



REVISTA

MARIM  
BONDO

2015 / 03



# EDITORIAL

Quando nasceu a *Revista Marimondo* (um projeto antigo da Canal C, finalmente materializado em páginas impressas e um site), elegemos a arte e a cultura de Belo Horizonte como focos de nosso exercício jornalístico. Tendo como desafio e anseio ir além da agenda cultural e da crítica especializada feita por veículos de imprensa, a cada número da revista elegemos um eixo temático para nortear as escolhas e o trabalho da equipe de editores, jornalistas, fotógrafos e diagramadores. Depois de lançarmos um olhar sobre a “Rua” em 2012 e explorar “Música & Território” em 2015, elegemos inicialmente o Teatro como tema desta terceira edição. Mas quando definimos que os *modos e modalidades de resistência* seriam o fio condutor de nossa investigação, ficou claro que, dependendo da ortodoxia na interpretação do termo “teatro”, adotá-lo exclusivamente talvez pudesse limitar a escolha de pautas e reflexões. Com o auxílio da pesquisadora, dramaturga e professora Nina Caetano, convidada para ser a coeditora desta edição, chegamos ao conceito de *práticas cênicas*. Nos dizeres de Ileana Diégues Caballero, “a denominação ‘práticas cênicas’ tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas - incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral - como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais”.

Dessa forma, *Marimondo* chega à sua terceira edição e pretende tratar de *práticas cênicas e seus modos e modalidades de resistência* ao longo das próximas 109 páginas. Nesse exercício jornalístico, reconhecemos, mais uma vez, que os caminhos percorridos são alguns em meio a várias possibilidades, dada a diversidade das cenas - algumas ainda não visíveis - que coexistem na vastidão da cidade.

Na *vertical* estão matérias e artigos - todos escritos por mulheres, com exceção de um ensaio que é fruto de uma pesquisa realizada anteriormente ao convite da revista. Ensaaios fotográficos, alguns deles exclusivos, e trechos de dramaturgias e cenas ganham destaque especial na *horizontal*. É o encontro de diferentes olhares - de entrevistados, teóricos, fotógrafos, jornalistas, pesquisadores - e os diálogos possíveis entre eles que compartilhamos em *Marimondo*.

Vale dizer que esta *Marimondo* foi produzida com recursos do Fundo de Projetos Culturais da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, um mecanismo de incentivo pelo qual o poder público transfere recursos diretamente aos proponentes dos projetos culturais sem participação da iniciativa privada. Acreditamos e defendemos que o fortalecimento dos fundos é o caminho que as políticas públicas de cultura da cidade, do estado e do país deve seguir.

## AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

*Leda Martins, Mariana Maioline, Mariana Misk, Nina Caetano, Viviane Maroca e a todas as pessoas que compartilharam conosco suas reflexões, conhecimento e memória.*



# EXPEDIENTE

CONCEPÇÃO E PROJETO EDITORIAL  
Carol Macedo e Júlia Moysés (Canal C)

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO  
Mariana Misk e Aline Ribeiro (Oeste)

PRODUÇÃO GRÁFICA  
Joana Alves (Oeste)

EDIÇÃO  
Carol Macedo, Jessica Soares, Júlia Moysés e Nina Caetano

REDAÇÃO  
Carol Macedo, Débora Fantini, Jessica Soares, Júlia Moysés,  
Luciana Romagnoli, Nina Caetano e Pedro Kalil

FOTOS  
Bel Dinis, Bruna Brandão, Bruno Félix, Dea Vieira, Fabiana  
Leite, Flávio Charchar, Guto Muniz, Irene Nóbrega, Letícia  
Souza, Luiza Palhares, Marcelo Castro, Marcos Figueiredo,  
Mirela Persichini, Natália Nunes, Paulo Oliveira, Pedro  
Gontijo, Pedro Saldanha, Raquel Carneiro, Thiago Macedo  
e Vagner Antonio.

REVISÃO  
Viviane Maroca

GESTÃO FINANCEIRA  
Afinal, *Cultura*

IMPRESSÃO  
Rona Editora

ISSN 2447-6390

revistamarimbondo.com.br  
facebook.com/revistamarimbondo

Esta revista foi produzida com recursos da Lei Municipal de Incentivo  
à Cultura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura.  
Projeto 369/2012

# ÍNDICE

desejos e modos  
de resistência / 09

não conte comigo  
para proliferar mentiras / 10

próxima estação: a busca  
de um teatro político / 14

a pandorga  
e a lei / 18

corpo que dança, corpo que  
canta, corpo que lembra / 20

e se eva não  
tivesse dentes / 30

alteridade negra em cena -  
conversas em roda / 34

duo / 47

corpos que (se) importam,  
corpos que se implicam / 52

rolezinho -  
nome provisório / 70

feminismos  
em cena / 74

calor na  
bacurinha / 82

esbaldar-si, relato  
de uma espectadora / 88

a noite devora  
seus filhos / 97

corpos estranhos,  
espaços de resistência / 100

não mexam  
com as bonecas / 108

CAROL MACEDO

# DESEJOS e modos de RESISTÊNCIA

Na década de 1970, o espetáculo *Estelinha by Starlight*, dirigido por Ronaldo Brandão e com texto de Vicente Pereira, se desenrolava no porão de uma casa no bairro Santa Efigênia. Os atores moravam lá, eram gays, e a cena **“trazia vestígios dos embates existenciais e ideológicos dessa opção” (!)**. Após a censura do governo militar proibir sua exibição pública, Ronaldo e trupe ainda se apresentaram algumas vezes em casas de amigos antes de o espetáculo ser descontinuado definitivamente, nos conta Luiz Carlos Garrocho. Nas palavras dele, “acabou ali, no porão de uma casa, a vida de *Estelinha by Starlight*, com os seus pais, seus namorados assassinados e a luz mitigada, no ambiente de uma sexualidade domesticada e doentia de uma classe média conformada a tudo, mas enlouquecida”.

Talvez como uma metáfora do inconsciente que emerge do subterrâneo, vozes, ideias e vivências - antes subalternizadas ou entendidas como balbucios - revelam-se hoje práticas incorporadas nas muitas cenas teatrais da cidade; encontram formas e meios para sair das sombras. Aspectos identitários como idade, etnia, gênero e sexualidades também se manifestam, ajudando a tecer textos espetaculares e dramaturgia próprios que carregam uma recusa ao que (ainda) é tido como naturalizado, tanto aquilo que é representado quanto às formas de realizar as cenas.

Sem o olhar enviesado (e sem os ouvidos encerados!), é possível reconhecer essas cenas também em territórios não teatrais ou não circunspectos originalmente ao campo do estético. Nesta perspectiva, é possível enxergar **“gestos simbólicos que colocam vontades coletivas na esfera pública e constroem de outras maneiras seu ser político” (!)**, suscitando olhares a partir do campo artístico. Há muito, multiplicam-se na cidade práticas cênicas contraideológicas, portanto de resistência, e que acentuam a duração do existir. Com corpos que não se conformam, que ocupam espaços negados, que recusam os silenciamentos, que inscrevem na memória outras histórias.

Para tantos corpos, resistir segue ainda hoje como lema. Não como um ato heroico, mas, talvez, como nos diz o autor argentino Ernesto Sábato, como algo que é “menos formidável, muito menor, como a fé num milagre [...]. Algo que corresponda à noite na qual vivemos”.



Luiz Carlos Garrocho narra sobre *Estelinha by Starlight* em sua Tese de Doutorado *Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG)*, defendida em 2015 na Escola de Belas Artes da UFMG.

Trecho do livro *Cenários limiares: teatralidades, performances e política*, da autora cubana, radicada no México, Ileana Diéguez Caballero.

# não conte COMIGO para PROLIFERAR MENTIRAS

---



*Will La'Queer apresenta seu novo show:  
O homem na estrada.*

O ensaio aqui apresentado foi produzido com exclusividade para a Revista Marimbondo. Sobre os corpos dos atores, projeções da cena-espetáculo-performance **Não conte comigo para proliferar mentiras** (leia matéria na página 52).

## FICHA TÉCNICA

Direção: Alexandre de Sena  
Atuação: Igor Leal e Will Soares  
Vídeo: Doctela e Adriana Januário  
Iluminação: Jésus Lataliza ●

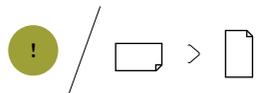


> FOTOS: MIRELA PERSICHINI



NÃO CONTE COMIGO PARA PROLIFERAR MENTIRAS





# próxima estação: A BUSCA DE UM TEATRO POLÍTICO

POR / PEDRO KALIL (!)

O carioca João das Neves, que adotou Minas Gerais a partir dos anos 1990, surgiu no teatro em um período de intensas mudanças no campo dessa arte no Brasil. Passado o período da modernização das artes cênicas do país, inicia-se uma fase de nacionalismo crítico – na definição de Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota – que discutia a conjuntura sociopolítica por meio de uma ótica revolucionária no momento da derrubada do presidente João Goulart, evento que revelava cada vez mais o estabelecimento incisivo da censura. Diante desse quadro, artistas buscavam alternativas para a produção teatral. João das Neves, nesse contexto, participou ativamente como diretor e encenador de clássicos que entraram para a história do teatro brasileiro, como os textos de Augusto Boal – *Revolução na América do Sul* –, a *Antígona* de Sófocles, traduzida por Ferreira Goulart, *Jornada de um Imbecil Até o Entendimento*, de Plínio Marcos, entre muitos outros. Conhecido e reconhecido como encenador, seu trabalho com o texto e como autor dramático apresenta qualidade igualmente impactante.

