuldade com o uso do mesmo: postura, entonação, qualidade dos equipamentos. Acreditamos que o exercício com o microfone foi importante ao todo do processo, pois ainda percebemos a estranheza que esse dispositivo causava aos atores. Segundo a pesquisadora Beatrice Picon-Vallin a projeção e uso de tecnologias é uma recorrência na cena contemporânea, sobre o microfone ela coloca “O microfone não pode ser considerado somente um instrumento, um porta-voz. A técnica pode ajudar o ator a dar nuances às palavras, tornar sutil, mais sutil a comunicação com o espectador” (PICON-VALLIN, 2011).

E nesse sentido acreditamos que a utilização desse elemento pôde ampliar as possibilidades criativas, dando outros contornos ao nosso processo de criação. Mais

do que isso, podemos estabelecer essa possibilidade de empoderamento que o uso do dispositivo microfone evoca.

Os processos de empoderamento podem ser compreendidos como um conjunto de ações, simbólicas ou estruturadas que propiciem a elevação de setores sociais que por um conjunto de fatores têm menos inserção nos mecanismos de poder (BERTH, 2018), nesse sentido refletimos sobre estes aspectos na cena, em que o uso do microfone se constitui como recurso de projeção e amplificação do que está sendo dito. A voz ganha outros contornos e passa a ser ouvida por um conjunto maior de pessoas. Temos por exemplo o espetáculo *Preto* da Cia. Brasileira de Teatro, que se utiliza a meu ver, dos microfones como símbolo de poder e possibilidades de ampliação da vocalidade. Em dado momento do espetáculo temos uma situação onde aparecem os vários microfones utilizados em cena de frente a uma atriz negra, construindo uma imagem de poder, que a mim evoca a necessidade de escuta por parte de um público e de uma sociedade para com mulheres negras.



Figura 12: Cena com os microfones, momento os todos os microfones utilizados no espetáculo são colocados de frete a atriz. Fonte: Site Prefeitura de Recife.

A partir desses desdobramentos do uso do microfone em cena, estabelecemos um paralelo com a construção feita em *SobreVivo*. Compreendendo as limitações de um equipamento pouco sofisticado com um som permeado por ruídos, ainda assim, seguimos na opção de experimentar possibilidades com uso do microfone. Durante o processo de montagem intercalamos diferentes momentos de exercícios com a vocalidade e o uso do equipamento, como por exemplo em aquecimentos com

microfone, onde cada um cantava uma música a sua escolha, se adaptando com a utilização do recurso para que pudéssemos leva-lo para a cena.

Os conjuntos das propostas aqui levantadas são um percurso de reflexão do processo de montagem em que experimentamos possibilidades na cena que se relacionavam com estes referenciais estéticos, artísticos e que de algum modo produziam esse espaço aquilombado de fazer teatro, não necessariamente tranquilo, posto que mesmo na busca por esse espaço de acolhida e encontros de nossas produções nos deparamos com dificuldades de conciliação das propostas. Eram diferentes atores e atrizes com um conjunto diverso de expectativas, somadas às minhas expectativas como estudante/pesquisador/diretor. Empoderar tornou-se um ato político de escuta de todos em processo, onde o microfone símbolo da fala, da elevação da voz foi também uma possibilidade de reconhecimento dessas oralidades negligenciadas nas esferas de poder tradicional.

Ao fim do processo acreditamos que usamos o recurso microfone da melhor forma possível, cantando, declamando determinadas poesias, mas acima de tudo optamos por mantê-lo como uma referência e imagem, como em um discurso de Malcon X²⁸ feito de forma inflamada ao microfone e que até hoje se faz referência, pela sua importância, pela sua profundidade, quando um sujeito negro norte-americano se pronuncia e eleva sua fala e então cria outro modo de se colocar socialmente, ocupando um lugar político de propagação de discursos, hegemonizado até então por homens brancos.

Quem te ensinou a odiar o seu cabelo? Quem te ensinou a odiar a cor da sua pele? Na medida em que você passava alvejante para parecer mais branco. Quem te ensinou a odiar a forma do seu nariz e a forma dos seus lábios? Quem te ensinou a odiar do topo da cabeça até a sola dos pés? Quem te ensinou a odiar sua própria espécie? Quem te ensinou a odiar a raça a que você pertence tanto que você não quer estar perto um do outro? Não... Antes de você vir perguntar ao Sr. Muhammad ele ensina ódio, você deveria se perguntar quem te ensinou a odiar ser o que Deus te fez. (MALCON X, 1962)²⁹.

²⁸ Um dos maiores líderes dos movimentos pelos direitos civis no Estados Unidos entre os anos de 1950 e 1960, foi assassinado em 21 de fevereiro de 1965 na cidade de Nova York.

²⁹ Este é um pequeno trecho de um discurso que Malcolm X fez em 5 de maio de 1962 no funeral de Ronald Stokes em Los Angeles, morto pela polícia de Los Angeles.



Figura 13: Discurso feito por Malcon X.
Foto: captura de imagem feita por gravação de vídeo, autor desconhecido.

3. AS TRAJETÓRIAS EM PROCESSO

O ambiente de criação tem como horizonte as materialidades e as incertezas, aspectos que se relacionam nas possibilidades que surgem a partir dos múltiplos elementos constitutivos das equipes envolvidas nos processos artísticos. É na negociação destes múltiplos elementos que de certo modo se constituem os processos de criação, tanto na busca de estruturas e escolhas, quanto na aposta pela abertura às turbulências e dúvidas. É possível que essa seja uma das poucas certezas que temos quando optamos por um processo colaborativo: a certeza da mutabilidade e da inconstância. Este capítulo desenvolve uma reflexão sobre o papel do encenador na criação de *SobreVivo*, considerando minha própria experiência e ponto de vista, tendo a difícil tarefa de articular essa complexa trama de relações que se estabelece no processo teatral. Patrícia Fagundes propõe uma definição importante ao considerar a dimensão relacional do ofício do diretor de teatro:

Se entendermos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria então criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, mecanismos que estimulem e acolham a criação de toda a equipe, redes de estímulos que incitem relações de combustões criativas, fenômenos de transformação e descoberta, através da associação entre as pessoas. (FAGUNDES, 2016, p. 165).

Se enxergarmos o processo com esse viés de um conjunto de relações a serem produzidas e afinadas, podemos perceber que o diretor assume diversos papéis ao longo do processo de ensaios: desde um condutor de jogos e exercícios que façam emergir os materiais criativos a um produtor que busca recursos e possibilidades materiais para a constituição da cena.

Refletiremos sobre as propostas feitas ao longo do processo de *SobreVivo*, de modo a pensar os procedimentos de criação, de forma articulada ao meu diário de ensaios. Destaco a busca por uma dramaturgia criada em sala de trabalho, que é feita por muitas mãos e que nasce das proposições do grupo.

Trago primeiramente algumas reflexões sobre o processo de intervenções urbanas que aconteceram no primeiro semestre de 2018. Na ocasião a proposta de encenação de *SobreVivo* ainda não estava formatada, entretanto foi um momento basilar na constituição do que viria ser a montagem, e dos momentos de criação que vieram depois, retomamos as reflexões desse trajeto, ou seja, partimos dessas construções para pensar movimentações, imagens, gestos, relações de trabalho em

equipe, dinâmicas de ensaio que solidificaram nossa criação realizada com resultado desta pesquisa.

3.1 As intervenções urbanas, diários, processos, incertezas

No início da pesquisa em intervenções urbanas participaram: Kevin Brezolin, Letícia Pagot, Manoel Luthiery e Philippe Coutinho. Semanalmente, nos encontrávamos em sala de ensaio, onde produzíamos ações e experimentações que logo levávamos à rua. Com a proximidade do Departamento de Arte Dramática da UFRGS do Centro Histórico de Porto Alegre, esse processo foi realizado em relação direta com a urbanidade. Os encontros foram sempre divididos em dois momentos, um em sala e outro na rua. Nesse período, realizamos duas intervenções: *Para cada não uma flor* e *Traga sua carteira de trabalho*.

Essas duas intervenções surgiram a partir de um conjunto de estímulos experimentados em sala, que foram coletados principalmente nas ruas em exercícios de observação e escuta da paisagem urbana. Alguns foram resultados de pesquisas dos atores a partir de proposições como gestualidades de resistência e gestualidades de atos políticos. Outro recurso utilizado foram as imagens de Banksy³⁰, que eram apresentadas nos ensaios como referências de ação urbana, de modo que o grupo recriasse algumas imagens do artista na relação com a rua.

Logo no primeiro encontro, produzimos um conjunto de ações que no seguimento do mesmo dia de trabalho foram vivenciadas no centro de Porto Alegre. A ideia era pensar o processo em constante contato com a lógica da cidade, experimentando de diferentes formas o material produzido nos ensaios com os afetamentos surgidos do contato com a rua.

Desse primeiro momento, produzimos diferentes imagens que remetiam à resistência, dentre elas uma em especial era um abraço, trazendo o afeto como perspectiva política de construção da resistência.

³⁰ Artista de rua britânico, que realiza trabalhos em estêncil. Sua identidade é incerta e suas obras podem ser vistas em diversas cidades do mundo.



**Figura 14 - Abraço de resistência, experimentação na rua primeiro encontro.
Foto: Sandino Rafael.**

Foi muito produtivo o procedimento de ir para rua a cada ensaio, pois desenvolvíamos um processo de retroalimentação contínuo: elementos da criação eram postos em contato com o meio urbano, o que favorecia identificar potências e modos de articulação, e também havia o caminho inverso, em muitos momentos a rua nos dava pistas de possibilidades a serem exploradas e elaboradas criativamente, além de referenciais fundamentais. Importante perceber as reações de contato com as pessoas que passavam pelos locais das ações. Em que pese o fato de realizarmos sempre estes exercícios à noite, quando o centro de Porto Alegre perde considerável parte do número de transeuntes, ainda sim presenciávamos reações diversas às ações que eram desenvolvidas. As pessoas sempre paravam e observavam de um modo atípico as ações na rua, um olhar interessado que estabelece um diálogo com a criação.

Em 13 de março de 2018, dia do nosso primeiro encontro, fomos até a frente da prefeitura, onde na ocasião mais de quatorze famílias, acabaram por instalar-se, devido a um processo onde foram retiradas de suas residências na Ilha do Pavão em

Porto Alegre.³¹ Então o grupo ocupou as marquises ao redor da sede do poder público do município, em uma ação de protesto exigindo ações concretas por parte dos governantes municipais. Sem saber ao certo sobre essa situação fomos até a frente da prefeitura experimentar uma de nossas imagens, justamente a que foi inspirada em uma das intervenções mais famosas do artista britânico Banksy *Rage Flower Tower* ou *Flower Bomb*.



Figura 15 - *Rage Flower Tower* ou *Flower Bomb* de Banksy, nas ruas de Jerusalém.
Foto: Autor desconhecido.

Assim que nos posicionamos em frente à prefeitura, um grupo de crianças das famílias que estavam ali alojadas, que agora tinham o pátio da prefeitura como seu pátio de brincar, passou a nos observar. Logo estavam repetindo nossa ação. Um contágio imediato, nosso e delas. Esse momento foi muito significativo para que nós pudessemos compreender a potência da ação na rua. Ali tínhamos um exemplo

³¹ 14 famílias estão morando ao lado da Prefeitura, e o município não sabe o que fazer com elas. Sul 21. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/cidades/2018/01/14-familias-estao-morando-ao-lado-da-prefeitura-e-o-municipio-nao-sabe-o-que-fazer-com-elas/>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

concreto do que podíamos vivenciar em possibilidades de ocupação do cenário urbano.

A partir deste primeiro encontro, seguimos investigando imagens de resistência e enfrentamento às mais diversas formas de violências. Em dado momento, aconteceu o assassinato de Marielle Franco no Rio de Janeiro. Um dos ensaios que antes seria em sala de ensaio foi na rua, fomos ao ato político promovido pelo conjunto do Movimento Negro do Rio Grande do Sul, na Esquina Democrática de Porto Alegre, permeado pelo luto e dolo por Marielle.

Neste quinze de março de 2018, diversas manifestações de luto e luta foram organizadas em todo Brasil. Foram assassinados a tiros no dia anterior na cidade do Rio de Janeiro, a vereadora Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes.³² A figura de Marielle foi e é muito emblemática: uma mulher negra, LGBT e da periferia, que em sua história de resistência e combate à violência policial tornou-se referência para uma geração de jovens negros. Sua morte foi notícia mundial naquele dia. Na Esquina Democrática de Porto Alegre, espaço tradicional de manifestações, se organizou um ato pela memória de Marielle. Dor e tristeza, mais uma vida negra assassinada. Ocupando um espaço liminar entre ato político e um ritual fúnebre, se fazia um momento de reflexão e luto pela perda de mais uma vida negra, assim como muitas em nosso país.

³² G1 RS. **Marielle e Anderson são lembrados em ato em Porto Alegre, um dia após mortes** . Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/marielle-e-anderson-sao-lembrados-em-ato-em-porto-alegre-um-dia-apos-mortes.ghm>. Acesso em: 17 mar. 2018.



Figura 16 - Ato em homenagem à Marielle e Anderson reúne manifestantes na Esquina Democrática, em Porto Alegre. Foto: Estêvão Pires/RBS TV.

Em dado momento da manifestação, a organização, composta principalmente pelo conjunto dos movimentos negros organizados em Porto Alegre, solicitou que os jovens negros ocupassem o espaço de protagonismo do ato a frente do carro de som, uma ação para evidenciar estes jovens, negligenciados nas agendas sociais. Além disso, esse movimento foi de responsabilização por parte das pessoas brancas que foram convocadas a assumir o entorno do ato, um cordão humano, que incutia a elas uma perspectiva de cuidado, invertendo uma lógica em que vidas negras são mais visadas que outras.

Essa ação foi muito significativa, pois evidenciava a ascensão de novos atores e atrizes na luta social, hoje mais enegrecida pelo conjunto de possibilidades articuladas na última década, que registra uma série de políticas sociais que promoveram mais acesso aos espaços de poder, como as cotas para negros e negras nas Universidades e nos concursos públicos. Naquela situação se percebia uma tentativa do conjunto dos movimentos sociais de reconhecer a luta e a presença desses jovens que são de modo geral sub-representados nos espaços políticos e de poder, na mídia, etc. Foi também um ato coletivo de preservar as vidas negras ali presentes, visto que na maioria das vezes as manifestações são visadas e

acompanhadas por um aparato policial, que em muitas ocasiões representa risco à juventude negra, ao invés de garantir sua segurança. Em muitos momentos às pessoas negras era inculcada uma lógica de proteção, linha de frente de uma manifestação no sentido de quem recebe as primeiras ofensivas em situações de risco, ali no ato por Marielle está lógica se propunha invertida. Na ocasião um grito foi entoado pela Íyalorisá Sandra Li Bueno³³ às pessoas brancas ali presentes: sejam nossos escudos!