A primeira obra que li de João das Neves foi o seu diário de viagem, ainda inédito, ao Yurayá, na área Kaxinawá do Jordão, no Acre, escrito entre os anos 1990 e 1991. O diário não é um simples caderno de notas ou relato de viagem, mas também relato etnográfico com um trato literário raro. Nele é possível perceber algo que estará presente em sua obra dramaturgica: uma sensibilidade para com o outro que perpassará por sua própria; uma sensibilidade atravessada e intermediada por um apuramento estético, pela escolha de palavras e por uma inquietude política e social. Da experiência nasceu o texto *Yurayá – O Rio do Nosso Corpo*, ainda inédito nos palcos. Trechos do diário foram parar quase que integralmente no texto dramaturgico, como em sua cena final, que captura o seguinte trecho do diário: “A silhueta das árvores destacadas pelo lindo filete de lua crescente formava no céu uma caprichosa sombra chinesa. As estrelas brilhavam com a intensidade que só têm na mata. Sentei um pouco do lado de fora, antes de dormir.

Nessas horas a gente se sente pleno. Feliz. Não sei por que me lembrei da noite anterior quando já em minha rede, minutos antes de dormir, observava o Francisco sob a luz fraca da lamparina e depois de um dia exaustivo de trabalho, lendo com atenção e dificuldade a cartilha. Seu esforço ali, naquele fim de mundo, para aprender, me causou uma grande emoção. Acho que é dessa luz que as estrelas aqui se alimentam.”

Não parece aleatória a escolha do local de viagem, que pode soar exótica para alguns: anos antes, estava no mesmo Acre onde surgiu a encenação de *Tributo a Chico Mendes*, junto ao Grupo Poronga. A peça, como o próprio nome diz, é uma espécie de elegia ao seringueiro e ativista que lutava contra a oligarquia local a favor dos trabalhadores e do povo da floresta e pela preservação da Amazônia, assassinado em Xapuri em 1988, acontecimento de repercussão mundial. Ao narrar a trajetória de Chico Mendes, João das Neves desmembra a história, projetando-a no futuro e reconstituindo o passado. As primeiras falas do texto são “Atenção, jovem do futuro! Seis de setembro do ano de 2120. Aniversário, ou primeiro centenário da revolução socialista mundial”. Essa dinâmica passado-futuro que se encontra num presente ajuda a entender o local de enunciação do autor e sua posição de artista que não abre mão de si mesmo.



Tive a honra de ser um dos convidados a organizar os textos do autor para a “Ocupação João das Neves”, mostra que ficou em cartaz entre os meses de setembro e novembro de 2015 no Itaú Cultural, em São Paulo, e celebrou a vida e a obra do artista. João das Neves inaugurou a exposição que festejava seu nome, no dia 26 de setembro, sem esquecer das dimensões estético-políticas que estão implicadas na ética de sua obra: em uma fala questionou a criminalização por parte do Estado a um grupo de pichadores de Belo Horizonte. Na sequência, com uma lata de spray, escreveu na parede do centro cultural “Viva o MST”. Este texto é uma espécie de resposta à dramaturgia de João das Neves com que tive contato nos últimos anos.

Em uma cena com um professor, seringueiros pedem a ele que os ensine a escrever *empate* – uma manifestação pacífica apregoada pelos seringueiros que consistia na proteção das árvores com a utilização do próprio corpo –, ao invés do tradicional começo com *bê-a-bá, ave, ovo, avô* – uma reivindicação pelos seringueiros que evoca os preceitos de Paulo Freire. A situação será modificada a partir da voz de Chico Mendes que invade a cena em *off*, mostrando que o professor é quem passará a ser ensinado a participar da vida daqueles alunos. É importante lembrar que nos diários supracitados, a prática de ensino, feita pelo próprio João é constante durante as viagens. Assim, haverá uma espécie de dialética que se estabelece entre quem deveria ensinar e quem deveria ser ensinado, um processo de transformação não só dos seringueiros, que aprendem a ler e a escrever as palavras, mas também do próprio professor que aprendeu a ler outro mundo.

Assim, não dá para deixar de notar outra vocação do teatro de João das Neves, que não se coloca como um artista no intuito de ensinar sobre alguma coisa, mas como alguém que traz o compartilhamento da arte para o centro de suas questões, algo que é ainda mais significativo tratando-se de teatro, em que o jogo entre público e atores num determinado espaço é de maior importância.

É nesse sentido que se pode observar um aspecto da dramaturgia de João das Neves marcada pelo caráter político, mas não de fundo moralizante; ela não reivindica para si verdades ou quer impor certos valores, crenças, saberes. Ela não cede facilmente para as conveniências de um discurso raso que pode se tornar moralista e parece atenta ao questionamento de Boal, que se irritava, ainda nos anos 1960, com a forte tendência de uma obra ser “julgada levando-se demasiado em conta as ideias progressistas ou reacionárias contidas no texto, transformando-se este no único padrão de excelência ou inferioridade. Basta que o autor manifeste solidariedade e simpatia aos negros, aos operários ou à mulher sacrificada para que a sua obra seja encarada com seriedade”.

Isso, entretanto, não quer dizer que João das Neves se exime de sua participação em uma mudança na sociedade, e pode acontecer aqui uma tentação de fazer uma ligação muito íntima com Brecht, de quem o brasileiro traduziu textos e os encenou. Obviamente, João das Neves também persegue um teatro popular, além de possuir algo que Sábato Magaldi apontava no alemão – “lucidez crítica demonstrada nas formulações estéticas” –, e adotar também certos procedimentos dramaturgicos de que Brecht se valia. Em várias de suas peças infantis, o teatro narrativo (aquele que se denominará épico) invade o drama, mas não sem antes demonstrar o distanciamento que tão marcadamente caracterizou o teatro do autor de *Mãe Coragem*. Em *O Leiteiro e a Menina Noite*, por exemplo, é o narrador que aparece para anunciar a história e, várias vezes, a ação é interrompida por músicas. Em *A Lenda do Vale da Lua*, o mesmo procedimento do narrador é instaurado, mas o sistema de máscaras – utilizado por Brecht em ensaios e por Boal no palco – passa a se estender para o próprio acontecimento cênico: discutem-se o nome da história, o nome dos personagens e, depois, esses personagens mudam de atores.

Se existe uma moral na história, própria de teatros infantis, é impossível não perceber que não existe, mesmo no teatro infantil de João das Neves, uma ética sem uma estética, uma pedagogia não moralizante – e nem moralista –, mas uma pedagogia que se encontra também no contato com os perceptos e com os afectos. Em outra dramaturgia infanto-juvenil, *Assembleia dos Ratos*, de 1964, um de seus primeiros textos, traz para o palco infantil algo como uma alegoria da exploração dos mais fortes pelos mais fracos e todos os processos de combate e de acovardamento envolvidos no conflito entre os ratos e um gato que quer dominar a Ratolândia. Alegoria que voltará mais madura, dirigida a um público adulto, no seu texto possivelmente mais conhecido: *O Último Carro*.

Se o cinema brasileiro e boa parte da arte dos anos 1960 podem ser enquadrados numa alegoria do nosso país, como discutido por Ismail Xavier,

*O Último Carro*, no âmbito da dramaturgia nacional, é uma espécie de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. O Brasil do texto de João é um trem desgovernado, sem maquinista, prestes a descarrilhar; a trama se descortina entre os personagens que não são necessariamente bons ou ruins, mas pessoas de um país que revelam a destruição das relações interpessoais (algo ainda tão atual); as relações de poder; a fé cega; as abusivas relações de homens sobre mulheres; os que se precipitam em agir e os que covardemente recuam diante da eminente catástrofe; todos esses são aspectos que compõem o painel do texto que, embora escrito na década de 1960, estreou na década seguinte. É o coro, lugar tão tradicional da dramaturgia para apresentar a voz do “povo”, que encerra a peça: “Ele era tão diverso do senhor, moço, e no entanto igual. / Ele ia para o trabalho de trem. E o senhor, moço, permita, como viaja? / De ônibus, carro, avião? Seu trem tem rumo? / Aonde o conduz? / À estação mais próxima? O senhor, moço, perdoe. / Qual é a estação mais próxima? / A mesma de ontem? A mesma de ontem? / A MESMA de ontem? / A MESMA DE ONTEM?”.

João das Neves, entretanto, se desloca, de estação a estação, muito resistente em chegar a um destino confortável. Um olhar geral para sua dramaturgia nos revela a tarefa de continuar percorrendo territórios diferentes: é como Sísifo, com diferentes montanhas a escalar. Nesse sentido, *Mural Mulher* talvez seja uma de suas obras mais significativas, e se apresenta como uma espécie de colagem a partir de “fotografias” da mulher contemporânea ao texto, onde suas questões são apresentadas. Sabiamente, a encenação é sempre entrecortada por vozes gravadas das próprias mulheres (e do público!): não é apenas uma forma de discutir um problema, mas também de deslocar o lugar de fala do próprio autor, cedendo espaço para que a mulher fale de si (e, por que não, para si também).

João das Neves, dessa forma, constrói um teatro que tenta falar *com*, e não falar sobre ou falar para. Ciganas, Donas de Casa, Operárias, Prostitutas, Domésticas, Cocotas, todas são colocadas em cena

para um protagonismo de si e para a discussão de suas questões, do aborto ao mercado de trabalho, da prostituição à violência que o machismo provoca. Questões que hoje são urgentes (e já o eram na época) ganham atualidade não só temática, mas também pela forma que João das Neves as constrói. É nesse sentido, também, que o futuro pode ser entendido em sua dramaturgia.

Um futuro que, como dito, não prescinde do passado e não deixa de discutir o presente. *A Pandorga e a Lei* é um texto que representa um acerto de contas com a ditadura civil-militar que governou o país por mais de vinte anos. Seu apelo é que a memória do que ali aconteceu e do que ali foi silenciado não desapareça. Uma voz – voz anônima; voz de todos? – inaugura o texto: “Não se calem as vozes / Não se deixem calar / Que calar a esperança / É deixar de amar // Não se perca a lembrança / Não se deixe perder / Que perder a memória / É de novo morrer // Não se esqueçam os mortos / Não se deixe esquecer / Que olvidar nossos mortos / É deixar de viver”. Construído com painéis de diversas atrocidades e aleatoriedades do regime, o texto é um registro profundo das mazelas da ditadura para a história do país. A cena final, da tortura, exílio e morte de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dôdora, lembrada inclusive na posse da Presidenta Dilma, é das passagens mais tocantes que a dramaturgia brasileira já escreveu. João das Neves nos coloca diante da dor do outro – para roubar as palavras de Susan Sontag – e nos apresenta um teatro que ultrapassa o épico e chega ao ético, como refletiu Nicole Loraux. O apelo humanista nos emociona e nos impele a continuar acreditando que é a arte um dos meios mais importantes, não só para lembrar e significar o passado e para conseguir sobreviver ao presente, mas para a construção de um outro mundo, mais fraterno e mais solidário. ●



> *A Pandorga e a Lei foi radiofonizada na Alemanha enquanto João das Neves realizava estágio naquele país. A peça iria ser encenada no encerramento do seminário Tortura Nunca Mais, mas foi cancelada no dia que estreitaria, devido à censura.*

## TRECHO DA CENA 10

*A cena a seguir é feita por uma só pessoa que, no entanto, assume os diversos personagens que nela estão envolvidos.*

**DODÔRA:** *(Berrando, como se fosse um torturador)*

- Quem não disse o que nós queremos saber vai acabar como ele!  
*(Assumindo a própria voz)*

“Tenho 30 anos, nasci e me criei no Brasil, pra onde irei voltar, apesar de você. Nasci em Antônio Dias, Minas Gerais, pra seu e nosso governo, amém. Num quarto de pensão – destino – meu pai tava sempre de passagem e minha mãe sempre em sua, sempre em sua, sempre em sua companhia. E a gente, por que não? Afinal, a maioria no Brasil está de passagem, procurando seu posto definitivo. Foi isso que eu fiz. Os senhores me perdoem, eu era criança e idealista. Hoje sou adulta e materialista, mas continuo sonhando”.

- Quem não disser o que nós queremos saber vai acabar como ele!

“Fisei no calcanhar do monstro, e ele virou a cara sobre mim, cego e incontrolável. Foram intermináveis dias de Sodoma. Me pisaram, me cuspiram, me despedaçaram em mil cacos. Me violentaram nos meus cantos mais íntimos”.

- Quem não disser o que nós queremos saber vai acabar como ele!

“Chael em cima da mesa. Morto. Dilacerado”.

- Lugar de puta safada é no puteiro. Pra que é que nós estudamos aritmética no Exército? Pra saber que dois mais dois são quatro e que não existe pecado em expiração. Moça donzela você não quis, puta safada também não quer. Minha querida, esse bicho não existe.

“Perdão, meu capitão, eu sou gente. Pra mais além do meu sexo. E minhas matas só percorre quem é nascido no bosque. O senhor tá do outro lado da cerca, já sentiu? Milhões de anos luz nos separam”.

“Depois do inferno o paraíso. EN CHILE NO PASARÁN! Y el pueblo lo decía bien alto, para no oír las olas que ya se elevaban.

Meu Chile lindo, o reencontro da esperança, do amor, da liberdade embriagadora. Y afinal chegaram. E passaram. Un tractor mui, mui pesado, viejo, las cabezas rolaron y insepultas...”

- Quem não disser o que nós queremos saber vai acabar como ele!

- Claman por justiça.

- Quem não disser...

- México, Europa. Aqui estamos senhores. O atraso de dois anos na entrega de nossos passaportes se deve à crise petro-energo-poli-papeleira, verstande? Verstanden und Einverstande, meine Herren. A gente aprendeu a concordar.

- Quem não disse o que nós queremos saber vai acabar como ele!

- A gente aprendeu a concordar para sobreviver, chegar à primavera.

**CORO:** Primavera. / Não a de Praga / (Era um menino / com a flor / Da liberdade / Incendida / se cobriu) // Primavera, / Não a de Santiago / (Eram flores / e sob as botas / pisada flor / florida / se cobriu) // Primavera / Não das Gerais / (Que Minas e flores / que as conhecem / não esquece / jamais). // Primavera, / Dora flor / Flor das dores / (Fragil flor / que sob as rodas / flores de sangue / num passaporte / Imprimiu)

**DODÔRA:** Quem não disser...

“A gente aprendeu a concordar pra sobreviver, chegar às primaveras”.

**VOZ:** Primavera de 1978.

Berlim

Maria Auxiliadora Lara Barcelos - Dorinha-Dora-Dôra-Dodôra

Doralice

Se atirou à frente de um trem do metrô em Berlim Ocidental.

**DODÔRA:** “Nasci e me criei no Brasil, pra onde irei voltar, apesar de você.

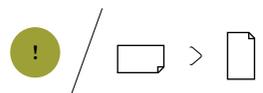
Unamos nossas vozes, meu povão preto-e-branco”:

Salve lindo pendão da esperança / Salve o símbolo augusto da paz. / Tua nobre presença a lembrança / Da grandeza da pátria nos traz. / Recebe o afeto que se encerra em nosso peito infanto-juvenil, querido símbolo da terra. / Da amada terra do Brasil.

*Corte*

## FICHA TÉCNICA

Dramaturgia e direção: João das Neves ●



CORPO  
*que dança,*  
CORPO  
*que canta,*  
CORPO  
*que lembra*

---

POR / JESSICA SOARES



> FOTO GUTO MUNIZ

Q'EU ISSE - RUI MOREIRA

“Para fazer toda a minha doutrinação nas artes cênicas, na arte da cena de dançar, eu deixei toda minha bagagem de lado, desconsidere praticamente toda minha cultura de casa. E eu acho que essa é uma questão que acontece com a maioria dos artistas”, afirma o dançarino, coreógrafo e investigador de culturas Rui Moreira. Nascido em São Paulo, em uma casa movida por manifestações dançantes, não atinou em levar na mala os fins de semana de sambas e bailes e os dias embalados pela música de Milton Nascimento, Jorge Ben e James Brown quando, na adolescência, escolheu se tornar um artista da dança. Depois de estudar com Klaus Vianna na Escola Municipal de Bailados e passar pela Cisne Negro Cia. de Dança e pelo Balé da Cidade de São Paulo, trocou a Barra Funda por Belo Horizonte em 1984.

Como integrante do Grupo Corpo, viajou o mundo antes de, lá e de volta outra vez, se reencontrar com sua própria história. O pontapé inicial para essa (re)existência foi o encontro, no início da década de 1990, com o músico, ator, educador e diretor artístico Gil Amâncio. “Ele me apresentou o seu estudo e a sua relação com a ancestralidade negra. A pesquisa dele dos sons e ritmos nos aproximou de tal maneira que a gente começou a desenvolver um trabalho juntos”, relembra. Nasceu daí, em 1993, a Cia. Será que?, grupo criado por Rui Moreira, **Guda e Gil Amâncio (!)**.

O interesse em investigar as matrizes africanas no Brasil – a começar por “sua própria matriz”, no sentido da busca por sua identidade – trouxe para cena não só aspectos reconhecíveis dessa ancestralidade, mas também elementos pouco óbvios. Em *De Patangome na Cidade*, primeira performance da companhia, para além do instrumento percussivo referenciado no **título (!)**, o trio trazia em seus corpos uma herança literal e simbólica. “O figurino era composto por roupas de um tio meu e, por serem desse meu tio, nós identificamos que ali existiam também traços da negritude no Brasil. A decisão dele de como se vestir [sempre de ternos alinhados] já nos apontava uma leitura sobre esse traço social no Brasil”, conta Rui. Foi a primeira ação cênica construída pelo grupo tendo em mente o desejo de assumir a corporeidade negra, as maneiras como esse corpo se refere a determinados temas

e assuntos e como ele reage musicalmente. “E não são só situações explícitas, não é só o tambor, não é só a religiosidade, mas, sim, o apanhado de diferentes elementos que, trabalhados contextualmente, faz ver que ali estão os traços de negritude”, afirma.

A relação com a música e as diferentes musicalidades dessa bagagem ancestral sempre foram tão fortes que o dançarino conta que já foi considerado músico – um imbricamento entre as duas manifestações culturais que ecoa do continente africano. “Lá, a relação entre dança e música é muito intrínseca. É muito difícil ver um músico que não dança e vice-versa, uma vez que cada toque do tambor significa um gesto. Existem algumas culturas em que música e dança são designadas pela mesma palavra”, afirma.