Acreditamos que esse momento foi muito emblemático, pois pudemos nos colocar em sintonia com um movimento de manifestação política, e agora especialmente afetado por um acontecimento violento que caracteriza as opressões estruturais de nossa sociedade: uma vereadora, negra e LGBT, que lutava contra as violências policiais no Rio de Janeiro, foi assassinada.

Para cada não uma flor! 13/04/2018

Seguimos buscando ainda mais imagens possíveis de resistência. A partir desta busca, decidimos realizar a primeira intervenção *Para cada não uma flor!*. A ação se constituiu de uma experimentação das distintas imagens que estavam sendo construídas na pesquisa em sala de ensaio, então a ideia era percorrer o centro de Porto Alegre, representando essas movimentações e gestos de resistência, como o braço levantado e com o punho fechado, cordões humanos, gestualidades que representavam escudos e defesas, etc. Como procedimento, que se seguiu na intervenção seguinte, criamos conjuntamente o roteiro da ação, para em seguida lançar uma convocação à mais pessoas que se interessassem em participar. Na ocasião, convidamos os alunos do primeiro semestre do curso de Teatro da UFRGS, que estavam saindo da aula em uma sexta-feira, dia 14 de abril de 2018.

A partir desta intervenção, conseguimos refletir sobre diferentes aspectos de realizar uma ação na rua. Um dos mais destacáveis é o fato de que pela primeira vez realizamos algo no horário diurno, meio dia de uma sexta feira, momento de grande circulação de pessoas no Centro Histórico de Porto Alegre. Para o grupo, foi uma experiência positiva, no sentido de aproveitar a interação com um público que assiste curioso ao que está acontecendo. Além disso, tivemos também muitas pessoas novas

³³ Íyá Sandrali de Òsún, é o nome mítico social de Sandrali de Campos Bueno, *iyálorisá*, psicóloga e dirigente da Comunidade de Tradição de Matriz Africana “Sociedade Afro-brasileira “Ilê Àsé Orisá Yemanjá”, Batuque do Rio Grande do Sul.

participando da ação, refletindo sobre estar na rua em contato com o espaço urbano, trazendo novos significados e olhares ao trabalho.



Figura 17 - Para cada não uma flor. Foto: Arquivo pessoal.

Traga sua carteira de trabalho! 27/04/18

A ideia para essa intervenção partiu das mobilizações que vinham acontecendo pelos estudantes do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, a respeito da ADPF 293, que visava regulamentar a profissão de artista. Ao fim de um encontro de reflexão sobre a intervenção anterior, tivemos a ideia de constituir uma marcha de cegos com as próprias carteiras de trabalho de cada um, em uma referência ao livro *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago.

A intervenção foi realizada no Centro Histórico de Porto Alegre, saindo do prédio do Departamento de Arte Dramática na Rua General Vitorino, terminando na Praça da Alfândega. Cada uma das pessoas levava consigo sua própria carteira de trabalho, amarrada aos olhos. O grupo de aproximadamente vinte pessoas realizava então uma marcha cega pelo centro da cidade. Em dados momentos, o grupo parava tentando se libertar das amarras em forma de fita de interdição, que fazia com que o grupo ficasse preso, eram guiados por uma figura representando a justiça.



Figura 18 - Traga sua carteira de trabalho! Foto: Arquivo pessoal.

O interessante dessa ação foi que ela partiu como ideia do grupo de pesquisa, mas se alastrou para outras pessoas, mobilizando os estudantes também do curso de dança da UFRGS. Dessa ação pudemos experimentar um procedimento mais elaborado, para além da intervenção que realizamos antes. Nesta ocasião organizamos um roteiro bem definido do trajeto, dos elementos constitutivos da ação, além de conseguirmos mobilizar um grupo maior de pessoas, principalmente engajadas no debate acerca da regulamentação dos profissionais da arte.

Sobreviva!

Após essa última intervenção, tivemos uma pausa no processo, onde refletimos sobre os caminhos a seguir e como poderíamos dar continuidade à pesquisa. Em conversa com o Phillipe, compartilhamos desejos de construir um espetáculo para rua, a partir das questões de negritude. Ele apresentou sua proposta de falar de homossexualidade masculina negra, conversamos sobre a "geração tombamento" e o quanto este movimento vinha nos inspirando. Nessa perspectiva, resolvemos unir nossas propostas, e projetamos a construção de um espetáculo de teatro na rua, a estrear em 2019, que fosse resultado também do processo de

intervenções que vínhamos realizando. Durante alguns meses, mantivemos o contato para que pudéssemos produzir referências em conjunto.

Acredito que o processo das intervenções tenha sido importante em diversos aspectos. Em primeiro lugar, constituíram um momento de reflexão sobre os procedimentos necessários para construir uma ação cênica na rua- e ainda que *SobreVivo* tenha migrado para um espaço alternativo, a referência urbana é fundamental. Hoje, percebo as intervenções como disparadores importantes do trabalho que construímos, visto que elas serviram de referencial temático e metodológico para a construção da montagem, onde sempre optamos por refletir politicamente sobre a criação, o que suscitou pensar sobre a questão racial. Além disso, a partir das intervenções esboçamos um conjunto de procedimentos para busca de materiais criativos que foram essenciais nos esboços de composição do espetáculo.

Ainda, reforço a parceria artística que desenvolvi com Phillippe Coutinho e que se seguiu na criação de *SobreVivo*. Ele esteve comigo desde a primeira reunião que formou o grupo das intervenções, expondo expectativas e desejos artísticos. Desse processo estabelecido com as intervenções urbanas conseguimos encontrar similaridades e vontades compartilhadas que estabeleceram as fundamentações do espetáculo que realizaríamos na sequência.

O processo das intervenções é parte de uma trajetória de pesquisa conectada com a criação de *SobreVivo*, onde comecei a refletir sobre meu papel como diretor e propositor, articulando mecanismos possíveis de criação cênica, além de desenvolver meu próprio processo de formação como diretor teatral, que seguiu sendo explorado na criação artística que veio na sequência. As intervenções se colocam como referências de ocupação do urbano, de procedimento de ensaios, e fazem parte dessa trajetória de reflexão incutida que permeia essa pesquisa, dos agrupamentos e produções de coletivos que se fizeram, do processo de reflexão e aprendizagem dos processos de criação que alimentaram a proposta de criação do espetáculo.

3.2 SobreVivo, as referências, os percursos

O espetáculo *SobreVivo* nasce de uma parceria artística que se instaurou no início de 2018; a peça e as intervenções urbanas estão imbricadas por serem parte

de um mesmo processo de reflexão, iniciado a partir do ingresso no mestrado. Entre idas e vindas, quem permaneceu no processo foi Philippe Coutinho, que manifestou a vontade de aproximar a pesquisa de seu trabalho de Estágio final do Bacharelado em Interpretação Teatral da UFRGS. Suas vontades também estavam na investigação de linguagem cênica de rua, relacionada com questões de negritude. Nesse sentido, houve então um novo olhar que tive sobre meu trabalho: o de pensar um espetáculo feito a partir das narrativas de jovens negros em relação com a cidade. Sem dúvida nossas vontades se potencializaram no contato das duas propostas.

Um dos elementos motrizes desta investigação é o aspecto político na cena. E a partir dessa perspectiva, nossa montagem se propõe a refletir sobre os corpos políticos que ocupam o ambiente da cidade, como também o corpo político dos jovens atores e atrizes negros que compuseram a equipe de *SobreVivo*, de modo a perceber sua performatividade festiva, que se manifesta em variadas possibilidades. Além disso, verificamos o aquilombamento instaurado nesta equipe de trabalho negra, dialogando com suas perspectivas e histórias de vida para compor nossa dramaturgia. Neste intuito, propomos uma fricção com a figura o espectador na busca por uma cena mais enegrecida, que propõe representatividade e diálogo. Um corpo negro em cena carrega uma série de sentidos, produz diferentes narrativas, expõe diferentes discursos específicos das questões raciais, e, portanto, em nosso espetáculo nos dedicamos a trabalhar essas questões, no objetivo de estabelecer conversas específicas com o público, no sentido de criticar a sociedade hegemônica pela branquitude. Em muitos momentos, acreditamos inclusive na possibilidade do incômodo como potencial crítico do espetáculo, que promove diálogos com espectadores negros, e também confronta espectadores brancos. Sobre essa postura perante o espectador, a pesquisadora e diretora de teatro Hebe Alves discorre:

Outro fator considerado na relação com o público é definir o modo como esse diálogo se estabelecerá. Trata-se de decidir se o envolvimento do público nas questões debatidas na peça teatral se dará por meio de um discurso persuasivo, com o objetivo de diluir a capacidade crítica reforçando uma atitude passiva; ou se, por meio de um posicionamento crítico, o convidará a tomar no debate as questões postas em relevo na montagem teatral. (ALVES, 2011, p. 2).

A partir destes reconhecimentos *SobreVivo* propõe diálogos com o público relacionados a questão de negritude, pautadas a existência do racismo e lutas anti-racismo de superação desta perspectiva. Ao longo do processo, pensamos em como despertar tais conversas, mesmo que em alguns momentos estivéssemos encarando

elementos difíceis, como o papel que as pessoas brancas exercem na produção das desigualdades. Em muitas ocasiões, percebemos a necessidade de sermos enfáticos na crítica à branquitude como representação de uma estrutura hegemônica injusta e violenta, que se caracteriza pela propagação do racismo em um conjunto de formas e mecanismos.

Considero importante destacar referenciais artísticos centrais ao processo de criação:

O espetáculo *Qual a diferença entre o charme e o funk?*³⁴, de 2014, com a direção de Thiago Pirajira, que tinha como exercício também essa busca por narrativas de jovens negros, aqui era muito interessante perceber justamente uma primeira geração de atores negros que passaram a ocupar o espaço Universidade, em decorrência das cotas raciais, visto que o espetáculo surgiu como trabalho de conclusão da atriz Camila Falcão no Departamento de Arte Dramática da UFRGS.³⁵

Esse espetáculo se coloca como referência de um modelo de criação de dramaturgias baseado nas histórias das pessoas negras que compunham a equipe do espetáculo. Esse movimento de afirmar suas vidas, entoar suas experiências como modo de desafiar um sistema que esmaga existências negras, podia ser percebido em diferentes momentos do trabalho. Essa virada de mesa que acontece quando produzimos novos significados e possibilidades de existir, e que pode ser percebido em um momento da peça em que o grupo canta:

Tentaram me chamar de macaco

Eu disse não, não, não

Não sou um macaco!

Não sou um macaco!

Eu sou negão!

³⁴ O espetáculo de 2014 tem no seu elenco: Bruno Cardoso, Bruno Fernandes, Camila Falcão, Kyky Rodrigues, Laura Lima, Manuela Miranda e Silvana Rodrigues, com a orientação acadêmica de Celina Alcântara.

³⁵ Assistida em 15 de abril de 2015, segue o link para página do grupo: <https://www.facebook.com/grupopretago>.



Figura 19 - Cena do espetáculo *Qual a diferença entre o charme o funk?* de 2014.

Foto: Divulgação.

Acredito que esse trabalho tenha sido um dos maiores referenciais à construção de *SobreVivo* desde minha perspectiva de encenador, posto que me via nesse grupo de atrizes e atores, produtores de narrativas de enegrecimento. Muitos deles foram meus colegas e amigos durante a graduação em Teatro. As histórias contadas no espetáculo já eram em sua maioria de meu conhecimento, pois essas vivências eram compartilhadas na relação pessoal que estabelecíamos. Acredito que quando assistia ao espetáculo estava também me vendo nesse processo de construção e entendimento da importância de evidenciar nossas narrativas, que em geral não são entoadas..

A peça *Preto*³⁶ de 2017, da Companhia Brasileira de Teatro de Curitiba-PR, sob a direção de Márcio Abreu, propõe um diálogo entre raças, de modo a escancarar as profundas diferenças de papéis sociais que essas duas identidades étnicas-culturais ocupam na sociedade. Na peça temos um elenco composto de pessoas negras e brancas, e através desta diferença se estabelece um diálogo potente ao colocar os atores brancos, e por consequência os espectadores brancos, em uma posição de responsabilidade frente ao racismo, refletindo através da ação cênica sobre sua

³⁶ Assistida em 16 de setembro de 2018 durante o Festival Porto Alegre Em cena, segue o link para o site da companhia: <http://www.companhiabrasileira.art.br/>.

própria racialização. Em dado momento do espetáculo por exemplo a atriz branca Renata Sorrah é posta ao centro do palco, perguntando a plateia quem ela era, esse movimento evidencia a questão de que brancos não são socialmente referenciados pela sua racialidade, em uma relação oposta a atriz e dramaturga Grace Passô, também atriz do espetáculo é constantemente referendada como uma artista negra.



Figura 20 - Cena do espetáculo Preto da Companhia Brasileira de Teatro.

Foto: Lenise Pinheiro/Folha de São Paulo.

Trago também a peça *Eles não usam tênis naique*³⁷ (2017), produção da Cia. Marginal que surgiu em 2005, de uma oficina de teatro realizada na Favela da Maré no Rio de Janeiro. O espetáculo, com direção de Isabel Penoni, apresenta um embate ideológico entre pai e filha, refletindo sobre a questão do tráfico de drogas através de distintos olhares, mas principalmente reflete os impactos sociais do racismo na produção das desigualdades sociais. Em dado momento, a peça traz uma fala muito emblemática para mim: “uma vida vale muito mais que um tênis Nike”. Uma referência direta às mortalidades de jovens negros associadas à criminalidade.

³⁷ Assistida em 15 de maio de 2018, segue o link para site com informações sobre a companhia: <https://redesdamare.org.br/br/info/1/cia-marginal>.



Figura 21: *Eles não usam tênis naique*, espetáculo de 2017 com atores oriundos da Favela da Maré no Rio de Janeiro. Fonte: Itaú Cultural.

Outro espetáculo que trago como referencial de um campo que discute as artes negras na cena contemporânea é o espetáculo *Subterrâneo*³⁸ de 2018 do grupo de dança paulistano Gumboot, com direção de Rubens Oliveira. A montagem parte de uma técnica de dança originária dos trabalhadores de minas da África do Sul, e através desta linguagem estabelece questionamentos sobre as violências que enfrentamos diariamente. Gumboot articula a dança com as vivências dos bailarinos envolvidos, há um diálogo da cena com um saber específico, originário de África e, portanto, relacionado às buscas por afirmação da negritude e suas ancestralidades.