#### ‘ELES QUISERAM QUE EU FOSSE COM ELES’

Um dos vários projetos investigativos realizados pela associação SeráQue? Cultural através da Rui Moreira Cia. de Danças se desdobrou, ao longo dos anos seguintes, na trilogia de espetáculos *Ês quis* (2005), *Q’eu isse* (2008), *Co és* (2015) – títulos que, juntos, formam a frase “eles quiseram que eu fosse com eles”. Como nos festejos tradicionais das irmandades do Rosário, começa-se com uma saudação: em *Ês quis*, espetáculo criado a partir da investigação dos festejos afro-mineiros, dançarinos com vestimentas brancas fazem coreografias circulares, tendo no centro um mastro que era uma antena de ligação com os ancestrais, ao ritmo da música percussiva, compondo um grande cortejo. Já na segunda parte, a urbanidade das periferias e dos aglomerados é confrontada com uma ideia da América Central, investigando convergências entre as culturas indígenas e africanas. “É um trabalho que está permeado pelas questões ligadas a esse corpo híbrido, que é o corpo ocidental do Novo Mundo, e que é esse corpo das diásporas”, explica.

Foi o desejo de investigar as construções culturais, sociais, políticas e artísticas derivadas do êxodo africano que fez o dançarino embarcar, em 2007, rumo à École des Sables, centro internacional de formação profissional em Danças Africanas Tradicionais e Contemporâneas, localizado na costa de Dacar, no Senegal. “Nessa escola, pude confrontar o meu corpo, a minha latinidade, o meu

lado ameríndio, minha afro-brasilidade com as culturas africanas. Esse encontro de várias nações representadas por seres sociais interessados em trocar informações amplia muito nossa noção de identidade porque aparecem pontos comuns e, ao mesmo tempo, pontos que não se encontram. E com essas diferenças também se constrói”, afirma. Em 2015, Rui retorna ao vilarejo de Toubab Dialaw para uma residência artística: sob orientação de Patrick Acogny, coreógrafo e diretor artístico e pedagógico da tradicional escola, elaborou e organizou elementos para uma nova criação. “Foram aulas constantes de dança com alguns professores que estavam na escola, juntando algumas manifestações populares das quais eu pude participar. Percorrer Dacar é uma experiência cultural incrível dada a diversidade estética e social, essa convivência paralela de vários cultos religiosos, a sonoridade disso tudo”, conta. De lá voltou com *Co és*, espetáculo apresentado pela primeira vez na **Mostra Benjamin de Oliveira (!)**.

“Em *Co és*, eu vou buscar virar a curva, eu vou direto à África para voltar e observar com quem é que eu estou andando – o confronto desse que viaja, que passa por muitos lugares e que não deixa de ser ele. Mas, ao mesmo tempo, tudo que vê, o que leva e o que deixa o transformam. É um viajante permeado por aquele que fez a viagem lá no congado, aquele que fez a viagem dentro das grandes cidades, e aquele sai desse lugar qualquer e vai em direção a um lugar desconhecido na vontade de continuar, de dar continuidade para essa percepção, para essa vida que ele escolhe, que se renova a partir da experiência, a partir dos novos encontros”, conta.

#### MÚSICA COMO UM GESTO

Em 2008, o ator Rodrigo Jerônimo e a atriz Bia Nogueira faziam parte do grupo Rosa dos Ventos, que nasceu a partir de uma oficina ministrada na Lagoa do Nado em 2005 pela cantora e preparadora vocal Titane, pelo dramaturgo João das Neves e pela preparadora corporal Irene Ziviani – experiência que serviu como pontapé inicial para uma metodologia que integraria os processos de preparação e criação que o trio viria a trabalhar em conjunto nos anos seguintes. Naquela ocasião, 10 anos atrás, a ideia de Titane era formar um coral para acompanhá-la em um novo espetáculo, um

grupo que tivesse desenvoltura cênica, que tocasse instrumentos, cantasse e dançasse. Surpresa com o número de pessoas interessadas (foram mais de 200 inscrições), mudou a proposta e convidou os parceiros para o desenvolvimento de diferentes módulos de criação, que culminaram no *Exercício nº 1* e em seu desdobramento, *Titane* e o *Campo das Vertentes*.

“A gente estava com desejo de se profissionalizar e resolveu apostar de verdade nisso”, relembra Bia Nogueira. Os irmãos e outras seis pessoas formaram então o Grupo dos Dez – que nunca teve a dezena de participantes indicada no nome – para dar continuidade às inquietações que os inspiraram durante o processo formativo. “A pesquisa de linguagem era uma grande pergunta: o que vem a ser o musical brasileiro? Desde as operetas, o Teatro de Revista, passando pelo teatro musical da década de 60 e 70, até chegar ao que tem sido feito hoje, com a Broadway como um mercado em expansão”, conta Bia.

Junto com o trio de professores, montaram o musical *Sagas do País das Gerais*, adaptação da série de livros escritos por Agripa Vasconcelos que leva o mesmo nome do espetáculo. Depois de um ano de pesquisa, o espetáculo estreou a primeira montagem em 2009, mas o grupo logo se desarticulou. “A gente só conseguiu se dedicar com metodologia e maturidade a essa pesquisa com Madame Satã”, avalia Rodrigo.



Em 2005, Guda e Gil Amâncio se desligaram da companhia para se dedicarem a projetos autorais.

Instrumento de percussão típico de Minas Gerais, composto por uma caixa fechada com contos soltas, e muito usado nas congadas e reinados.

Idealizada pela Cia. Burlantins em 2013, a Mostra Benjamin de Oliveira surgiu como uma homenagem da Cia Burlantins ao primeiro palhaço negro do país e criador do circo-teatro brasileiro e tem a proposta de ser um espaço de difusão e valorização do trabalho de atores e atrizes negros.

Em 2014, o Grupo dos Dez recebeu apoio da 17ª edição do Oficina Cine Horto - projeto de reciclagem e aprimoramento para atores com experiência - para sistematizar a pesquisa acerca da função da música na organização do espaço cênico e na dramaturgia de um teatro musical tipicamente brasileiro e tirar do papel a versão teatral da história de João Francisco dos Santos, negro, pobre, homossexual, mais conhecido como Madame Satã, grande personagem da vida noturna e marginal carioca. Com direção geral de João das Neves, Rodrigo Jerônimo ficou responsável pela codireção da montagem e assinou, ao lado de Marcos Fábio de Faria, a dramaturgia, enquanto Bia Nogueira foi responsável pela direção musical do espetáculo. "E foi o Benjamin Abras que trouxe a pesquisa da corporeidade negra para a pesquisa de musical", afirma Rodrigo. Tendo como método principal o treinamento para a capoeira angola, o samba de roda, a dança dos orixás e a dança contemporânea, o bailarino e ator trabalhou com os atores habilidades corporais capazes de criar significados diversos para os movimentos de origem afro-brasileiros e, a partir de partituras corporais tipicamente negras, desenvolver a criação de personagens presentes na dramaturgia.

"A gente fazia o trabalho corporal, eu propunha um exercício de voz, e aí o Rodrigo vinha com um texto da autobiografia do Madame propondo um *link*, o Marcos Fábio trazia um texto poético. Muitas vezes, uma movimentação sugere um improviso vocal, um improviso vocal permite escrever uma cena, e aí gente compõe uma música para aquela melodia inicial. Nosso trabalho foi naturalmente imbricado mesmo, quando a gente via, estava falando a mesma língua", reflete Bia. "E acho que isso diz muito de onde a gente vem. João, Irene e Titane não separam o que é treinamento corporal, vocal e criação de cena. Tudo é junto", completa Rodrigo.

Todas as músicas da trilha sonora foram compostas pelo elenco dentro deste processo. "E a música não vem só ilustrar um tema - ela participa da dramaturgia ativamente, é feita em função disso. A posição dos atores em cena também é muito pensada em relação à música e ao que a gente quer causar com aquela música sendo encenada daquele jeito", explica Rodrigo. A fala negra levada

para o texto, a musicalidade negra para a música e a voz e a corporeidade negra para o corpo, como explica Marcos Fábio, inspiraram a formulação de uma linguagem que o grupo quer continuar desenvolvendo. "A gente começou a pensar também teoricamente sobre a pesquisa e a gente tem alguns resultados, um conceito que a gente chama de 'ação-musical-dramatúrgica', que é a ideia de pegar as três sintaxes - da música, da palavra e do corpo - e trazê-las para o espetáculo, de forma que tudo se amalgame em uma coisa só", completa.

A musicalidade vem ao encontro das textualidades que estão presentes no discurso maior, que não apenas contam uma das versões da história de Madame Satã, mas também uma história de segregação, de racismo e de homofobia. "Por causa também do contexto que ele vivia, ele estava num universo negro. Na hora que a gente percebeu que o Madame debate em sua própria narrativa o que a gente queria debater, a gente decidiu: vamos falar da Lapa, da Lapa aqui de Belo Horizonte, da Lapa universal", afirma Rodrigo. Montado em meio às eleições presidenciais de 2014, o espetáculo faz referências diretas ao discurso homofóbico do candidato **Levy Fidelix (!)** e às falas e às ações de preconceito e abusos contra negros, pobres e homossexuais no país. "Às vezes isso pode parecer didático, mas a nossa intenção era trazer o discurso à tona mesmo. Para que as pessoas reconhecessem, sim, e soubessem exatamente do que a gente está falando. A gente está falando ali da década de 1950, mas também de hoje, é uma ponte temporal de 60 anos", defende Bia. "A gente tentou fazer um pouco esse papel, não tem como dissociar arte e política. É um trabalho engajado mesmo", afirma o dramaturgo Marcos Fábio. "Nós temos voz, cada dia vamos ter mais e queremos cumprir esse papel, sim. Não tem ditadura, não tem censura prévia, a gente pode falar diretamente - e vamos falar", afirma Bia.