³⁸ Assistido em 4 de maio de 2019, segue o link para página do grupo: <https://www.facebook.com/gumbootdancebrasil/>.



Figura 22: *Subterrâneo*, espetáculo de 2018 que traz a técnica de dança desenvolvida por trabalhadores das minas em África. Foto: Divulgação.

Outro espetáculo referencial ao trabalho é a peça *Isto é um negro?*³⁹ de 2018 do coletivo Chai-Na formado a partir de um grupo de jovens estudantes negros do curso de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da USP. No espetáculo o grupo projeta a partir das experiências dos próprios atores envolvidos no trabalho um discurso radical de enfrentamento ao racismo. Em muitos momentos, o espetáculo opta por utilizar uma narrativa sarcástica para ironizar as estruturas sociais. É interessante perceber as reações diversas do público, negro ou branco, em relação ao que é dito pelo texto, visto que o tom humorado é percebido de um modo diferente pelo público negro, quando relatam situações de violência e racismo, mas que em uma mesma medida causa constrangimento aos brancos presentes na plateia.

³⁹ Assistido em 23 de maio de 2019, na apresentação realizada em Porto Alegre durante o Festival Palco Giratório. Segue o link para informações sobre o espetáculo: <https://mitsp.org/2019/isto-e-um-negro/>.



Figura 23 – Cena do espetáculo *Isto é um negro* do coletivo Chai-Na de São Paulo.
Foto: Rodrigo de Oliveira.

Tomemos também como referência o trabalho *Cidade Proibida*⁴⁰ da Cia. Rústica de Porto Alegre, dirigido por Patrícia Fagundes. A peça se propõe a ocupar espaços urbanos que à noite se tornam proibidos pela ameaça potencial de violência, como forma de reinventar espaços de convívio, através de uma ação cênica festiva - um aspecto importante da montagem é a festividade presente na estética, na movimentação dos atores e na estrutura dramatúrgica.

⁴⁰ Assistida em 20 de abril de 2015, segue o link para o site da companhia: <https://ciarustica.com/>.



Figura 24: Cena do espetáculo *Cidade Proibida* de 2015. Foto: Cristiano Prim.

A partir desses e de outros referenciais, iniciamos no segundo semestre de 2018 os ensaios do espetáculo. Em um primeiro momento, realizamos uma busca pelas narrativas dos atores envolvidos, através de poesias orais, coreografias, histórias pessoais, poesias autorais do elenco - que impulsionaram o trabalho para a criação de cenas e estruturação da dramaturgia em sala de ensaio. O segundo momento dos ensaios de *SobreVivo* se desenvolveu em 2019, onde convidamos outros integrantes que puderam trazer seus olhares e estabelecer novas relações de dramaturgia ao processo de criação. Houve nesta ocasião um caminho de radicalização da questão racial, trazendo com mais força ainda a afirmação desta equipe negra, que reflete sobre suas vivências no processo montagem.

Nos dois momentos, várias referências se incorporaram como contribuições do grupo: artistas e referências negras da música pop, como Beyonce, Rhiana, Bacu Exu do Blues, Karol Conká, diferentes manifestações como Hip-Hop, o *Poetry Slam*, o samba, o funk. Esse conjunto de referenciais acumulados no processo estruturou o nosso trabalho, criando de forma coletiva um repertório de possibilidades de criação, imagens, movimentações e recursos de produção que fundamentaram o exercício artístico desse processo.

3.3 SobreVivo, processo de montagem

O processo de criação de *SobreVivo* se subdividiu em dois momentos relacionados. No primeiro, o grupo de trabalho era composto por Esly Ramão (ator, educador, slammer, amigo), Julia Santos (atriz, figurinista, amiga), Manoel Luthiery (colega da turma de mestrado, coreógrafo, professor universitário de danças afro, irmão), Suzane Cardoso (M.C, atriz, professora, mãe da Lara, amiga) e Phillippe Coutinho (ator, iluminador, irmão). No momento seguinte, Cira Dias (ator, amigo) Gabriel Farias (ator, arte-educador, amigo), Letícia Guimarães (atriz, coreógrafa da comissão de frente da Imperadores do Samba, amiga) e Mayara Marqz (atriz, amiga) se somaram ao projeto. Manoel, que foi meu colega de mestrado, passou num concurso para professor efetivo na Universidade Federal de Pelotas e não esteve mais conosco. Ao longo do processo a questão racial foi se radicalizando, de modo que Suzane Cardoso, a única atriz não negra, não nos acompanhou mais, optando por se afastar da montagem, o que somou ainda mais intensidade a escolha de radicalizar as questões raciais no processo. Por fim, Julia Santos optou por sair do projeto. Assim, o elenco final do espetáculo é composto por Cira Dias, Esly Ramão, Gabriel Farias, Letícia Guimarães, Mayara Marqz e Phillippe Coutinho.

O primeiro momento foi finalizado com uma apresentação no espaço do Viaduto do Brooklin. Uma situação bastante atípica, pois realizamos a apresentação após uma fala do político Guilherme Boulos, que reuniu centenas pessoas, no contexto acirrado do segundo turno eleitoral de 2018. Em virtude desta situação, tivemos um público bem maior do que o esperado, fazendo com que essa apresentação, pensada para ser uma mostra de um espetáculo em processo, se tornasse um grande acontecimento, com um retorno muito significativo do público presente.

Em que pese o conjunto de dificuldades de se conseguir um equipamento adequado, a falta de ensaios com esses recursos (realizamos a apresentação com os equipamentos do ato de Boulos) e o contexto inesperado, essa mostra foi muito importante para o grupo, pois nos possibilitou uma experiência significativa de ação cênica urbana, se potencializando pelo contato com um público tão grande, diverso e entusiasmado. Além disso, esse momento foi singular pelo contexto político de forte disputa que víamos na conjuntura eleitoral brasileira, ali estávamos nos somando ao conjunto de manifestações políticas, sociais e artísticas que pautavam modelos

societários mais inclusivos, que apresentassem perspectivas de diversidade à sociedade do país.

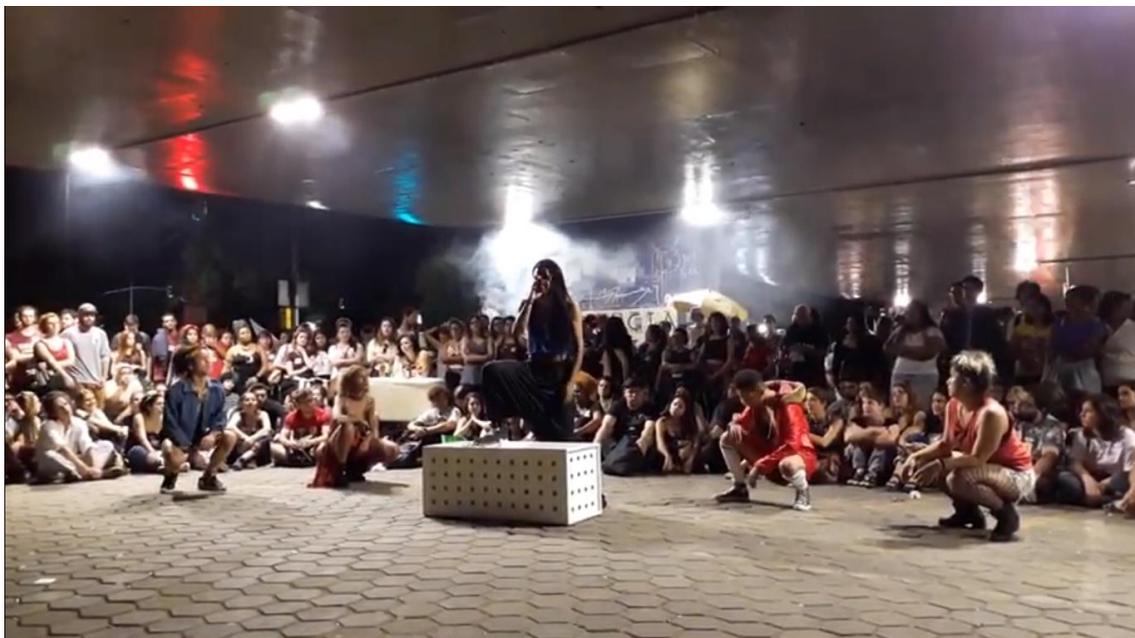


Figura 25 – Imagem da apresentação realizado no Viaduto do Brooklin em 25 de outubro de 2019.
Foto: Débora Alemand.

Após esta etapa, retomamos o processo de ensaios, apostando em novas perspectivas de criação e articulando diferentes modos de construir o espetáculo enegrecido que estávamos buscando. A partir da experiência da apresentação, percebemos como um desafio central a quebra de certa ideia alegórica que se configurava nas cenas mais festivas. Por exemplo, em uma cena criada a partir da música *Tombei* de Karol Konká, que se estruturava como um desfile afirmativo dos atores e atrizes, a plateia revelou seu entusiasmo com gritos de “lacrou”, que pareciam demonstrar certo fetiche em relação à juventude negra, uma vibração com o corpo “exótico” que é parte da perspectiva racista. Consideramos que em certos momentos o público acompanhava de modo pouco crítico os temas apresentados, de forma que decidimos aprofundar e radicalizar ainda mais o discurso de enfrentamento ao racismo e à branquitude que estávamos concebendo, mas sem perder a perspectiva festiva basilar à nossa pesquisa.

Desde o começo do processo, buscamos incorporar diferentes modos de narrativas de negritude que o jovem elenco poderia trazer ao espetáculo. As proposições de criação incluíram composições de rap a partir de histórias pessoais dos atores, músicas, criação de poesias, coreografias, exploração da linguagem

dos *slam's* e das possibilidades de relações da poesia com o teatro. Toda criação aconteceu de forma compartilhada, a partir de planejamentos e possibilidades elencadas pelo grupo para fundamentar as construções e proposições que resultaram na composição das cenas.

Refletindo sobre a intensa experiência de inventar *SobreVivo*, identifico quatro eixos que estruturaram o processo criativo.

Eixo de criação 1 – *SobreVivo* e as escritas pessoais:

Trato neste momento da busca por histórias pessoais - escrita de si, contar minha história para o outro, em relação, de modo que pudéssemos coletivizar estas narrativas, entre todo o grupo de atores.

Como procedimento dos primeiros encontros de *SobreVivo*, eu deixava folhas de papel espalhadas pela sala de ensaio, para que quando os atores se sentissem confortáveis pudessem escrever histórias diversas que se relacionassem com questões de negritude. Desde à chegada à sala de ensaio, e ao longo de aquecimentos, jogos e processos de concentração, eu propunha questionamentos que poderiam servir de elemento disparador dessas narrativas: “Pense em situações de negritude” “Quem eu sou no mundo?” “Qual a minha história”.

Tais procedimentos de busca por narrativas e escritas de si geraram muitos caminhos possíveis, diferentes ideias e possibilidades de cena, que não seriam as mesmas com diferentes grupos de trabalho. Há uma singularidade especial em processos de criação articulados através de narrativas pessoais. Sobre a escrita pessoal em processo de criação os artistas e pesquisadores Alcântara e Icle refletem:

Tomar a própria existência como ato de criação seria apostar justamente naquilo que a criação tem de movimento, de inesperado, de invenção, de fecundo, e ao mesmo tempo de escolha, de decisão, de forma. A criação, com efeito é pensada aqui e, em alguma medida, experienciada, tanto como um modo de proceder sobre a própria existência quanto como consequência desse proceder. Tomamos, assim, a noção de procedimento no sentido de adoção de uma conduta criadora que conduz a própria vida e, em consequência, seja constituída pela autocriação que pode emanar desse modo de experienciar a própria existência. (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 467).

A ideia de escrita de si parte do entendimento de pensar a reflexão sobre si mesmo, não está localizada na mera apresentação de vivências individuais, mas o

processo de aprendizado e transformação inculcido nesse processo em pensar sobre suas próprias vivências (ÂLCANTARA, 2012).

Duas cenas específicas do espetáculo foram desenvolvidas a partir das histórias pessoais: a cena dos Sonhos e cena do Carnaval.

A cena dos Sonhos foi construída a partir de um exercício de escrita onde os atores foram estimulados a falar sobre como se imaginavam em alguns anos, em um mundo ideal onde o racismo e as desigualdades não mais existiam. Dessa proposta, Cira trouxe a ideia do dia em que seria famoso, com seu próprio programa de televisão e recebendo premiações, para Maya o sonho era também do dia que seria reconhecida por sua carreira, estaria nas capas das revistas e estaria hospedada em hotéis, Leti trouxe a ideia de um aniversário, onde ela, amigos e família estariam comemorando a data com muito samba e cerveja no Rio de Janeiro e Phil trouxe a utopia do dia em que estaria caminhando pelas ruas, sem correr o risco de ser parado pela polícia em uma cidade onde as pessoas fazem arte em todos os lugares. Foram diferentes formas de ver a perspectiva de dias melhores articuladas em uma mesma cena. Esse momento foi constituído a partir dos referenciais de afrofuturismo⁴¹ que estávamos pesquisando, pensando neste conceito para além do que ele nos oferece como inspiração visual, mas também como disparador de dramaturgias que se estabelece a partir dos desejos de um futuro melhor por parte dos criadores.

A cena do Carnaval surgiu da proposição de trazer um objeto que remetesse a um momento importante da vida de cada um. Após contar a história de cada objeto, solicitei que cada um criasse uma cena a partir dessa narrativa. Letícia trouxe um pote de *glitter*, que a ela remete aos momentos da infância em que frequentava, com a mãe e a avó, a escola de samba porto-alegrense Imperadores do Samba. Para Letícia, o samba e o carnaval constituíram um elemento fundamental de formação de sua identidade. Já Phillipe apresentou um cubo de madeira, que para ele remetia aos tambores utilizados nos momentos de celebração da religiosidade de matriz africana, que escutava desde sempre ressoando no bairro onde morava e quando frequentava os terreiros de celebração da Umbanda com sua mãe. Os dois criaram as cenas individualmente, mas sugeri que juntássemos as duas histórias, criando um momento

⁴¹ Afrofuturismo é um movimento pluridisciplinar que utiliza a música, as artes plásticas, a moda, entre “otras cositas más”, e que estabelece o encontro entre a história, o resgate da mitologia e cosmologias africanas com a tecnologia, a ciência, o novo e inexplorado. Fonte: <https://www.geledes.org.br/dossie-afrofuturismo-saiba-mais-sobre-o-movimento-cultural/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

em conjunto, que remeteu aos referenciais artísticos e religiosos de negritude e raízes africanas que permeiam os dois jovens atores.

Além destas duas cenas que são as mais diretamente ligadas às narrativas pessoais, identifico que todo trabalho foi permeado por essa perspectiva biográfica e experiencial. Em algumas ocasiões, criamos textos que não estavam diretamente ligados às histórias específicas, mas que ainda sim tinham recortes raciais e tratavam de questões que nos afetavam. Como mencionado no capítulo anterior, é importante considerar as complexidades implicadas nesse exercício de contar de si, em muitos momentos histórias mais difíceis de serem narradas afetavam o grupo, dificultando sua reinvenção em cena. Em muitas situações, contar uma história pessoal configurou um exercício coletivo de acolhimento, em que o grupo se apoiava perante o relato de uma ocasião dolorosa. Como encenador, com frequência me vi na situação desafiadora de conduzir estes momentos, situações de dúvida que foram sempre sendo respondidas pelo grupo, em conjunto, construindo um espaço de escuta e troca que possibilitou os momentos de compartilhamento que tivemos.

Parte de nossa dramaturgia foi concebida a partir do espetáculo *A missão em fragmentos: doze cenas de descolonização em legítima defesa*, com direção de Eugênio Lima, a partir do encarte organizado pela Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, no ano de 2017. Partes do texto acabaram por entrar no início do espetáculo, principalmente por aprofundarem questões que vinham sendo discutidas no grupo, da afirmação radical de um discurso de enfrentamento à branquitude. Por outro lado, destaco um elemento importante: a afirmação de um teatro feito por “nós”, do nosso jeito, afastado da lógica colonialista e que tem como perspectiva a ruptura com padrões, afirmações hegemônicas, heranças de uma estrutura escravagista, trazendo outras formas de pensar um processo de criação. Percebemos a possibilidade de instituir uma criação cênica que se alia a gama de manifestações do povo negro nas Américas, que são afirmação e produção de uma identificações coletivas e que seguem em construção ⁴².

Percebemos que nosso processo estabeleceu diversas reflexões ao longo da criação a partir desta perspectiva de enegrecimento, negociando com mecanismos e procedimentos diversos da criação teatral quem nem sempre estão postos sob

⁴² Segue entrevista com Eugênio Lima ao projeto CyberQuilombo, onde faz um panorama das produções artísticas em especial musicais do povo negro nas Américas: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ukEAYg_TJBo. Acesso em: 20 jun. 2019.

perspectiva de criação que nos contemplem, nas referências e metodologias. Conduzimos um processo que se propôs coletivo, enaltecendo as produções escritas e os diálogos, desarrumando os papéis de cada um na criação, se fortalecendo e guiando pelas manifestações de negritude que todos nos trouxemos em nossas vivências e fazeres artísticos.



Figura 26: Foto do processo, em que experimentamos possibilidades de figurinos e materiais. Da esquerda para direita: Phillipe Coutinho, Julia Santos, Leticia Guimarães e Gabriel Faria.
Foto: Diogo Vaz.

Eixo de criação 2 – *SobreVivo* musicalidade:

Desde o primeiro ensaio nosso processo teve como horizonte as diferentes musicalidades, danças, movimentações, possibilidades de ritmos que poderiam contribuir na construção de nossa narrativa.

A música de Karol Conka, em um primeiro momento surgiu como expoente da chamada Geração Tombamento, o que nos impulsionou a utilizá-la como em uma cena significativa de nosso trabalho, em uma espécie de desfile onde o conjunto do elenco era apresentado. Na segunda versão, optamos por pensar em outras músicas que também pudessem contribuir nesse ambiente festivo, mas que não fossem tão visadas, visto que a música de Karol é bastante famosa e gera um ambiente festivo, mas nem sempre crítico. Das avaliações que realizamos como grupo sobre a apresentação de 2018 foi de que o momento da música da Karol foi emblemático e muito forte, mas que de algum modo o público ficou muito empolgado, de modo que não conseguimos reconhecer um diálogo com as questões que apresentávamos.

Destaco aqui momentos específicos do processo em que a musicalidade foi significativa. Um deles foi um quando queríamos explorar o chamado *Funk Proibidão*. Acreditamos que o funk por si só já é bastante criticado e tido como um movimento artístico menor, somado a este estigma os *Proibidões* enfrentam ainda mais resistência, pois possuem uma linguagem mais carregada de palavras de baixo calão, são bastante sexualizados, fazem associação com a criminalidade e por conta disso são ainda mais desconsiderados. Mas é possível perceber que na mesma perspectiva em que há uma ofensiva contra o funk como produção cultural há um fascínio igualmente maior dele por parte de uma geração inteira, assim como dito pelo pesquisador Micael Herschemann:

Apesar do constante processo de estigmatização sua imagem exerce um enorme fascínio sobre um grande número de jovens que parecem ter encontrado nesses grupos sociais, na sociabilidade e nos estilos que promovem formas fundamentais de expressão e comunicação. (HERSCHEMANN, 2005, p. 20).

Compomos então uma cena que alude à um baile durante o espetáculo, onde através de um conjunto de músicas do dito *Funk Proibidão* buscamos formas de questionar essa demonização do funk como expressão cultural. Desde os primeiros momentos do processo de criação, nos relacionamos com funks que nos fossem significativos, sempre buscamos utilizar em nossos aquecimentos, construir movimentações e imaginar cenas no espetáculo que partissem do funk como matéria de criação.

Outra cena que destacamos como elemento de musicalidade é um momento que buscamos os referências de cânticos em yorubá. Inicialmente pensamos nesse

momento como uma transição entre cenas, entretanto ao longo do processo verificamos a importância de destacar essa musicalidade como raiz cultural afrodescendente do Brasil. Assim, o que antes era um momento breve de uma cena, passou a acontecer com mais calma, como que instaurando um novo momento no espetáculo, de respiro e pulsação em um novo ritmo.

O espetáculo também desenvolve momentos coreográficos, como no início em que produzimos uma movimentação com a música do Bacu Exú do Blues, Preto e Prata⁴³. Essa música nos traz uma ideia de intenso enfrentamento, e já no começo do espetáculo demarcamos a radicalidade que estávamos buscando. A letra manifesta um tom bastante enfático de ruptura com o sistema da braquitude:

Facção Carinhosa, ei, ei

Nós vive pela prata tatata tatata

Nós mata pela prata tatata tatata

Protegemos a prata tatata tatata

Nós negros somos prata tatata tatata

(...)

Autoestima pra cima, meu cabelo pra cima

Olha bem pro meu olho e me diz quem domina

Eu tô cheio de ódio e você nem imagina

Eu tô cheio de ódio e você nem imagina

Eles querem que eu mate e morra pelo ouro

Querem que eu mate e morra por mulheres brancas

⁴³ Segue o link para a música: <https://www.youtube.com/watch?v=g0i-b1OiTzc>.

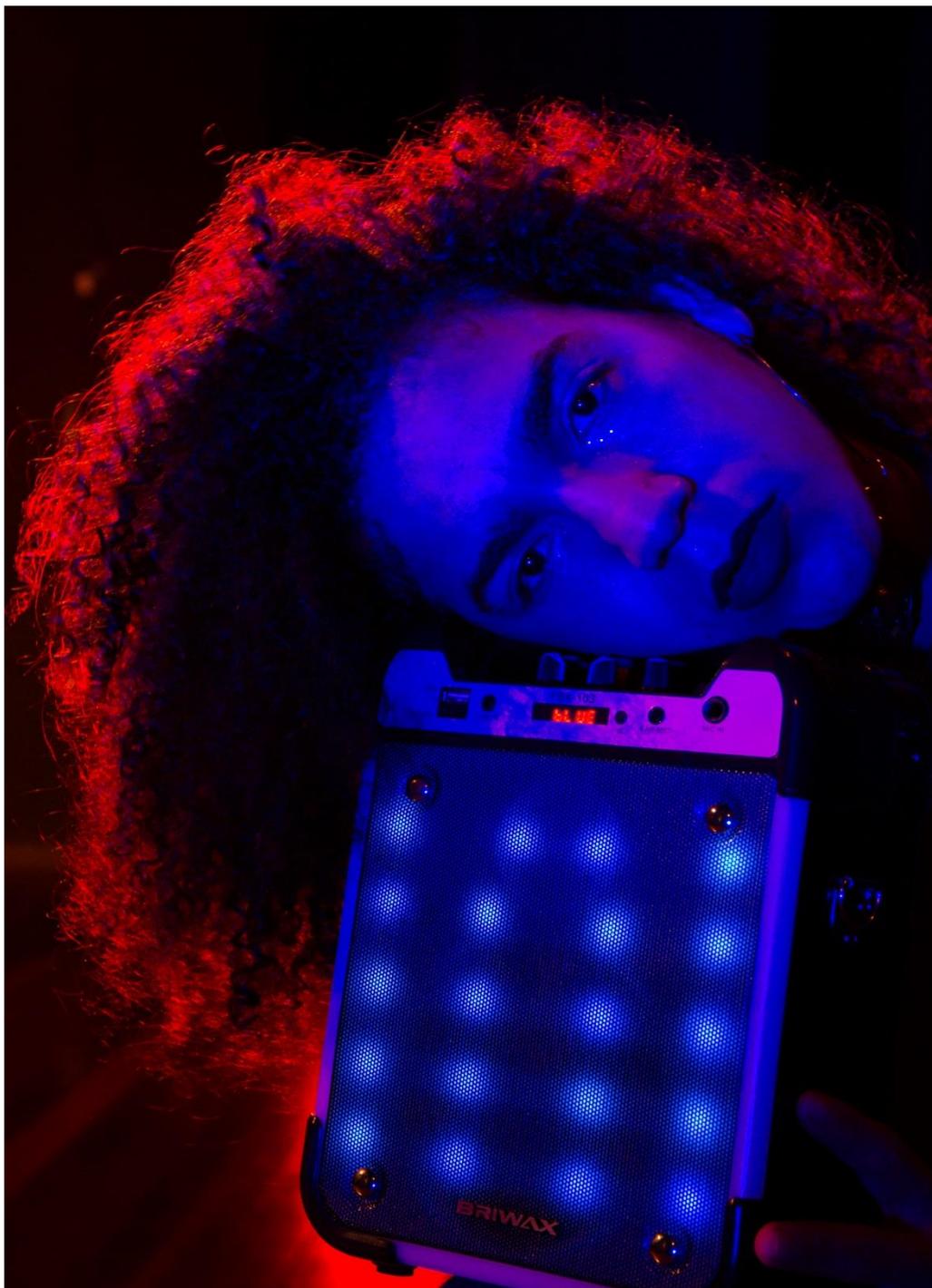


Figura 27: Experimentações com a caixa de som, na imagem Esly Ramão. Foto Diogo Vaz.

A música se colocou como um elemento importante ao grupo em *SobreVivo*, percebemos que articulada ao aspecto coreográfico a sonoridade foi um condutor e organizador das rotinas de ensaio. A partir de uma coreografia apresentada no show da Beyonce, estabelecemos nossas pesquisas de fisicalidade, assim como definimos uma unidade expressada nos corpos dos jovens atores, ou seja, através da dança e musicalidade conseguimos criar uma corporeidade coletiva, que foi adotada pelo

grupo. Mesmo que eles representassem diversidades de corpos, contextos e vivências, pessoais e artísticas, ainda sim através da música fomos estabelecendo uma fisicalidade comum, que se materializava a partir da vontade de expressar nossos ritmos e referenciais artísticos.

Eixo de criação 3 – A espacialidade:

O espaço constituiu uma questão de grande importância. Inicialmente, tínhamos pensado em realizar o espetáculo no Viaduto do Brooklin, no intuito de dialogar com os movimentos de ocupação deste local, que vem sendo palco há alguns anos de batalhas de rap, rodas de *slam*, prática de skate, festas de rua, etc. No entanto, ao longo do processo, identificamos dificuldades de apostar na realização do espetáculo nesse espaço, discutidas com o conjunto da equipe de criação, incluindo a orientação da pesquisa. O maior dos empecilhos era da esfera da produção: para alcançar os efeitos que imaginávamos em termos de sonoridade, seria necessário um bom equipamento de som, com caixas e microfones potentes de boa qualidade. Além do som, necessitaríamos recursos de iluminação cênica e provavelmente geradores de energia elétrica. Não dispúnhamos de verba para tanto. Outro fator considerado foi a coibição que a realização de festas e eventos de rua em Porto Alegre vinha sofrendo, através de normativas do poder público que se movimentam na direção da privatização do espaço comum – não nos percebíamos com estrutura para bancar tal enfrentamento.

Além destes fatores concretos, o processo em sala de ensaio não estava tomando a rua como matéria central da criação, ou seja, a espacialidade desenvolvida nas criações partia e se desenvolvia no espaço fechado da sala. A corporeidade, a vocalidade, a espacialidade que estávamos criando dialogava e habitava as salas do DAD. Em determinado momento, fomos questionados pela orientação: vocês querem a sala ou a rua? Era preciso fazer uma escolha, pois os mapas seriam distintos de acordo com o destino que escolhêssemos. Após muito debate e reflexão, decidimos realizar o espetáculo em um espaço fechado: *O Lugar*, atelier de criação do artista e professor da UFRGS Chico Machado, que nos cedeu o uso para ensaios e apresentações. A urbanidade e ações na cidade continuaram como fontes de inspiração, mas migramos para este lugar alternativo, onde poderíamos realizar uma

festa em conjunto com apresentações – e o borramento entre espetáculo e celebração festiva era um elemento importante em nossa criação.

Nos inspira o espaço urbano ocupado por festas e manifestações de juventude negra; nos mobiliza evidenciar a existência desse corpo que rasga a cidade a caminho de um espaço de celebração, como o jovem que vai a *Batekoo* ou a *Bronks*.

O *Lugar* é uma espécie de porão de um prédio na Independência (zona central de Porto Alegre), uma grande sala sem divisórias, com pé direito alto. No fundo, um balcão que define a área de bar/cozinha, logo adiante os banheiros. Que possibilidades poderiam surgir na ocupação deste espaço? Uma questão importante foi decidir o posicionamento do público. Nos interessava a relação de proximidade física com o espectador, ao mesmo tempo que desejávamos dimensionar a capacidade de público para 60 pessoas – diferentemente de um teatro com cadeiras fixas, esta capacidade dependia da organização que definíssemos.

Ao começar a ocupar O Lugar para os ensaios, nos deparamos com uma série de possibilidades e desafios. Destaco a dificuldade que é a transição de determinado espaço a outro, visto que ensaiamos boa parte do processo em salas do DAD – era preciso reinventar as criações a partir do diálogo com este espaço.