! Em debate na TV Record, o candidato do PRTB disse "aparelho excretor não reproduz" e associou homossexualidade a pedofilia, além de dizer que os gays deveriam ser enfrentados. Como resultado de ação movida pela Defensoria Pública do Estado de São Paulo, Levy Fidelix foi condenado a pagar indenização de R\$ 1 milhão pelas declarações, a serem revertidos em ações de promoção de igualdade da população LGBTQTT.

> FOTO LETÍCIA SOUZA

MADAME SATÃ - GRUPO DOS DEZ



> FOTO IRENE NÓBREGA

GALANGA, CHICO REI

## UM CONVITE AO RITUAL

“Por ser um elenco de atores negros, eu acredito que eles apresentam uma corporeidade distinta, eu acho que o corpo tem uma punção diferenciada. Os três que fazem o Madame, os três atores que vão se alternando, se complementam, cada um à sua maneira – tem um Madame totalmente Zé Pelintra [entidade dos cultos afro-brasileiros], vestido num terno branco e chapéu panamá. Esses corpos se transformam em um só corpo, esses discursos se transformam em um só discurso, tudo isso é mediado pela música. É a partir da música que se dá a costura cênica em todo o espetáculo”, afirma o doutor em Estudos Literários e pesquisador da cultura afrodescendente em cena, Marcos Antônio Alexandre.

Através da música, o espectador é convidado pra entrar no jogo, um convite ao ritual que acontece de forma similar em espetáculos como *Galanga Chico Rei* – com texto e música de Paulo César Pinheiro e direção também de João das Neves, que tem entre os integrantes do seu elenco Rodrigo Jerônimo, Bia Nogueira e Mauricio Tizumba. Na visão do pesquisador, a história do herói negro que comprou sua alforria e ajudou na libertação de muitos negros é contada, ao mesmo tempo, de forma lúdica, mítica e ritualizada. Em cena, elementos são costurados pela musicalidade, pela fé, pela religião, pela tradição, pela gunga, pelo corpo do ator. “Ali se instaura um ritual, inclusive da congada. Você vê momentos em que se instaura o cortejo, momentos que se instauram orações, momentos que se instauram as canções. E é interessante porque, mesmo as pessoas que não participam ou não têm conhecimento de como que é um ritual de congado, quando chegam num espaço de representação, pela musicalidade que está ali, se sente fazendo parte do rito, porque é muito parecido com o ritual cristão”, afirma Marcos Alexandre. Na personagem interpretada por Mauricio Tizumba, destaca ainda a representação de um narrador griô, mediador da cultura oral e contador de histórias. “É a ideia da figura de um ancestral, desse ‘mais velho’ que retém a história e que vai passando essa memória para os outros”, afirma.

## MEMÓRIA QUE RESISTE

Idealizado por ativistas do Movimento Negro Unificado em 1993, o surgimento do Teatro Negro e Atitude foi “uma conjuração poética, uma rebelião estética, uma pancada, uma conspiração cênica para que negros e negras dessas Minas Gerais fossem protagonistas da sua história”. O grupo – que se refez e desfez múltiplas vezes ao longo dos anos – sempre utilizou as expressões de cultura africana para a concepção de seus trabalhos. “Era uma pesquisa muito abrangente, precisaria de quatro vidas para pesquisar tudo. Hoje a gente faz um recorte, a gente pesquisa textualidade, corporeidade e musicalidade dentro de três manifestações específicas da cultura afro-brasileira: a capoeira angola, o candomblé de Ketu e o congado. E já é coisa pra caramba, ainda precisamos de três vidas”, brinca Marcus Carvalho, ator que se juntou ao grupo que “resiste há muito tempo” em 2000 e é atualmente o seu **diretor artístico (!)**.

A escolha pelo termo *musicalidade* não é gratuita. “Uma vez, a gente estava numa guarda de congado conversando com a Rainha, a **Dona Bela (!)**, eu disse que estava pesquisando a música do congado e ela falou para mim ‘mas congado não tem música’. E isso mudou a minha vida, como assim congado não tem música? A gente então percebeu que existe uma musicalidade, mas não necessariamente música. E o Candomblé tem um pouco disso também, os ogãs não são músicos, aquilo é uma oração, tanto no sentido de algo que nos liga ao transcendente, quanto da oratória; tem histórias sendo contadas. A cantiga de capoeira, desde a ladainha até os corridos, são narrativas do que está acontecendo ou do que poderia acontecer, é um diálogo acontecendo ali”, afirma.

É para “dizer algo” que a musicalidade aparece em cena nos trabalhos do grupo. Bebendo da fonte de Bertolt Brecht, o artista acredita que, na linguagem que desenvolvem, a música é também forma de dar a opinião do ator em cena. Cita, como exemplo, *A Viagem de um barquinho*, espetáculo criado a partir do texto da escritora carioca Silvia

Orthoff. A história de um menino que constrói um barquinho de papel que foge para o mar não tocava diretamente em nenhuma questão racial – com a direção musical de Ricardo Garcia, as canções vêm somar ao texto uma perspectiva sobre os temas de perda, tolerância e amizade.

E Marcus faz questão de frisar: embora a música permeie o teatro que produzem, não se reconhecem como um teatro musical. “Toda vez que a gente ia ao teatro para assistir a trabalhos intitulados como teatro negro tinha sempre muita música. E não era uma música que estava ali para contribuir para o teatro, tomava um pouco o lugar do teatro para tampar talvez uma fragilidade do ator, porque no início era um teatro ainda muito feito por artistas de outras áreas que migravam para o teatro. Mas isso tem mudado também, ultimamente tenho visto espetáculos com atores excelentes. Acho que tem a ver com formação: essa galera agora está vindo do teatro, se você pegar atores que se formaram antes de 2000, vão te falar que não tinha negro na turma deles. Esse *boom* da gente estar chegando na faculdade chegou também às artes cênicas”, avalia.

Para a atriz e pesquisadora da performance teatral afro-mineira Soraya Martins, a cena belorizontina vem se fortalecendo. “Com muitos mais negros e periféricos entrando na universidade, essa galera está vindo com força, já vem afrocentrada, fazendo ações sensacionais no teatro, na dança, na performance. A gente reclama às vezes [das dificuldades e falta de espaços], mas tem muita gente produzindo, a gente está enegrecendo a cidade”, afirma.

Antes de cursar Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, Soraya se formou no Teatro Universitário em 2005. “Apesar de ser ótimo, eu nunca tive uma pauta do teatro negro, me incomodava essa ausência dentro de uma escola de teatro, por mais que tenha sido uma formação essencial e ‘universal’ – mas se não engloba o preto, então como é universal?”, questiona. Foi o encontro com o professor Eduardo de Assis Duarte, coordenador do projeto *Literafro* (portal dedicado



Hoje formado por Marcus Carvalho e Clécio Lima, o Teatro Negro e Atitude não possui atualmente nenhum integrante de sua formação inicial.

Rainha da Guarda de Moçambique Nossa Senhora do Rosário e São João Batista, Dona Bela faleceu em fevereiro de 2014, aos 110 anos.



> FOTO GUTO MUNIZ

ÉS QUIS - RUI MOREIRA

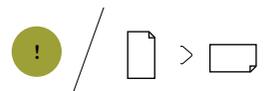
ao estímulo à pesquisa, à divulgação e à reflexão sobre a literatura dos afrodescendentes), que despertou em Soraya o interesse em mergulhar na literatura, na filosofia e no teatro negros. O primeiro verbete que produziu foi sobre Abdias Nascimento, poeta, ator, escritor, dramaturgo, professor e ativista fundador do Teatro Experimental do Negro. Acreditando que seu fazer artístico e acadêmico são inseparáveis do fazer político, estendeu sua pesquisa para a pós-graduação, com a dissertação de mestrado “Identidades Afro-brasileiras: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio” - um estudo (por meio dos textos dramáticos de Abdias do Nascimento, Nelson Rodrigues e da Cia. dos Comuns, respectivamente) do processo de formação das identidades dos afro-brasileiros na e pela cultura negra.

“Quis estudar a formação de identidade por vontade de investigar a minha própria identidade, tem muito de mim no trabalho”, conta Soraya. Parte desse processo foi também o espetáculo *Como matar a mãe - 3 atos*, montagem da Sofisticada Companhia em que dividiu o palco com Fabiane Aguiar e Léo Kildare Louback. Transitando no limiar entre ficção e realidade, o grupo trouxe para a cena fragmentos da relação com suas próprias mães. “Minha relação com minha mãe passou pelo racismo. Eu sofri racismo de uma mãe negra (apesar de não ser socialmente considerada como tal) - esse racismo é tão perverso que a gente encontra até dentro de uma família negra. Ela cresceu nesse ambiente, e eu queria mostrar que ela também é um construto social, não a colocando como a cretina da história. É tudo muito perverso, ela nunca soube lidar comigo, com meu cabelo, e eu queria colocar isso em cena. É um rito de passagem meu, de exorcizar isso. Isso marca diretamente a autoestima, é um trauma que está ali instaurado - mas a gente pode fazer desse trauma uma memória, uma resistência política”, afirma.

Ao lado do dramaturgo Anderson Feliciano e do ator e pesquisador do teatro negro Evandro Nunes, Soraya trabalha atualmente no espetáculo *JOANAJOÃO*, com estreia prevista para 2016. “A gente vai falar do abandono da mulher negra, falar do sofrimento, mas também de uma força

ancestral - a gente tem essa memória no corpo que ativa a gente para caramba. Sem colocar a mulher naquele lugar que aceita dor, mas tentar ressignificar o lugar da mulher negra”, conta a diretora.

O desejo dos artistas é trabalhar uma dramaturgia da música dentro do espetáculo, explorando as várias possibilidades de linguagem, em que corpo, música e texto são centrais. “A gente está tentando construir uma poética dessa negritude sem necessariamente falar ‘diga não ao racismo!’ - eu acho que isso é super válido também. Construir essa poética negra é tão difícil, eu acho. Porque a gente às vezes fica tão revoltado, querendo fazer uma denúncia, querendo botar pra quebrar. Mas a tentativa é trabalhar isso de uma maneira poética”, afirma. Defende que a presença do negro em cena já é uma resistência, um ato político-artístico que reverbera na voz: “é a gente, de alguma forma, falando da gente”. ●



> [TRECHO]

[...]

Ahh violências... essas palavras não marcaram minha cara e não tenho uma cicatriz que exponha minha vergonha. Mas eu sei que elas me dilaceram, me fazem ser quem eu sou e o que eu serei na memória dos outros...

*(Pega um dos sapatos de Teresa e o calça)*

A gente faz o que a gente acredita e acredita no que a gente tem, né?! E eu que nem sei bem o que eu tenho...

*(Em direção ao livro, enrola o cordão de Sor Juana no pescoço. Em seguida, vai até o espaço de Malinche e coloca sua faixa na cabeça)*

Eu... que me uno a essas mulheres pelo que há de mais imutável e inaccessível em mim. Meu útero, ovário, glândulas mamárias, coração. Deixo isso visível, que apodrece como qualquer coisa.

*(Pega a faca, aponta para a cobra e vai em sua direção, ameaçadora)*

# e se EVA NÃO tivesse dentes

---



---





Quando eu era criança e me contaram a história do pecado original, fiquei muito intrigada, pensando em como seria se Eva, assim como eu naquela época, estivesse banguela. Seria Adão a morder maçã. E PAH! A história da humanidade salva por uma janelinha!

*(Vai em direção aos livros, tira a faixa de Malinche e coloca a faca no chão. Pega os livros, os joga no chão. Por fim, tira o sapato e aponta para a cobra)*

Busquei por uma Malinche brasileira, mas eu preferiria ser uma Anastácia mascarada, ou uma mulher que ninguém sabe quem foi a virar um ícone. Sor Juana virou moeda, acredita? Ela vale dois pesos no México. Se fosse eu... ah... que besteira. Se fosse eu... Eu não tenho peito para ser como Sor Juana! Nem como Terezal E não venha me julgar: a mulher perdeu as filhas, porra!

[...]

#### FICHA TÉCNICA

Atuação: Luísa Lagoeiro

Direção: Sara Rojo

Dramaturgia: Gabriela Figueiredo

Assistente de dramaturgia: Cristina Dulce

Preparação corporal: Fabrício Trindade

Preparação vocal: Isabela Arvelos

Iluminação: Arthur "Arock" Diniz

Figurino: Valquíria Corrêa

Confecção e trabalho de máscara: Rafael Bottaro

Cenografia e trilha sonora: O Coletivo

Produção executiva: Bruno Félix e Suelen Thompson ●





# ALTERIDADE NEGRA EM CENA — *conversas em roda*

Ao invés de reunir em uma matéria jornalística depoimentos de diferentes entrevistados, *Marimbondo* convidou a professora e pesquisadora Leda Martins para mediar uma conversa com seis artistas residentes em Belo Horizonte sobre reflexões e questionamentos acerca da formação e da produção teatral no país, costurados pelo tema 'Teatro Negro'. São eles: Alexandre de Sena, Aline Vila Real, Gil Amâncio, Meibe Rodrigues, Rui Moreira e Soraya Martins.

O formato de perspectivas em diálogo - experimentado pela primeira vez em *Marimbondo* - foi possível a partir de dois encontros, realizados em 25 de setembro e em 7 de outubro de 2015. Soraya e Rui estiveram presentes somente no primeiro; Aline e Gil somente no segundo. A participação de diferentes convidados em momentos distintos deu-se em função da compatibilidade de agendas dos artistas.

Apresentamos aqui alguns trechos dessa conversa. *Marimbondo* agradece, mais uma vez, a cada um por terem aceito o convite e pela generosidade de nos permitir a partilha com os leitores da revista.

Leda Martins é poeta, ensaísta, professora da UFMG e foi professora visitante da New York University. É especialista em Tragédia Grega, Teatro do Absurdo, Teatro Negro e Performance Negra. É doutora em Estudos Literários/Letras e possui dois pós-doutorados em *Performance Studies* pela New York University. Um dos seus livros, *A cena em sombras*, publicado em 1995, é ainda hoje referência na literatura sobre Teatro Negro. Leda Martins é também Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá.

Alexandre de Sena é ator - graduado no curso de Teatro da UFMG e formado no Curso Profissionalizante de Teatro do Centro de Formação Artística - Cefar/FCS -, produtor, DJ (<http://picumah.com/sets/>) e programador visual. Em 2015, idealizou e coordenou o **Rolezinho - Nome Provisório (!)**.

Aline Vila Real é graduada em Comunicação Social pela UFMG, coordenadora do Teatro Espanca!, produtora integrante do Grupo Espanca! e do NEGRA - Coletivo de Negras Autoras, tendo atuado na Cia. Será Quê?, FAN - Festival de Arte Negra, entre outros. Em 2015, teve o artigo *Dramaturgia*

*negra: políticas públicas necessárias para fortalecer o setor* publicado no livro *Africanidades e relações raciais* (Fundação Palmares/MinC).

Gil Amâncio é músico, coordenador do NEGA - Núcleo Experimental de Arte Negra e Tecnologia, e pesquisador das artes e culturas do Atlântico Negro. Desde 1986, atua como professor de Trilha Sonora do Centro de Formação Artística - Cefar/FCS. Participa do Coletivo Black Horizonte e foi idealizador do FAN - Festival de Arte Negra, atuando como curador em algumas edições.

Meibe Rodrigues é graduada em Comunicação Social pela Newton Paiva e especialista em Educação Musical pela UFMG; é também atriz (SATÉD/MG), diretora e performer. Ministra oficinas teatrais e de preparação corporal em Belo Vale, na Comunidade Quilombola Chacrinha dos Pretos e no Grupo de Apoio à Criança e ao Adolescente da Comunidade Cabana. Foi também vice-presidente da NEGRARIA - Coletivo de Artistas Negros/as.

Rui Moreira é bailarino (Grupo Corpo, Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cie. Azanie), coreógrafo e investigador de culturas. Dedicou-se a desenvolver criações coreográficas a partir de pesquisas de linguagens cênicas, promovendo interações com as matrizes culturais brasileiras. É um dos fundadores da Cia. Será Quê? e criador da Rui Moreira Cia. de Danças.

Soraya Martins é Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG com a dissertação *Identidades Afro-brasileiras: Sortilégio, Anjo Negro e Silêncio*, graduada em Literatura na mesma instituição, atriz pelo Teatro Universitário (UFMG) e pesquisadora da performance teatral afro-mineira. Foi monitora da *Performance Multimídia: Abdias do Nascimento, um rito de recordação*, no FAN (2011-2012), dirigida pelos curadores Leda Martins, Gil Amâncio e Ricardo Aleixo.



Por meio de redes sociais, artistas negros de Belo Horizonte foram convocados para promover rolezinhos de criação e ensaio em locais públicos (preparados também como performances e intervenções urbanas documentadas). Do cruzamento dessas experiências com o material colhido em entrevistas, foi criada uma dramaturgia para culminar numa "cena que promovia uma reflexão pelo desenvolvimento da linguagem teatral negra contemporânea". [bit.ly/1PWnfgV](http://bit.ly/1PWnfgV)

### /// PARTE I

**Soraya:** Eu e a Aline [Vila Real] tínhamos a missão de puxar o 10º *Rolezinho* do Alexandre [de Sena] e a gente falou assim: “vamos tentar instigar essa galera, tentar trazer para esse pessoal, resgatar nossos heróis”. Tem muita gente boa, tem muita coisa sendo feita, e a gente precisa exaltar, sair desse lugar de uma eterna lamentação. A ideia era cada participante se apresentar como se fosse um artista negro de Belo Horizonte ou do Brasil, um *entre aspás* herói nosso ou heroína nossa, para gente falar dessa memória, potencializá-la. A Aline levou a Clementina de Jesus, a Elisa de Sena levou a Lupita, o Alexandre de Sena fez apresentação do Gil Amâncio. E eu fui a última e falei: “nossa! Tenho de falar de uma mulher, eu vou falar da Leda”. É legal essa potencialização, principalmente desse rolezinho, de resgatar essa memória, essas coisas boas que têm sido feitas, especialmente porque essa geração minha sempre parece que está começando do zero, sempre fala como se nada tivesse sido feito.