Reconheço que um dos meus maiores desafios como encenador seja vislumbrar poéticas de espacialidade, pensar de forma articulada a criação de movimentações e desenhos de cena. Sempre que penso em um processo de criação foco nas questões dos discursos a serem produzidos e formas relacionais de criação de dramaturgias, em *SobreVivo* esse processo não foi diferente. Entretanto, aqui tive um desafio ainda maior, posto que tive muitas dificuldades ao pensar nestas diferentes possibilidades espaciais, que necessitavam um pensamento de cena ainda mais contundente. Seguimos nas buscas necessárias para constituição dos procedimentos possíveis que podem produzir espacialidades, dinâmicas, imagens através da cena: que também são discurso. Acredito que o ofício de pensar a espacialização é fundamental nos processos de criação cênica, pois o pensamento da cena se constitui na organização estética no tempo e no espaço.

Um dos recursos imaginados para viabilizar uma composição espacial mais complexa e significativa foi uma estrutura de madeira, que poderia oferecer níveis distintos, outras composições e sugestões. Discutimos sobre esta estrutura durante boa parte do processo, e foi no Lugar que a construímos, o que nos ofereceu outras possibilidades de criação e também outros desafios de espacialidade. A partir dela,

consequimos projetar novas movimentações e dinâmicas de movimento. A estrutura articula diferentes imagens: um palanque, onde os atores podem projetar discursos; uma “barreira”, em uma cena onde abordamos as violências vividas nas comunidades periféricas; ou um espaço de encontro que reúne o elenco em imagens diversas, muitas delas reforçando a ideia de coletividade tão cara ao trabalho.

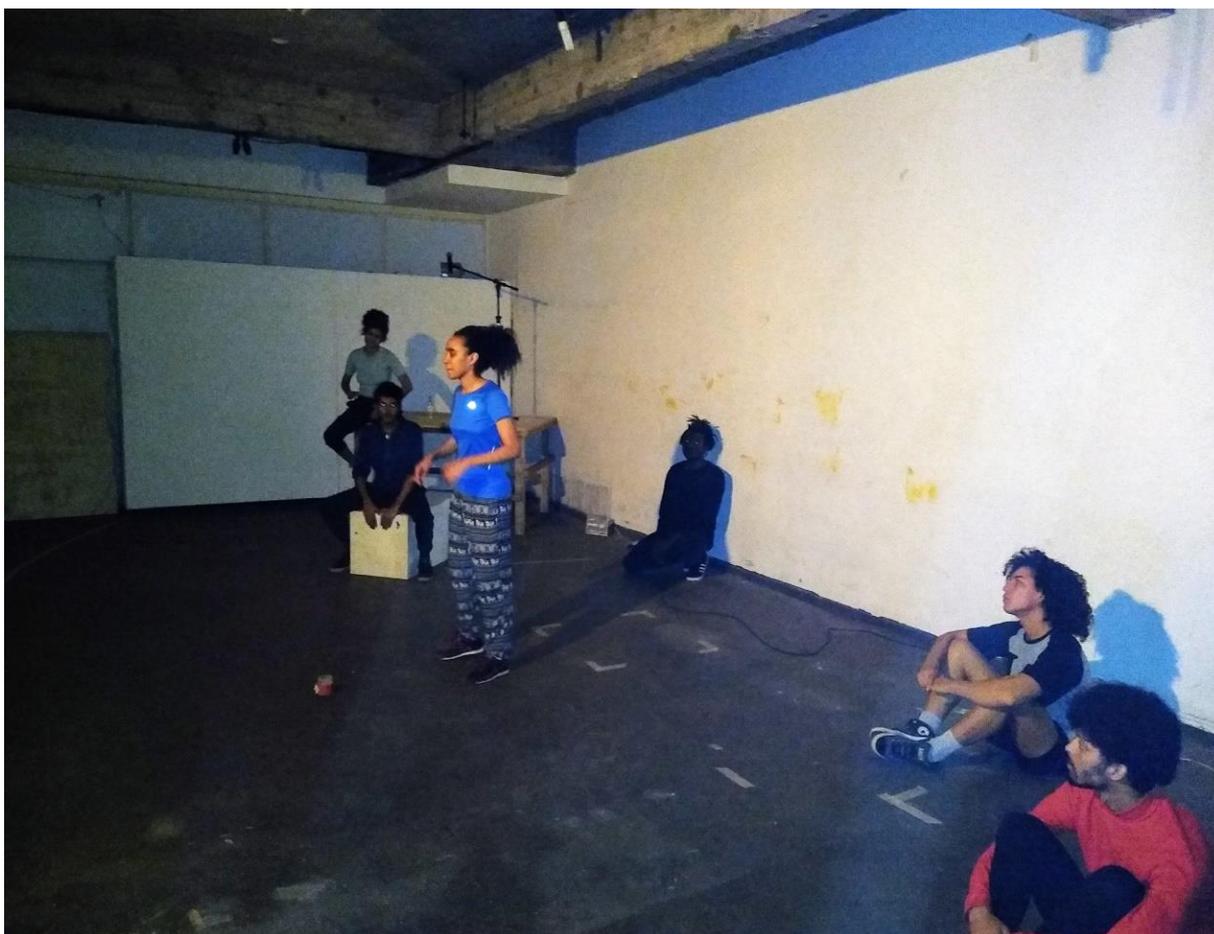


Figura 28 Momento de processo, primeiros ensaios no espaço de apresentação. Foto: Sandino Rafael.

Eixo de criação 4 – O corpo preto político:

O corpo dos jovens artistas em cena é elemento constitutivo fundamental deste trabalho. Por corpo Fagundes reflete:

Não podemos falar de encontro sem evocar o corpo. Corpo e encontro são fenômenos relacionados. Os corpos sempre querem encontrar outros espaços. O corpo é um dispositivo de conexão, um vasto órgão sensível que não se basta a si mesmo – somos organismos vivos que funcionam através de dinâmicas autopoéticas, sistemas autônomos, mas em desequilíbrio, que necessitam relações com o mundo. Qualquer impedimento desses sistemas

relacionais nos aproxima da morte, o único estado em que um corpo para de estabelecer relações. O teatro é um espaço onde exercitamos esta condição, onde a carne se faz verbo e o verbo carne, onde nos encontramos e nos confrontamos com o outro, conosco mesmo, com o mundo. (FAGUNDES, 2009, p. 38).

Em *SobreVivo*, os corpos de cada um na cena contam histórias, o corpo coletivo composto por todos fala, são corpos que estabelecem relações, evocam mortes e festas, provocam encontros e confrontos. Corpos de jovens negras e negros em cena, atravessados por constantes enfrentamentos com violências e repressões, e também corpos plenos de outras potencialidades, além das associações à violência e sexualização. Negociamos com a morte em muitas perspectivas, e produzimos festividade, cor, ritmo, referenciais artísticos, história. Todo esse movimento foi realizado no processo de criação, sem deixar de estar atentos à estrutura que nos criminaliza e assassina todos os dias. Como no texto dito pela atriz Maya Marqz ao fim do espetáculo “queria que não vissem só raiva em nossos corpos, mas que também entendessem o motivo de nossa raiva”.

SobreVivo passou por muitos momentos de turbulências, dificuldades, dúvidas. Talvez a maior constância tenha sido nossa crença na afirmação destes corpos negros na cena, na potência desta corporeidade suas histórias e criações, buscando ferramentas para se compreender parte de um coletivo diverso, com um conjunto ainda mais diverso de expectativas.

Corpos imprimem discursos e poéticas cênicas, o corpo negro em si produz uma série de sentidos, carrega a ancestralidade de um povo propulsor de múltiplas culturas, como aponta a pesquisadora Joyce da Silva:

As movimentações e atitudes corporais do corpo negro, trazem em suas linguagens, a ancestralidade corporal, uma referência em sua linguagem aos movimentos e expressões exercidas por seus antepassados. [...] É como se o que foi vivido pelos antepassados negros estivesse marcado na corporeidade das populações afro descendentes. Isto posto, as linguagens corporais expressadas pelos corpos negros estariam carregadas, além de todo o estereótipo atribuído a ele, de um movimento de resistência às imposições de normatização de seus aspectos culturais para enquadramento na sociedade. Deste modo, este corpo é repleto de expressões sobre a luta difundida pelos antepassados por sua libertação e conquista da cidadania. (SILVA, 2014, p. 272-273).

Acredito que é importante reconhecer as limitações e buscas que faço como encenador, construindo minha identidade artística em um constante processo de formação. Em muitos momentos, tive dificuldade de estabelecer conexões com o

grupo, que era composto por algumas pessoas com as quais nunca havia trabalhado. Diferente de outros processos de ensaios, muitos dos artistas foram convidados por Phillipe Coutinho e não por mim, o que me parece ter acarretado ainda mais desafios para conseguir me colocar como propositor criativo. Em diversas ocasiões, identifiquei certa resistência à figura da direção, o que me afastou de algumas pessoas. Um movimento importante neste percurso foi quando busquei formas de me colocar no processo, me reconhecendo também como um jovem negro contando sua história, me relacionando com as narrativas estabelecidas de diferentes modos. Em dado momento, optei por participar da coreografia que abre o espetáculo, com a música *Preto e Prata* de Bacu Exú do Blues, colocando meu corpo em cena, expondo minha vulnerabilidade e corpórea inclusive – os atores e atrizes tem maior disponibilidade corporal e habilidade coreográfica que eu, ou seja, expus uma fragilidade. Essa ação me ajudou a me sentir parte do grupo, e percebi que minha presença e esforço nesta cena fez com que os atores e atrizes se sentissem mais confortáveis comigo. Depois desse momento de criação, optamos por minha não-participação na coreografia, mas a partir daí já havíamos fortalecido as relações de criação colaborativa que constituímos neste trabalho.

Reflico sobre esse conjunto de relações que se formam a partir do processo de criação cênica, de modo a me perceber parte integrante de uma micro comunidade produtora de relações e afinidades que se fazem e refazem ao longo do processo. Em nossa montagem, lidamos com uma série de questões muito caras à nós, como o questionamento da branquitude universal produtora de desigualdades, o papel das mulheres negras na sociedade, nossas histórias, nossas visões de mundo, ideais, etc. Então se fez fundamental estar em relação, aprofundando juntos estas questões, criando esse espaço de enegrecimento, onde a criação se articula um ato político de afirmação de nossas existências.

Tivemos algumas oportunidades de refletir sobre o momento de apresentação, quando o espetáculo pode dialogar com o público de modo direto. O trabalho de *SobreVivo* foi muito significativo ao grupo de atores e atrizes, muitos foram os relatos do quão empoderador foram os momentos de troca com o público e também o quanto a peça foi singular no processo de cada um e cada uma, na formação de atores e atrizes. Além disso, o público negro destacou o quanto a peça foi significativa na perspectiva da representação, como mecanismo de evidênciação da negritude,

através das histórias dos atrizes e atores. Ao fim do memorial, se encontram algumas reflexões de atores e atrizes, em formato de apêndice, em suas próprias palavras.

Outro elemento importante é pensar em nossa dramaturgia como algo inacabado e vivo, posto que dialogamos sobre nossas próprias vivências, assim sempre estamos atentos às possibilidades que a troca com o público nos dá, além de reconhecer as mudanças e processos constitutivos as nossas existências.

Desde o princípio, nos propomos à criação de um espetáculo antirracista, e, portanto, almejamos questionar certos privilégios e lugares sociais. No processo de construção de dramaturgia em sala de ensaio, em regime de colaboração, partimos de certos marcos referenciais que foram materializados no espetáculo. Partimos da afirmação de um elenco negro, mesmo com a participação na fase inicial da atriz Suzane Cardoso - naquele momento, queríamos estabelecer a troca possível com seu repertório de MC e participante ativa de batalhas de rap, manifestações urbanas da cultura negra. Outro marco se constitui no objetivo de articular narrativas que fossem significativas ao grupo e, portanto, dialogassem sobre temáticas relacionadas a sua vida e suas coletividades.



Figura 29: Foto em referência a cena, da legalização da maconha. Foto: Diogo Vaz.

TRAJETÓRIAS QUE SEGUEM

Saio desse processo de pesquisa e criação ainda mais instigado que ao começar. Ao longo do caminho, fui atravessado por muitos questionamentos importantes que seguem reverberando em mim, como artista, diretor de teatro e pesquisador. Muitos encontros transformadores: com o campo de pesquisa em artes cênicas negras, que evidencia produções enegrecidas que fazem parte da cena brasileira e contribuem no debate étnico-racial. Encontros artísticos com tantos criadores que fizeram parte deste percurso de pesquisa, em suas diversas etapas e que hoje alimentam ainda mais a vontade de enegrecer meus processos artísticos, compreendendo este movimento como central para que desloquemos o pensamento em arte e assim consigamos projetar outros modos de criação.

Durante a criação, buscamos construir uma encenação enegrecida, ou seja, alimentada pelas relações de negritude em uma perspectiva antirracista, articulando no processo a construção de referenciais, metodologias e possibilidades que correspondam à essa dimensão. Acreditamos que os elementos que constituem essas possibilidades são diversos, não há um modelo único a ser seguido, mas é importante compartilhar experiências e procedimentos desenvolvidos em um processo de criação específico, que talvez contribuam para a formação de um repertório de práticas e reflexões. Penso que todas as etapas do processo foram válidas para que pudéssemos compreender as possibilidades de uma criação que tem em sua constituição uma perspectiva política e que nesse viés se coloca como promotora de diálogos e pequenas rupturas.

Tendo como horizonte o antirracismo, buscamos promover outras relações e pequenas fissuras, enegrecendo o processo de criação. No entanto, mesmo com uma equipe majoritariamente negra, somos artistas inseridos em um contexto artístico específico, com referenciais ainda eurocentrados. Ou seja, mesmo que busquemos outras formas de narrativas, mais centradas na figura do negro, ainda assim fazemos teatro a partir de determinados marcos e tradições europeias. É na tensão de produzir teatro a partir da negritude, mas ainda colocados em um contexto de criação embranquecido, que existimos.

Nesse atrito, tão importante à criação, inventamos a possibilidade de contar as histórias da Cira, do Esly, da Maya, do Gabi, do Phil, do Sandino, da Leti e de todos

que passaram de algum modo por essa construção. Em sala de ensaio buscamos evidenciar as histórias desses jovens negros, e nesse processo compor um olhar sobre a coletividade, criando comunidades, redes de colaboração artística.

Acredito que o elenco de *SobreVivo* tenha sido o maior motriz para a encenação, a partir dele coletamos histórias, referências, possibilidades de criação e afirmação destes sujeitos. O grupo se formou a partir de um desejo coletivo de realizar um trabalho que dialogasse sobre as nossas questões, sobre nossas vivências e sobre como nos enxergamos no mundo, e desse modo foi o grande responsável pela criação desenvolvida.