**Leda:** Na minha perspectiva, eu não me coloco no lugar de vítima, lugar que nos limita pensar. É um lugar que eu não gosto muito, que é um lugar de aparente conforto, é um lugar inclusive de mercado. O mercado tem utilizado isso nas últimas décadas de forma impressionante, até como valoração do trabalho. Porque denunciar, problematizar, não é necessariamente colocar-se como vítima. Como lidar com essas questões todas a partir desse olhar, um olhar de quem sempre foi afetado, nesses quinhentos anos, nós que somos descendentes de um deslocamento forçado, de um grande deslocamento forçado? Eu fico imaginando como é que o teatro, em geral, seja o teatro, seja a atividade performática, seja a performance, como é que nós lidamos com essas questões do nosso tempo? Porque até na visibilidade da violência contra vários povos, em geral a menos midiaticizada é a que diz respeito aos povos negros. Isso não quer dizer colocar o negro na forma de vítima. Não é. É você mostrar que, se nós pensarmos no espelho do nosso tempo na nossa mais próxima atualidade, ainda somos invisíveis pro Brasil. Mas como que essas questões todas são trazidas, seja no âmbito da dança, seja no teatro ou na performance? Como é que vocês lidam com essa questão toda? E eu vou dizer isso pelo seguinte, Soraya, você usou um termo que é um termo que eu tenho desconfiado dele há muito tempo, que é o “resgatar”. Antes, muito obrigada por me incluir. Eu gosto da ideia de pensar algumas figuras consideradas figuras emblemáticas, fico muito honrada, mas eu não gosto do resgate, eu me sinto morta [risos].

**Soraya:** Não! Mas é muito legal essa troca. A gente nem para para pensar, realmente, para chamar atenção para esse vocabulário, para esse vocábulo, o do resgate, que pode levar para uma outra coisa. Sim! É importante ficar antenado nessas questões.

**Leda:** Você falou algo que eu acho importantíssimo, que é a gente também dar visibilidade não só àquilo que nos perturba tão profundamente; e eu gosto muito de chamar atenção que o que perturba não está no passado, ele está no presente. O mundo está no presente. E também aquilo que sempre nos alimentou. As nossas conquistas, as nossas realizações – e nós somos muito fortes nisso, porque, se não, nós não estaríamos aqui. Nós somos muito fortes nisso. E eu acho que são essas questões que devem ser trazidas à reflexão, e não – como você disse muito bem – e não do lugar da vitimização. Porque o desenho de nós mesmos como vítimas é você não sair de um lugar onde te colocaram, que é o lugar da eterna submissão, que é o lugar da não criação, que é o lugar da aceitação absoluta, que é o lugar da paralisia. E nós sabemos que a nossa história não foi assim. Ela não tem sido assim. Ela nunca foi o lugar da paralisia. Não quer dizer que não tenha havido, que não haja dor e sofrimento. Mas, se tivesse havido a paralisia, nós não estaríamos aqui. Nós sequer estaríamos aqui.

**Rui:** Exatamente. Eu concordo com ampliar essa imagem, isso que é um artilho de imagem que, em determinadas situações, reforça quando não é revisto. Recentemente, fui fazer uma turnê no Rio Grande do Sul em três cidades: Caxias, Porto Alegre e Pelotas. Três lugares complexos, onde eu vivi três experiências bem complexas. Mas uma delas foi de violência, e é a que eu conto aqui, sobre aquele espetáculo que você levou para [o Festival de] Diamantina, Leda, o *Faça algum barulho*, onde eu uso uma máscara. Nós criamos uma versão daquele trabalho para a rua. Nessa performance para a rua, eu pego esse palhaço, que é um guardião do bom espírito humano, das qualidades humanas, da esperança, essa coisa toda, e, antes de entrar em cena, eu recorro às pessoas para tirar delas algo que me interessa na construção do personagem. A prefeitura de Porto Alegre, que organizou o festival Porto Alegre em Cena, usou o Mercado Central no lugar da rua, pois choveu muito. O mercado tem um símbolo central, que é o símbolo de Bará [denominação do orixá Exu no Batuque, manifestações religiosas afro-brasileiras praticadas

no Rio Grande do Sul], que é um guardião das pessoas do mercado. E aí eu fui pego desavisado, mas eu acho que não era eu o desavisado, alguém estava desavisado, e saio com o personagem com aquele cajado e vou conversando com as pessoas. Quando vou me aproximando do local onde é a cena, um segurança vem, me segura pelos dois braços e fala assim: “aqui, tira essa máscara agora”. Eu saí do personagem e falei baixinho para ele: “Mas isso é uma apresentação cultural”. Ele diz: “Eu não quero te ouvir. Cala a boca e tira essa máscara agora”, assim, me segurando. Eu me desvencilho dele, vêm mais três e me cercam. Eu abaixado, com o cajado, pensando no que fazer, e os quatro me cercando. Vou até a produção e falo: “Eles estão impedindo que isso aconteça”. E nisso a música do hip hop, que é o início da coisa acontecendo, o Rodrigo [Rodrigo Peres, conhecido como Rodrigo BBoy] lá rodando de cabeça para baixo, de cabeça para cima, e eu lá com a roupa, com o bastão. O que mais me chocou é que esse ponto todo de ignorância, esse ponto todo de violência vinha de quatro seguranças negros, imensos e que não tinham nenhum preparo para estarem fazendo aquilo e nem interesse para entender o que estava acontecendo ali. Isso para mim foi uma imagem posta que me faz sempre refletir muito sobre esse lugar que não é uma escolha dessas pessoas. Ou é uma escolha dessas pessoas, eu não sei. Muitas vezes eu acho que não é uma escolha, acho que é o lugar para o qual ele foi empurrado, posto, e aí passa a ser confundido com uma escolha dele. Digo na psiquê interna de cada um, pela maneira violenta como eles abordaram. E, independentemente da máscara, não tinha como eu não ser um personagem, uma figura normal ali, eu estava em um corpo extracotidiano, uma ação extracotidiana, acontecendo vários ciclos que eram extracotidianos. E mesmo assim... como é isso?

**Leda:** Como as pessoas reagiram?

**Rui:** As pessoas que estavam assistindo ficaram olhando.

**Leda:** Pensando que talvez fosse parte da performance?

**Rui:** Não entendendo, não entendendo. A produção veio e “solta, ele é o ator” e me soltaram. O chefe de segurança ficou, que não era negro. Aí eu me aproximei dele com o cajado e falava assim: “Aí, muito obrigado por ter permitido que eu ficasse.

Eu vim das estrelas, lá não tem nada disso”. Eu fazia um símbolo, como se estivesse orando, “olha, eu estou com máscara, mas aquele que está passando, comprando aquele pedaço de carne, é muito perigoso, vai nele, pegue ele” [risos]. Aí eu incorporo. Vamos jogar então? Vamos jogar então. E assim foi. Mas eu falei “bah, que coisa. Que coisa”.

**Alexandre:** E, muitas vezes, nessa nossa formação teatral, a gente é educado para cumprir um certo papel, para continuar dentro de um lugar meio cerceado, com uma certa viseira. Então aí, quando você dá uma expandida numa fronteira, eles vêm aqui e te fecham uma outra, fazem de tudo para te deixar ali educadinho.

**Leda:** O sistema funciona dessa maneira. Essa coisa que o Rui está chamando atenção, uma grande parte da violência que nós sofremos, em particular o homem negro em qualquer idade, ela vem do policial negro. E isso nos estarrece, mas não o estarrece. Como que a sociedade em geral e, quando eu falo sociedade em geral, eu quero dizer nós todos, brancos, negros, azuis, amarelos, vermelhos... todo mundo. Como é que nós que trabalhamos com arte, seja no teatro ou na performance, na dança, na pintura, qualquer que seja, na literatura, em outro lugar... como transformar essa experiência de violência do cotidiano? Num cotidiano que passa assim pelo estético, qualquer que seja a base do estético? Para que a arte também seja um lugar de reflexão. Um lugar de reflexão. Eu estava lendo sobre a experiência do rolezinho, fiquei pensando como que as pessoas são afetadas de várias maneiras. Como criar essa possibilidade de as pessoas serem afetadas? Porque a gente fala dessa violência e a gente sabe do grande genocídio que está acontecendo no nosso país, que os nossos negros até a idade de 27 anos são 80 e tantos, 90% das mortes por assassinatos no Brasil de jovens, você pega aí e tem um índice alarmante que é de execuções. Ora, o que às vezes eu fico pensando é como levar toda essa nossa experiência para um dos lugares que já foi um dos mais privilegiados no Brasil, o teatro. A dança vai ocupar esse lugar, o cinema vai ocupar esse lugar, a performance fora de um certo modelo de teatro às vezes vai ocupar esse lugar, mas o teatro, em geral, ele abdica no Brasil desse lugar. É impressionante. Com raríssimas exceções. E falo de um olhar político, não simplesmente político-partidário. Por exemplo, esse espetáculo que o Rui está falando. Eu vi ali uma primeira versão, depois a segunda em Diamantina. Até falei para você, mas, puxa, como mudou, como cresceu.

**Rui:** Era a temporada de estreia, depois a sequência.

**Leda:** O que me cativou muito é a busca da linguagem. O Rui é muito inquieto e eu posso falar isso perto de você, longe de você. Mesmo quando parece que você se repete, você mostra a sua insaciável busca de linguagens. Esse espetáculo é fascinante para mim. Quantas linguagens estão ali atravessadas? E eu fico imaginando, sabe, que esse talvez seja um grande desafio, para o artista negro, performer, dançarino ou pensador, para as artes, falar hoje no plural. *Como afetar aqueles que estão aí, que nos rodeiam. Como afetar? E como afetar eu acho que em todos os sentidos possíveis, inclusive no sentido do afeto. No sentido do afeto.*

**Alexandre:** Eu fui assistir a um espetáculo... não vou falar o nome, não, mas ele é muito bom, um espetáculo ótimo, um monólogo com um ator maravilhoso, um cenário, figurino, trilha, lindo, lindo. Eu saí de lá “nossa, que bom o espetáculo, que legal, está de parabéns”. Aí cheguei no ponto de ônibus para ir para casa, aí estavam descendo dois meninos de boné, dois negros, e encontraram com um casal amigo que estava sentado, brancos. E eles ficaram em pé conversando com esse casal. Passou uma viatura, parou e perguntou o que os negros estavam fazendo ali. Os meninos nem responderam, porque já sabem que não podem responder. Então o casal sentado falou “não, são dois amigos nossos, eles estão aqui conversando com a gente”. O policial “é mesmo?”. “É, pode ficar tranquilo, a gente conhece, eles são amigos”. Aí a viatura foi embora. Eu falei “o espetáculo que eu assisti é uma bosta”. Está tudo aqui, apresentado na vida. O que a gente precisa pensar esteticamente sobre isso, como ficcionar, como poetizar isso, mas...