O processo de criação enegrecido que pautamos parte de dois pressupostos importantes: o da representatividade, quando optamos por uma equipe em sua maioria de criadores negros; e o aspecto temático, visto que ao longo da criação nos dedicamos a pensar sobre um conjunto de relações existentes em nossa sociedade que produzem discursos de segregação. *SobreVivo* nasceu da vontade de falar das nossas vidas e de nossas produções, falar do que criamos e do que acreditamos, mas sem perder de vista a necessidade de expor criticamente uma sociedade que assassina todos os dias suas jovens pretas e seus jovens pretos.

Importante que esta perspectiva de enegrecimento exista nos procedimentos de criação. Pensar processos onde o fazer artístico colabore na construção de novas relações sociais, mais humanizadas, desvinculadas da lógica de dominação. A arte é política porque existe no contato, na relação com o outro e com o contexto que a cerca. Precisamos ampliar o olhar sobre nossas relações sociais, pois existem ainda muitos desafios para que nos tornemos mais diversos e igualitários.

O espetáculo *SobreVivo* no seguimento de suas apresentações segue se potencializando, criando corpo, se ressignificando. No pouco contato com público que tivemos até o momento de finalização deste memorial⁴⁴, pudemos perceber que o espetáculo pode ainda promover distintos diálogos com espectadores, sejam eles artistas que conseguem se relacionar com a criação e seus processos constitutivos, mas também com espectadores diversos, muitos deles também negras e negros, que na peça conseguem se ver, através das histórias das atrizes e atores. Acreditamos

⁴⁴ Realizamos entre setembro e dezembro de 2019 cinco apresentações, quatro delas no Lugar sendo elas nos dias 15 de setembro em decorrência da processo de arguição do presente memorial, 11, 18 e 19 de outubro em decorrência das apresentações referentes ao estágio de graduação de Phillipe Coutinho e uma apresentação no dia 7 de dezembro de 2019 na ocasião do Dia da Cultura da UFRGS, apresentando no espaço do saguão do terceiro andar do Centro Cultural da Universidade.

que no contato com diversos públicos poderemos enriquecer nossas reflexões, para que possamos avançar na busca de possibilidades na criação de um espetáculo enegrecido.

Guiados por descobertas e perguntas, seguimos atentos na busca de elementos que constituam encenações enegrecidas, afrocentradas e pautadas na perspectiva da superação das desigualdades sociais. Acreditamos que nosso espetáculo segue vivo, e, portanto, continua olhando para referências artísticas que possam alimentar os diálogos que promovemos, assim como obras que possam falar junto de nós, estabelecendo uma rede de criadores que pautem criações enegrecidas. Que elementos constituem obras cênicas voltadas às questões de negritude? Como se dá o teatro negro no Brasil? Como articular e fomentar equipes de criação enegrecidas?

Seguimos investigando procedimentos de criação que assumam como temática e eixo processual questões da memória, escrita pessoal, auto narrativas. Reconheço que o processo de tramar dramaturgias a partir das histórias pessoais dos atores, em especial no processo de criação de *SobreVivo*, possui uma potência singular de afirmação dessas vivências, suplantadas e abafadas pela história, pelos sistemas sociais e políticos, pelos espaços de arte. Acreditamos no processo de afirmação e representação dessas vivências como fundamental para que possamos vislumbrar novas possibilidades, promotoras de ruptura com uma estrutura que continuamente promove a violência racial.

A festividade, elemento de constituição de nosso trabalho, segue como horizonte processual em nossas pesquisas. Acreditamos na festividade como um mecanismo de enfrentamento a sistemas que nos inviabilizam, criminalizam, desconsideram. E, portanto, a festa surge como possibilidade de construção em teatro, fazendo deste espaço um espaço de celebração de afetos, descobertas, encontro. Na concepção da ideia do título do espetáculo Phil e eu conversávamos sobre a necessidade urgente de falar do que é nosso, das nossas produções, das nossas histórias, falar sobre a vida, em contrapartida às incontáveis negociações com a morte que precisamos fazer. É na vontade de falar do que é vivo, que encontramos a festa.

Necessário que entendamos a importância de se fazer política, a política da criação, das vivências, que sonhe com um mundo mais justo e menos desigual. É preciso pensar um mundo sem racismo, feito de diversidade. É preciso pensar uma

cidade colorida, cheia de arte, ocupada por juventudes negras que expõe seus desejos e possibilidades de existência, e que fazem da utopia combustível para dias melhores.



Figura 30 – Parte da equipe em ensaio fotográfico realizado na metade do processo de *SobreVivo*. Em cima da esquerda para direita: Gabriel Farias, Maya Marqz, Suzane Cardoso, Sandino Rafael. Em baixo da esquerda para direita: Julia Santos, Letícia Guimarães, Phillippe Coutinho. Foto: Diego Vaz.

REFERÊNCIAS:

ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **Formação Teatral como Criação**: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/69931/000875305.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 dez. 2018.

ALCÂNTARA, Celina; ICLE, Gilberto. Escrever, incorporar, inscrever-se: práticas de criação de si na formação teatral. **Educação**, Porto Alegre, vol. 37, n. 3, p. 463-470, set./dez. 2014.

ALVES NETO, Manoel Gildo. **Falarfazendo dança afro-gaúcha**: ao encontro com mestra Iara. 2019. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189885>. Acesso em: 10 ago. 2019.

ALVES, Hebe. O implícito e o explícito na construção do achado. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6, 2011, Porto Alegre. **Anais [...]** Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniaio/processos/32.%20Hebe%20Alves%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2019.

BARSANELLI, Maria Luísa. Com Renata Sorrah, Companhia Brasileira de Teatro investiga o diálogo em 'Preto' . **Folha de São Paulo**. Revista A Folha. 12 nov.2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2017/11/1934238-com-renata-sorrah-companhia-brasileira-de-teatro-investiga-o-dialogo-no-espetaculo-preto.shtml>. Acesso em: 14 set. 2018.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?**. São Paulo: Justificando, 2018.

BUSOLIN, Murilo. 'Batekoo' marca o fortalecimento do movimento negro no Brasil . **Estadão**. 24 jun. 2016. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,batekoo-marca-o-fortalecimento-do-movimento-negro-no-brasil,10000058909>. Acesso em: 28 ago. 2018.

CERQUEIRA, Daniel; LIMA, Renato S.; BUENO, Samira; VALENCIA, Luis; HANASHIRO, Olaya; MACHADO, Pedro H. G.; LIMA, Adriana dos S.. **Atlas da violência** . Rio de Janeiro: IPEA, 2017. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BzuqMfbpwX4wOGQtTmP1SWdXWmM/view>. Acesso em: 27 maio 2018.

CESAIRE, Aimé. **Discursos sobre negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

ALGUÉM AVISA. Conheça o projeto “O BRONX”, mais do que uma festa uma manifestação de empoderamento. 2018. Disponível em:

<http://www.alguemavisa.com.br/2017/08/04/conheca-o-projeto-o-bronx-mais-do-que-uma-festa-uma-manifestacao-de-empoderamento/>. Acesso em: 13 jul. 2019.

CORNAGO, Óscar. Biodrama: Sobre el Teatro de la vida y sobre la vida del teatro. **Latin American Theater Review**, Kansas University, vol. 39, p. 5-27, 2005.

DIEGUEZ, Ileana. Práticas e poéticas do Político. *In.*: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e Ciência**: Abismo de Rosas. São Paulo: Abrace, 2012.

DOMINGOS, João Pedro; NOGUEIRA, Maria Alice de Faria. Geração tombamento e mercado:: a popularização do jovem negro na cultura de consumo. **Intercom**: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Volta Redonda, n. 12, p. 1-15, 24 jun. 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0614-1.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2018.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. **Teatro Hip-Hop**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ESTRELA D'ALVA, Roberta. Um microfone na mão e uma idéia na cabeça – o poetry slam entra em cena. **Synergies Brésil**. n. 9, p. 119-126, 2011.

EVARISTO, Conceição. Depoimento. Entrevista concedida a Bárbara Araújo Machado. **História oral**, vol. 17, n. 1, p. 243-265, jan./jun. 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/marci/Downloads/343-1184-1-PB.pdf>. Acesso em: 12 maio 2019.

FAGUNDES, Patrícia. **La Ética de la Festividad en la Creación Escénica** . 2010. 567 p. Tese (Doutorado)- Facultad de Humanidades Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III, Madrid, Espanha, 2010. Disponível em: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/7557>. Acesso em: 24 maio 2018.

FAGUNDES, Patrícia. O diretor como artista relacional. **Cena** , Porto Alegre, v. 1, n. 20, p. 159-167, nov. 2016. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/2853/showToc>. Acesso em: 16 ago. 2018

FAGUNDES, Patrícia. O teatro como um estado encontro. **Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 31-41, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910>. Acesso em: 20 ago. 2019.

FANNON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas** . Salvador: EDUFBA, 2008.

FISHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada editores, 2004.

FLECK, Giovana. Sob o viaduto do Brooklyn, ocupação de espaço público com batalhas de MC's . **Sul 21**. 2018. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/cidades/2018/01/sob-o-viaduto-do-brooklyn-ocupacao-de-espaco-publico-com-batalhas-de-mcs/>. Acesso em: 28 ago. 2018.

FLEUR, Rafael . **Lacração, empoderamento e luta** : conheça a geração tombamento. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/lacrao-empoderamento-e-luta-conheca-geracao-tombamento/>. Acesso em: 27 maio 2018.

G1 RS. Marielle e Anderson são lembrados em ato em Porto Alegre, um dia após mortes . Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/marielle-e-anderson-sao-lembrados-em-ato-em-porto-alegre-um-dia-apos-mortes.ghtml>. Acesso em: 17 mar. 2018.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**. São Paulo: Vozes, 2018.

GRUPO ETECETERA. Grupo Etecetera. Disponível em: <https://grupoetcetera.wordpress.com/>. Acesso em: 07 fev. 2018.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo et al. Racismo e anti-racismo no Brasil. **Novos estudos** , São Paulo, v. 1, n. 43, p. 26-44, nov. 1995. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2128310/mod_resource/content/1/ASG_racismo_e_anti_racismo_NE%2043_1995.pdf. Acesso em: 16 ago. 2018.

HARVEY, David. **A produção Capitalista do Espaço** . 2. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In.*: CERASOLI JUNIOR, Umberto (Ed.). **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, vol.3.,1, 2015, p-41-51.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

HEYWOOD, Linda. (Org) **Diáspora Negra no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

LIMA, Eugênio. **Música Negra e Movimento Black Power** . 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ukEAYg_TJBo. Acesso em: 27 maio 2018.

MALCON X. [Porque te ensinaram se odiar?]. Discurso proferido na ocasião da morte de Ronald Stokes. Los Angeles. 1965.

MATTOS, Raimundo César de Oliveira. A Juventude Operária Católica. **Fênix**, Uberlândia, ano 6, vol. 6, n. 2, p. 1-15, 2009. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo_06_Raimundo_Cesar_de_Oliveira_Mattos.pdf. Acesso em: 6 jun. 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NETTO, José Paulo. **Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)**. São Paulo: Cortez, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. Weebly, 2019. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 28 mar. 2019.

PICON-VALLIN, Beatrice. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo:: um enfoque pedagógico. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, ed. 11, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479>. Acesso em: 25 maio 2018.

PIRAJIRA, Thiago. A resistência do povo negro? Carnaval consciente, Carnaval guerreiro. **Gaúcha ZH**, Porto Alegre, 12 fev. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/opiniao/noticia/2018/02/thiago-pirajira-a-resistencia-do-povo-negro-carnaval-consciente-carnaval-guerreiro-cjdkfe7nd00zf01rva1fd55x4.html>. Acesso em: 13 mar. 2019.

PIRES, Ericson. **Cidade ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 107-122, out. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5363/3568>. Acesso em: 20 dez. 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. São Paulo: Justificando, 2017

SANTOS, Ana Paula Medeiros dos. Geração tombamento e Afrofuturismo: a moda como estratégia de enfrentamento às violências de gênero e raça no Brasil. **Dobras**, São Paulo, v. 11, n. 23, p. 157-181, maio. 2018. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/716/490>. Acesso em: 20 set. 2018.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, Joyce Gonçalves da. Corporeidade e identidade, o corpo negro como espaço de significação. *In*.:CONINTER, 3, Salvador. 2014. **Anais [...]** Disponível em: <http://aninter.com.br/Anais%20CONINTER%203/GT%2017/18.%20SILVA.pdf>. Acesso em: 30 agosto. 2019.

SOUZA, Arivaldo Santos de. Racismo institucional: Para compreender o conceito. **Revista da ABPN**, Goiânia, v. 1, n. 3, p. 77-87, nov. 2010. Disponível em: <http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/275/255>. Acesso em: 12 set. 2018

SOUZA, Bárba Oliveira. **Aquilombar-se**: Panorama Histórico, Identitário e Político do Movimento Quilombola Brasileiro. 2008. 204 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/2130>. Acesso em: 15 jan. 2019.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é braco**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SQUIRE, Courinne. O que é narrativa?. **Civitas**, Porto Alegre, vol. 14, n. 2, p. 273-284, 2014.

ZANATTA, Cláudia. **Ecótono e Efeitos de Borda**: arte e comunidade como zonas de atrito. 2015. Disponível em:

<https://campeoarte.files.wordpress.com/2015/05/ecc3b3tono-e-efeitos-de-borda.pdf>.
Acesso em: 27 maio 2018.

ZIMERMANN, Giovana. Para escutar a cidade. **eMetrópolis**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 32, p. 69-71, mar. 2018. Disponível em: http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_pdfs/000/000/248/original/emetropolis32_especial.pdf?1522282251. Acesso em: 05 jun. 2018.

APÊNDICE 1 – Reflexão dos atores

Seguem reflexões escritas de alguns atores e atrizes do processo de *SobreVivo*, mantive aqui suas palavras.

Letícia Guimarães

Eu sempre fiz teatro pra escapar um pouco da realidade e pra não ter de vez enquanto a minha principal característica que eu não gosto que é a timidez pra falar o que eu quero, mas nunca tinha falado sobre mim e minhas vivências em cena (e isso que o *SobreVivo* não é um autobiografia de Letícia Guimarães), minha história e dos meus colegas - que se tornaram amigos ao longo do processo - se cruzam tanto que a voz deles é a minha também sem eu precisar falar nada. No início dos ensaios quando não tínhamos nada e não sabíamos direito o que iríamos ter eu tive medo, conhecia a galera, mas lembro o que falei sobre timidez pra falar o que quero? Estava sempre lá, porque entendo a importância de estar presente nos ensaios, mas apenas fazendo o que me era proposto, eu ainda não imaginava o rico trabalho que criaríamos e o quanto é bom contribuir com ideias, porém tudo aquilo me dava vontade de escrever, pensando em levar ideias para o *SobreVivo*, escrevi o texto do tiroteio muito no início do processo, mas achei ele ruim, eu sempre achei tudo que eu escrevo ruim e eu guardei, deixei ele de lado, porém com o “desandar da carruagem” a conexão com todos do grupo começou a se fortalecer e ser de confiança, que eu decidi mostrar, demorei mais umas 3 semanas depois da decisão, e até que mostrei, a galera gostou e FIZEMOS UMA CENA COM ALGO QUE EU ESCREVI CARA!!!! - Tá Letícia isso vai para um trabalho acadêmico tu não pode falar “cara” se recompõe - Naquele momento eu só senti coragem, voltei a escrever, pensando no *SobreVivo*, às vezes não, tanto que três dias antes de uma das apresentações tive coragem e confiança de acrescentar outro texto autoral, que assim como o primeiro todos abraçaram e estiveram comigo. Bom, o que o *SobreVivo* me deu além de coragem? Amigos, compreensão sobre mim e mais outras várias coisas que tão acontecendo aos pouquinhos aqui dentro, eu sei que eu posso e devo escrever e mostrar, eu sei que posso cantar, eu sei que eu posso falar em cena o que eu quero e que eu vou tocar muita gente com a minha fala, quando eu escuto “vocês me representaram em cena” a vontade de fazer mais só grita dentro de mim, eu seria menos eu sem essa peçona,

obrigada *SobreVivo* por me fazer entender que tenho voz pra falar e eu devo falar a mudança que isso fez e tá fazendo na minha vida, é surreal. Amo vocês.

Cira Dias

O processo do *SobreVivo* foi muito importante para que eu conseguisse entender a minha identidade. Estar nesse lugar onde o tempo todo é dito que não somos bons o suficiente e que não deveríamos estar ali, é mais que um afronte, é mais que um ato de resistência, é onde essas atrozes pretas encontram um momento para trocarem carinho, amor e suas dores sem nenhum olhar de reprovação sobre o que somos ou o que sentimos, pode parecer ser pouco, mas pelo contrário é muito significativo, quando a todo instante temos que nos impor, mostrar que estamos aqui, que estamos vivos. Foi uma honra estar na companhia dessas pessoas que passaram pelas mesmas coisas que eu, ou até muitas vezes infelizmente piores. Mesmo entre algumas discussões (importantes para o nosso crescimento como coletivo), a todo o momento me senti abraçado e amado. Foi um processo de limpeza e laços. Muito obrigado ao Phillipe Coutinho por me enxergar entre tantos outros corpos e me convidar para fazer parte desse elenco lindo e que vou levar pra todos os lugares que eu for.

Phillipe Coutinho

Penso o quão naturalizado é a vivência racista que todos nós, negros do Brasil, enfrentamos todos os dias. Penso o quão difícil é estar ocupando esses lugares para criar esse trabalho, nesses lugares que não foram pensados para nós, que não foram projetados para nós, na quantidade de coisas que tivemos que ouvir e absorver para criar esse trabalho, o quão privilegiado nós somos por estar aqui produzindo tudo isso. Por também estar dentro da Universidade pública em tempos de desmonte da educação, ataques a Universidade, ataques aos trabalhadores pelo estado brasileiro neste governo fascista. Na verdade, é muito mais que um privilégio, é quase uma missão. Para que todos possam estar aqui falando sobre isso, muitos tiveram que deitar no chão, mortos ou cansados de tanto trabalhar. Essa peça é por todos que vieram antes e tiveram que aguentar e aguentam toda a herança dessa cultura histórica de violência para que nós, que estamos aqui possamos falar, contar e questionar. Por nós que estamos chegando para agir, movimentar e mais uma vez,

resistir. Pelos próximos que terão que enfrentar, espero que outros debates acerca da discussão sobre raça no Brasil.

Esly Ramão

O processo de SobreVivo foi de extrema importância para o meu crescimento pessoal. Quando o Phil me convidou para fazer parte deste trabalho, ainda no ano de 2018, me senti desafiado e feliz. Ao longo do trabalho me descobri enquanto ator, educador e performer, pois, pela primeira vez estava falando da minha ancestralidade da minha artes, da minha poesia, do meu eu, o que é muito caro para mim. Foi um momento de afetividade e trocas ao longo de todo o processo, ensaios intensos, demandas pessoais e coletivas que atravessaram todo o elenco. Sobreviver em meio ao caos, me fiz sobrevivente de todas as formas, com todas as armas. Armas artísticas, falas, rajadas de conhecimento.

Maya Marqz

O processo é doloroso, muitos são. Arriscaria dizer que todos. SobreVivo é lugar de encontro de corpos grandes atravessados e ligados por um nó, o da garganta, mas também o das mãos que por muitas vezes se sentiram atadas. Vamos falar. SobreVivo é lugar de se encarar. É um desnudamento. Um enfrentamento. Um afrontamento. Eu olho para elas e vejo coisas que são únicas em cada uma. É uma revelação. Pra nós mesmas. Criamos um lugar onde é possível se reconhecer, se encontrar, se permitir, e se distanciar se necessário. Sou motivadora e motivada. É olhar no olho e poder dizer sem receio onde é preciso repensar, é se colocar, rasgar a insegurança todo dia que entrar na sala de ensaio. É ter medo e perceber que nem ele é capaz de nos parar.

APÊNDICE 2 - Dramaturgia SobreVivo

SobreVivo

Antes que o baile acabe

Os atozes espalhados pelo espaço.

(Se ouve a voz de Phil que canta O que se cala de Elza Soares, todas vão se incluindo a partir do “Minha voz”)

Mil nações moldaram minha cara

Minha voz, uso pra dizer o que se cala

O meu país é meu lugar de fala!

(Todas se posicionam de frente ao público, começa a tocar Preto e Prata de Baco Exú do Blues.)

Revolução branca

Maya: O teatro da revolução branca chegou ao fim!

(Comemoração)

Eslyly *(interrompendo)*: Ou melhor, o teatro da revolução branca, fantoche da democracia representativa: latifundiária, oligarca, financista, midiática, racista, machista, neoliberal. Globalizada, capitalista, precária. Colonizadora, mais amor, por favor, chegou ao fim. *(Ao microfone)* Vocês não, mantenham suas máscaras. Agora aqui é nós por nós!

Maya: Nós o condenamos à morte. Porque sua pele é branca. Porque seus pensamentos são brancos debaixo de sua pele branca. Porque os seus olhos viram a beleza de nossas irmãs. Porque suas mãos tocaram a nudez de nossas irmãs. Porque os seus pensamentos comeram o seios delas, seus corpos, seus sexos. Porque você é proprietário, um senhor. Por isso o condenamos à morte. *(Repete)*

Leti: A desgraça de vocês é que vocês não morrem. Que as cobras coma a sua merda, os crocodilos a sua bunda, as piranhas, os seus testículos. A desgraça de vocês é que não conseguem morrer. Por isso matam tudo que está ao redor. Pela ordem morta de vocês, onde o êxtase não tem lugar. Pela revolução sem sexo. O que

ainda lhe pertence? Você a ama? Agora ela é negra. Vamos ficar com ela para você morrer mais facilmente.

Phill: Quem não possui morre mais fácil. O que ainda lhe pertence? Diga logo, nossa escola é o tempo, ele não volta atrás e não há fôlego para didática, quem não aprende também morre. Sua pele. De quem você arrancou? Sua carne, nossa fome. Seu sangue esvazia nossas veias. Seus pensamentos, não é?

Cira: As sociedades brancas do Ocidente roubaram a humanidade do mundo. Nossa tarefa é nos unir para salvar a humanidade do mundo. Poucos anos atrás, fomos tão desnaturalizados que não conseguimos nos defender desse processo de desumanização; sem dúvida, agora, nós começamos a reviver isso, e entendemos o que Malcon X quis dizer quando diz que a mais perigosa criação do mundo é um ser humano sem nada a perder, nada. Eu acho que esse é o caso desse momento para nós; nós, que vivemos no terceiro mundo. Nós os negros que moram no Brasil e na América. Creio que estamos preparados, mais do que outros, para entender esse processo de desumanização.

Phill: E creio que nós, mais do que outros, conhecemos o preço que pagamos para sermos novamente humanos; creio que nós, mais do que outros, odiamos o Ocidente branco. Nós enxergamos a natureza imperialista do Ocidente como um cachorro treinado. Não há inimigo mais perigoso do dono do que seu próprio cachorro, porque esse conhece seu dono melhor do que qualquer outra pessoa.

Gabi: Quem transpira pela filosofia de vocês? Até sua urina e sua merda são exploração e escravidão. Do seu sêmen nada a declarar: destilado de corpos mortos. Agora, nada mais é seu. Agora você não é nada. Agora você pode morrer. ENTERREM-NO!

Todxs: Enterra! Enterra! Enterra vai! *(E segue até virar um coro de várias vozes)*

Jornal

Eslyly: Boa noite!

Phill: Boa noite!

Eslyly: Hoje no Brasil começaram os preparativos para o Carnaval de 2020. O tema de uma das alas é: Na tua cabeça preto só sabe sambar!

Phil: Cresce o número de brancos que atravessam a rua quando me veem.

Eslyly: Aumenta o número de pretos no presídio e também aumenta em 39% o número de brancos que cheiram branco.

Phil: Sim. Manhã de paz no morro, policiais confrontam traficantes e nenhum preto sobrevive. E agora vamos direto para o beco Princesa Isabel com a nossa correspondente, com informações exclusivas sobre o confronto. Boa noite!

Maya: *(Microfone falha durante, Phil tenta se comunicar com ela)* Boa noite Coutinho. Exatamente, já começaram as homenagens aos dois policiais mortos em confronto com traficantes aqui no Beco Princesa Isabel.

Phil: Bom infelizmente estamos com um problema com a comunicação com as mulheres negras, em breve faremos uma nova tentativa. Vamos para a previsão do tempo pro brasil, gabriel boa noite .

Gabi: Oi boa noite. O tempo não será muito agradável nos próximos 500 anos no Brasil, começando pela região norte onde nós podemos ver a Mata Atlântica, não? É sim Mata Atlântica. Ela possui regiões perfuradas que cada vez ocupam menos espaço na sociedade brasileira. Passando pela região Nordeste, em que temos grandes carregamentos de terra vermelha que serão a base para construção para os próximos 500 anos da nossa nação. Passando pro centro-oeste, onde temos a maior área extensa de alagada por água avermelhada, donde se tira o couro do nosso país e que escorre, aí, em forma de terra vermelha para o sudeste, região a qual a milícia Global me permite falar qualquer coisa. Passando então para região para a região Sul do país em que temos uma grande corrente de ar polar que trás para gente uma massa de supremacia branca. Passando pro nosso estado né Tchê, onde temos um grande neblina que gera um clima propício para neve se instalar e se reproduzir e reproduzir, e let it go. Partimos então para a capital do estado onde temos a maior desigualdade entre água suja e água limpa da nação. Em Porto Alegre teremos uma nuvem de supremacia que trará 80ml de água de chumbo sem saber da onde.

Eslyly: Farinhas gostaríamos de interrompê-lo para exibição da nossa novela que se passa no nordeste “O sol é para todos”. Boa noite.

Phil - Boa noite e até amanhã

23 MINUTOS

Maya: Acabou de fazer 23 minutos que a peça tá acontecendo.

Maya: 23 minutos.

Phill: É o tempo. A roleta gira e esperamos que não seja nós.

Maya: Estamos em um navio.

Indo pra algum lugar que não sabemos onde é.

Phill: A cada 23 minutos uma pessoa some. Pode ser tu. Ou tu. Ou ele. Ou ela.

Maya: Ou eu. São parcelas de vida, separadas em vários compartimentos, contendo 23 minutos cada.

Phill: Tu pode começar em 23 minutos

Maya: Ou terminar em 23 minutos.

Phill: É impressionante.

Imagina. Eu poderia cantar feliz aniversário de 23 minutos em 23 minutos e não de 12 em 12 meses. BOOM!!!

Maya: Feliz aniversário. Mais 23 minutos de vida, tudo de bom! BOOM!!!

Phill: Aí muitas felicidades, que nos próximos 23 minutos tu consiga realizar todos os teus sonhos! BOOM!!!

Maya: São 63 aniversários por dia. Isso uma pessoa só.

Phill: A cada aniversário de vida, há um de morte. Sobreviva. Invente a vida. Inventa a morte não dá. Eu queria poder devanear sobre a vida e a morte como fazem vários brancos que estudamos e até convivemos.

Maya: Mas só 23 minutos Phil.

O relógio não para. Ele aponta e

Phill: PÁ.

Maya e Phill: Tic. Tac. Tic. Tac.

Maya: Aqui o relógio pensa e não para. Aqui o ponteiro é rápido e acerta.

Phill: Ponteiro de ferro.

Maya: Relógio de carne.

Phill: O relógio busca a cada 23 minutos para começar. Ou terminar. O seu ponteiro de ferro aponta e pá. Começou. Pá. Terminou.

Maya: O relógio de carne acredita ser o tempo, ou fazer parte do seu círculo de relações. Mas na verdade o relógio de carne é empregado do tempo para controlar tudo que o tempo acredita dominar. Inclusive os compartimentos de 23 minutos.

Tudo gira a favor do tempo.

Tic. Tac. Tic. Tac. Tic. Tac. Tic. Tac. Tic. Tac. (Vários)

Phill gritando: Quando tu olha pra frente o ponteiro tá ali apontado pro meio da tua cara.

Maya: A certeza do acontecimento não altera o medo da realização.

Phil: Acha mesmo que intimida?

Maya: Acha mesmo que me intimida?

Leti: Acha mesmo que me intimida ?

Cira: Acha mesmo que me intimida ?

Gabi- Acha mesmo que me intimida ??

PAPAPA

Leti: PAPAPAPAPAPAPAPA

Eslyly: 5h30.

Leti: Alguém esvaziou um pente.

Eslyly: 6h.

Leti: Tenho que ir pro colégio, mas o barulho parece vir de onde tenho que pegar o ônibus.

Eslyly: 6h15.

Leti: Ainda não sai de casa, perdi o ônibus, se eu queria chegar às 7h30 no colégio, já era!

Eslyly: 6h30.

Leti: Uma hora depois do tiroteio, a vila está deserta mas parece calma, eu saio pra parada, o ônibus já tá arrancando, corro mas perdi o ônibus das 6h32.

Eslyly: 6h45.

Leti: Pego o primeiro ônibus, já não entro no primeiro período, perdi a aula de... história, tudo bem.

Eslyly: 7h15h.

Leti: Tô na parada, esperando o segundo ônibus que não é o mesmo que sempre pego, não sei que horas passa então... espero.

Eslyly: 7h30.

Leti: O sinal do colégio bate p primeira aula e eu nao to no segundo ônibus.

Eslyly: 8h.

Leti: Sou recebida!!! Com sermões: "atrasada de novo? Custa acordar mais cedo? Como q perdeu o ônibus? Vai para a parada no horário" E vocês ainda dizem q as

oportunidades são iguais? PAPAPAPAPA esvaziaram um pente foi pra cima ? Ou no peito ? Acha mesmo que me intimida ?

BAILE

(Esly entra com a caixa de som e coloca Creep - TLC todos dançam um passinho de baile charme, em seguida toca I Know what you want, Everybody mad todos dançam coreografia da Beyonce, logo depois Cai de boca (a plataforma é colocada no canto da próxima cena, Leti e Maya dançam) e Maconha e pente)

SONHO

Leti: Hoje é o meu aniversário!!!

(Todos entram batendo palma em ritmo de funk)

Leti: Eu ainda não sei se eu vou fazer aqui em casa que tem piscina ou na casa de samba da minha mãe. Tá já sei.. me ajuda aqui gente por favor - *arruma a estrutura* - Tá decidido, desce a ceva! Que vai ser funk e samba na zona sul do Rio de Janeiro!

(Todos riem)

Maya: o que foi? tão me olhando assim porque? Quando tu é chamada pra ser capa de uma revista importante tudo que sente vontade de fazer é dar risada né? *(Rindo)* Aaaaah, eu não contei pra vocês né? Eu tô passando uns dias nesse hotel.... O roupão é macio, a cama é extremamente confortável e os funcionários são muito atenciosos comigo...

Tem aquela cachacinha que eu gosto aí?

Cira: Imagino que devem estar aqui para me ver! Um autógrafo? Mas é claro.

Não tem um brasileiro vivo que não me ame, "o nome mais aclamado da atualidade"... E não é por menos, eu fiz história. Uma bixa preta apresentadora do programa de maior audiência no Brasil, no horário nobre e na tv aberta, os conservadores aplaudem de pé.

Mas enfim... FOCO! o que me traz aqui é o fato que levarei mais um prêmio para casa, se estou surpreso? Imagina. Depois de ter levado o emmy ano passado, esse prêmio é apenas um... mimo.

Okay! estou bonita? (tá engraça...) Não precisam dizer! Eu já sei, impecável.

Esly: Abre a ceva acende o crivo, momento poesia de slam no sobrevivo!

Brasil! O país tropical de beleza natural, o momento mais feliz é o nosso carnaval.

Em 1500 o Brasil foi invadido, colônia de Portugal

Foi roubado, estuprado pelo homem mau.

Em 2019 quem comanda é um homem mau.

Esse país que tem dívida com meu ancestral, tem sangue preto derramado em todo solo nacional.

O país do genocídio, do racismo estrutural.

O país que canta funk, dança samba, de firmamento azul anil.

O país que tem solo vermelho porque tem preto levando tiro de fuzil.

Brasil! O país que confunde guarda chuva com arma de fogo, o pinho sol é um perigo, país que dá 80 tiro numa família em plena tarde de domingo.

O país onde a favela é a nova senzala, o chicote deu a vaga pra bala e o senhor pra farda.

O país onde os preto com caderno na mão, são pior do que a polícia matando a gente e carregando num camburão. Mas os porco sempre dão a mesma resposta

- Foi guerra de facção!

O país onde uma mãe levanta a camisa do filho encharcada de sangue. E ela afirma:

- A polícia matou meu filho!

Mas ninguém liga, e eles continuam apertando o gatilho.

O país do futebol, onde os preto com chuteira na mochila são morto pela polícia, sangue escorrendo na favela, mais um sonho interrompido pela milícia.

Choro e pedido de socorro de mais uma família.

O país que a cada 23 minutos um dos nossos cai por terra, e deixo bem escuro, nosso país nem tá na zona de guerra.

O país erguido pelos nossos ancestrais, o país que não quer a gente entrando nas federais, o país onde a taxa de pretos nos presídios são anormais, não sou eu que falo isso, são os altos percentuais.

O país onde não somos representados nas novelas globais, o país onde atitudes racistas são consideradas normais, o país onde nossas mortes não são nenhum pouco naturais. Querem mais? tenho um velha novidade.

O nosso corpo sempre é alvo, o nosso corpo nunca é salvo. Esse país que é racista!

Tá bom ou vocês querem que eu faça mais uma lista? Acha mesmo que me intimida?

SAMBA

Gabi: Posso ir? Minha vez agora? Eu queria aprender a sambar?

(Comentam que não sabem sambar)

Gabi: Mas eu vim aqui pra gente sambar. Me falaram que ia ser uma peça festa.

Phil: Ah eu sei dançar funk.

Gabi: Ah como é?

(Phil mostra o funk sambando. Gabi samba junto)

Gabi: Tá mas samba mesmo! Eu vim aqui pra saber como samba. Ninguém consegue? Eu vim aqui pra sambar!

Leti: Eu sei dançar Hip-Hop.

Gabi: Tu, que tá quietinha aí e não ajudou em nada, me ensina a sambar...

Maya: Eu não sei sambar, mas eu sei Jazz, eu posso te ensinar..

Gabi: Tá mas e o samba? Eu quero aprender a sambar, alguém pode me ajudar?

Esly: Eu sei ballet.

Gabi: Ballet tu?

Phill: Então abre espaço que balet precisa de espaço.

Esly: Assim ó. *(Todos sambam. Gabi insiste)*

Gabi - Alguém mais sabe sambar?

Cira: Oi tudo bem? Eu tava vendo aqui de fora e eu vi que você tá querendo aprender a dançar o samba. Então eu sei um pouquinho, eu posso te explicar como é.

Gabi: Então me ensina!

(Cira samba, Gabi repete)

Gabi: *(Sambando)* Eu peguei o jeito garota!

(Gabi continua, até ficar cada vez mais intenso. Enquanto Gabi samba, atrás se estabelecem imagens de violência)

Phil: Eu vou fumar um beck descendo a Salgado Filho às 14h da tarde. Tempo bom as pessoas sorriem, todos me cumprimentam, os policiais cantam como se estivessem em musicais, as pessoas apresentam peças de teatro

MAR

Phil: Acha mesmo que me intimida ?

Sua sirene não me cala
Diz que veio bota ordem
Mas só vejo preto em vala
Culpa as drogas pra mete o terror,
Mas é o primeiro patrocinador
Chega na mira, quase atira
Faz baphão com os gurizão
Preto em esquina já imagina o que é
Fazem o que quer
Chutam, gritam, humilhação
Quando não jogam os cão
Pra rasga a cara dos irmão
Sem opção de revida
Não pode fala, nem entende
Cadê a lei para defender ?
A mesma que defende rasga
Casca branca passa
Preta mata
Hoje é dia de chutar barracão
Bate cota de prisão
Enche o camburão
Da tiro e mete pressão
Atiram para matar
Tiro pra lá e pra cá
Ela não acredito seu filho no asfalto jorrou
litros por aquela bala
Não foi de nenhum marginal
Afinal, todos ali respeitam geral
Menos os sargentos e general
A guerra sangrenta
Preta pro objetivo de paz contenta
O país engole seus filhos de matriz
Raiz
o país está sendo salvo

Enquanto

Da sujeira que eles têm como alvo
 Seu grande salvador
 Vai acabar com o país do trabalhador
 Acorda maluco
 Isso é desculpa pra terminar de exterminar o que o colonizador não acabou com seu
 trabuco de fogo doido tiro na lata
 Mata a porcalhada, mata
 Acaba com o chiqueiro
 Mata a porcalhada, mata
 Não volto pro cativoiro
 As armas em nossas caras
 Voltarão em gingas raras
 Não há justiça, nem amor,
 Quando se tem cor.

ESCURO

Eslyly: Vocês tem medo do escuro.

~ Luz apaga, diversos barulhos, vozes e risadas, uma lanterna acende as vezes tudo numa crescente até que para. ~

Leti ainda no escuro: Vocês tem medo, vocês tem medo do escuro e não é o mesmo escuro que eu, vocês tem medo, vocês seguram as bolsa e escondem o celular quando a coisa fica preta, vocês tem medo, vcs tem medo de denegrir a imagem de vocês, vocês chamam eu e minhas irmãs de mulatas como se estivesse agradando, a gente só é bonita se for mais clara e as mana de pele retinta que por culpa do racismo de vocês tão sem autoestima, o que é bonito? Desde o colégio é imposto, vamos fazer uma brincadeira a mais bonita e a mais feia, adivinhem o resultado, a preta é sempre deixada de lado, o racismo estrutural é tão forte que encontrar o amor virou sorte, e mesmo assim é complicado porque a partir do momento que todo mundo te falou o contrário, tu acredita que não merece aquela amor e afirma para si que é impossível de ser amada, quando eu tinha 18 anos eu tava certa disso e tava tudo bem, eu só não entendia por que, os motivos eram sempre um diferente do outro “tu é mandona demais” “tu é infantil demais” “tu é ciumenta demais” vai se foder !!! Eu sou o que eu sou, nós somos o que nos somos, to cansada de ser forte toda hora, eu

quero o amor e a paz de ser quem eu sou, eu quero ser livre, eu quero amar e ser amada, eu quero me livrar de toda e qualquer culpa que eu sinto de ser quem eu sou!

(Canto de Bara yorubá)

Baruá agelu, baruá agelu ebó, barua ageibó, oiá nireuô

O canto se repete até formarmos uma grande roda em volta da Leti e do Phill apenas com o negros do local.

BATUQUE

(Se instaura um ritmo)

Leti: Carnaval de 2005. Letícia ainda cinco anos. Muito glitter! Muita música! Muitas vozes! Muita música! Muito glitter! Muitas vozes! Muito, muito, muito glitter!!!

Leti cantando: *O negro é força, o negro é arte, amor*

O negro canta, o negro bate, tambor

Foi a luta foi guerreiro, lanceiro negro

Pois o teu sangue nesse solo tem valor. (Refrão samba enredo 2005)

Todos: Amor! Tambor! Lanceiro negro!

(Leti dança no ritmo)

Phil: Esse som tem estado comigo desde que eu era criança. Uma coisa como barriga, feto, ancestralidade. Como Minha mãe sempre diz: o batuque tá no sangue! Eu digo e repito: O batuque tá no sangue! O batuque tá na memória! O batuque tá na cara! O batuque tá na cultura! O batuque tá na história!

CIRA: Eu sempre vivi rodeado de pessoas como vocês.

Eu respirava, comia, dormia, falava, agia e até reproduzia os seus pensamentos racistas. Mas eu nunca fui um de vocês, eu sabia e todos vocês também sabiam, me chamavam de moreno "não você não é negro..." e eu sorria, aceitava o lugar onde me colocavam, ficava feliz por ter a pele clara o suficiente para não ser chamado de preto. Eu gostava da ideia de ser apenas moreno, nem branco, nem preto, moreno... Porém isso durava pouco tempo, passava a ser negro em um estalar de dedos, nesse momento me tratavam como um animal, sendo chamado de macaco, negro do diabo, preto sujo, bandido, bandido... Essa palavra ecoa na minha cabeça, ela vai e vem, ela fica. Ajeitei sua postura, deixe a mochila amostra, nesse instante você está entrando em uma loja, "EU NÃO SOU LADRÃO", mas dizem que a minha pele diz o contrário

e os seguranças permanecem logo ali, atrás de mim, "o que ele faz aqui provavelmente vai roubar" talvez eu só queira olhar.

Dentro de casa eu estaria livre desse fardo, ERRADO, lá costumavam me espancar, me insultar, ele se dizia meu padrasto, mas na verdade era um rato covarde, levantou a mão pra minha mãe mais de 5 vezes e isso foi o que eu consegui contar pois foi bem na minha frente.

Mãe te peço desculpas por ter sido tão incompreensível, só que eu não conseguia lidar. Ela tentou se matar duas vezes e eu não sabia como ajudar, pois a minha cabeça não parava pensar, em todas as coisas que já me fizeram passar "EGOÍSTA"... tem muita coisa que tu ainda não sabe, porém não estou pronto pra lhe contar, só saiba que não sou tão forte quanto aparento, diante de tantas coisas acabei enfraquecendo.

Gabi - Eu quero que tudo isso tenha fim. Eu quero que vocês brancos se localizem. Eu quero que a gente se localize. Acabou não é ficção. É tudo fricção. Eu quero que quando vocês saírem por essa porta vocês pensem onde vocês estão pisando. Em que calçada vocês tão pisando. Quem construiu essa calçada, quem construiu essa calçada, quem construiu aquele prédio, quem construiu esse prédio, escutem esse prédio, escutem o que a gente tá dizendo, escutem o som de hoje, se localizem, escutem o som de hoje. Esse é o som do (som do dia), é o dia em que mais um tijolo é tirado dessa estrutura racista. Se localizem e entendam que a herança da escravidão atravessa todo mundo aqui dentro. Todo mundo.

CENA FINAL

Maya: O que eu queria de verdade era que de uma vez por todas a gente parasse de separar a "natureza" e "nós", como algo a parte da nossa existência, sabe? Algo que exista para nos servir...

O que eu queria de verdade é que tivéssemos respeito e carinho pelos outros animais; que entendêssemos que a forma que consumimos é exagerada; que não houvesse pessoas que acham que se apropriar é tá ajudando em alguma coisa..

Que todas as mulheres negras sejam livres!

Que as meninas negras cresçam conscientes da sua inteligência, capacidade e do seu poder!

Quem é que nos dá carinho?

Quem é que encontra amor pra dar quando parece só receber o contrário?

O que ganha uma pessoa forte?

Escudo?

Quanto maior a força, maior o escudo.

Eu queria que não vissem só raiva em nossos corpos, e ao mesmo tempo, que entendessem a nossa raiva...

Quem é que nós dá carinho?

O mundo me deve amor. Me deve um lar. Me deve prazer: tocar, beijar, gozar, gritar, chorar. Me deve amor.

O mundo me deve os bons olhares. Pedidos de desculpa. Com licença. Por favor. Me deve socorro. Pronto socorro. Me deve divagar. Me deve descansaaar. não se preocupar.

Me deve força de coisa.

O mundo me deve amor.

Me deve massagem nos pés e ombros pra chorar. Me deve cantar. Se questionar.

O mundo me deve um lar. Com quartos, cozinha, banheiro grande e sala de estar.

Quer saber a real?

Vocês não sabem o que eu quero!

Vocês não sabem o que eu sou capaz!

Melhor: vocês não sabem do que a gente é capaz!

Nem imaginam...

(Freedom - Beyoncé feat. Kendrick Lamar)