**Leda:** Não sei nem se é poetizar, mas como transformar a experiência do real numa experiência capaz de esteticamente também afetar. Porque, quem sabe, se nós conseguirmos afetar esse sujeito esteticamente, nós estaremos também afetando o seu cotidiano, a sua rotina?

**Meibe:** Ouvindo vocês falando isso, óbvio, eu, Meibe, negra, mulher, já vivi várias situações assim. Uma que está latente foi eu entrar em um centro cultural e o segurança negro me perguntar “pois não?”, sendo que, na sequência, um grupo de mulheres e homens, todos brancos, entraram normalmente. Eu saí de lá com esse questionamento e pensei “gente, eu tenho que transformar isso numa cena”.

**Rui:** Em *Urucubaca – Na Roda do Mundo*, O Ric [poeta e músico Ricardo Aleixo] escreveu uma música que era assim “Urucubaca quando é tempo dela, ela vem de uma vez. Não olha o sexo, a classe, a idade ou a raça de um freguês. Dá no pé rapado, arrasa com o burguês. Urucubaca, urucubaca, urucubaca. [risos gerais]

**Leda:** A gente podia fazer uma série de esquetes, né? Eu estou falando sério. Vocês se lembram daquela montagem d’O Bando que tem uma fala assim “a patroa está?”.

#### [Todos dizem *Cabaret da Raça*]

**Leda:** A gente podia fazer um *Cabaret da Raça 2* [risos gerais]. Mas fazer alguns esquetes, né? E eu acho muito interessante da maneira que você fazia, que você representava e contava já fazendo. É isso que às vezes eu coloco, você pode lidar com uma situação que seja a mais terrível, mas como lidar com ela para afetar o sujeito? Cada um de nós, ao ouvir essas histórias, já as reconhece. Elas são uma série de repetições, não é? O que muda, gente?

**Rui:** Essa é uma grande pergunta.

**Leda:** O que muda é o modo como nós repetimos essa história. No meio disso tudo que nós estamos vivendo, sejamos nós mulheres, nós mulheres negras, que é diferente de nós mulheres. Sejamos nós, sociedade. Sejamos nós, negros. Sejamos nós, imigrantes. Sejamos quem somos nós. E todos nós estamos passando por mil e um tipos de violência. Só que no caso que nós estamos aqui centrados, que é o caso da população negra, é um tipo de violência que se repete há quinhentos anos aqui nas Américas, aqui no Brasil, aqui na nossa sociedade. Gente, não vamos nos iludir, eu tenho falado muito isso. O pessoal fala assim “nossa, como que a violência aumentou”. Como que as pessoas hoje têm mais coragem de explicitar, de desvelar seu racismo dizendo “não gosto de preto mesmo não, eu sou racista”. Está havendo aquilo que a gente estava comentando com um colega, as máscaras do brasileiro gentil caíram.

**Rui:** Ela é de uma intolerância...

**Leda:** Eu não quero ser tolerada. Nunca. Eu quero ser respeitada, não tolerada. Aí eu prefiro ser resgatada. [risos gerais]

**Soraya:** Dá para fazer uma esquete do resgate, gente! [risos gerais]

**Leda:** Dá! Gente, mas isso é para dizer uma coisa. Tem algo naquilo que nos constitui que eu acho que é muito belo. A humanidade tem coisas muito bonitas. Eu não sou exatamente uma pessoa que crê muito nas humanidades. Quando a gente olha para a história da humanidade, toda violência é cultural. Nenhum de nós nasce violento. Isso é cultura. Mas tem algo nas culturas africanas que é uma coisa que eu acho tão maravilhosa, que vai totalmente contra aquele poema idiota que, se eu não me engano, é do Olavo Bilac, do encontro de três raças tristes [poema “Música Brasileira”]. Não. Os povos africanos não são povos tristes. Não são povos tristes. Uma das coisas que eu gosto de ver é a performance negra... E quando eu falo performance negra talvez seja um jeito mesmo do que a gente começa a aprender em casa; ela é por excelência alegre, mesmo quando está lidando com a coisa mais triste. Uma das coisas que eu acho que as culturas africanas têm muito, e que é muito bonito, é que elas não são culturas tomadas pela melancolia. Porque tem uma coisa que a gente observa nas matrizes europeias, em particular contemporâneas, mas não só nas contemporâneas. As artes atuais são de uma tristeza impressionante, gente. Impressionante. As produções em geral, e a gente não precisa falar só das artes, não, das produções em geral, aquilo que é o cotidiano que o público em geral tem mais acesso. Parece que a civilização ocidental está num buraco tão grande, tão fundo, no qual não consegue ali nem se mexer. É de uma melancolia, é de uma tristeza, é de um desarranjo, é de uma completa entrega do sujeito, tão grande. E, no fim, eu fico pensando como, quando nós nos voltamos para algumas expressões das artes africanas e afro-brasileiras, tem alguma coisa que é uma recusa da melancolia, que é uma recusa da depressão. De novo, eu não estou dizendo que é uma recusa da dor, da consciência, não é nada disso. Tem alguma coisa que eu acho que a gente recebe, que vem conosco. Eu observava aqui o tempo todo como que ele estava contando o caso, como você contou, como você contou. Como é que o corpo se recusa a acompanhar, muitas vezes, o lugar que é o lugar do poço, que é o lugar da dor. É *como* que é contado, vamos dizer assim, que é esse lugar. O como contar, que aí nós estamos na ordem da performance mesmo, o como contar, ele te tira desse lugar sem diminuir a intensidade daquilo que conta. Quando eu falo que a gente precisa ir às nossas matrizes performáticas, muitas vezes o pessoal lê isso só assim “nós precisamos ir lá para poder aprender os ritmos do candomblé, os ritmos do congado”. Não

é disso que eu estou falando. Estou falando, talvez, mais fundo. É como a gente vê que tem algumas estruturas que se traduzem, inclusive, em estruturas performáticas. É disso que eu estou falando.

**Alexandre:** Lembrei lá no início, quando falávamos de *como* nos afetar. Depois dessas experiências no festival [Fitub – Festival Internacional de Teatro de Blumenau] e de ficar vendo os espetáculos pela cidade, eu vi que falta, sim, uma presença negra mais volumosa. E aí, esse projeto [Rolezinho – Nome Provisório] é uma espécie de Cavalo de Troia. Não sei. É, pode ser. Eu mandei uma proposta para lá [Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto], junto com outras pessoas que fazem o curso do Cefar, no Palácio das Artes, e aí a ideia era construir um rolezinho para ter muitos negros em cena, partindo da questão que muitas vezes visibilidade é existência. E se a gente não se coloca visível, a gente não existe. Eles já fazem de tudo para gente ser invisível. Então se é para ser invisível, eu prefiro ser por opção, não por obrigação. Nem por omissão. Tínhamos, então, esse processo para construir uma cena. Como construir uma cena de teatro com essas ideias? Eu achei que seria interessante voltar naqueles rolezinhos de 2012, 2013, quando grupos de jovens ocupavam shoppings, parques... Penso que muita gente viu aquilo de forma superficial. Existiram leituras mais filosóficas. Aquele enfrentamento era contra a invisibilidade. Existem outras coisas que considere rolês e outros trabalhos que acontecem hoje. O Presença Negra, por exemplo, que é um projeto de artistas visuais de São Paulo, que busca refletir acerca do corpo negro e suas potencialidades expressivas nos espaços de compartilhamento cultural, por uma presença também mais efetiva de negros dentro das galerias, não que signifique que galeria é o único lugar para ter arte visual...

**Leda:** Mas é um lugar também a ser ocupado.

**Alexandre:** É um lugar também. Então eles fazem convites pela internet, mais negros frequentam estes lugares, convivem, conversam e fruem as obras. Isso, acredito, acaba sugerindo que as galerias abram mais espaço para negros artistas visuais. Tem o Encrespa Geral, que pode ser visto como um movimento de militância capilar, digamos assim. Comecei a considerar tudo como rolezinho... Eu faço parte de uma geração do bairro Goiânia, trevo de Sabará, dos primeiros nascidos em Belo Horizonte. Então eu comecei a considerar que meu

pai e minha mãe fizeram uma espécie de rolê aqui para Belo Horizonte, para poder sobreviver, existir, para conseguir ajudar a família e criar outra. Tive a oportunidade de, alguns meses atrás, conhecer o Toumani, filho do Sotigui Koyaté, um importante ator malinês que trabalhou com Peter Brook. Toumani me apresentou malineses, congoleses, senegaleses que estão vindo para São Paulo para trabalhar e enviar dinheiro para suas famílias. Eu comecei a achar que isso também é um rolê... Eles me contaram uma história muito bonita e triste da Ilha de Gorée. Ela era um entreposto onde alguns escravos eram depositados, depois vinham os navios negreiros e os transportavam para outros países. Comecei a pensar nisso como inspiração, uma ferramenta para construção da cena. Enfim, partindo para os ensaios pensei: "estes encontros têm que ser rolezinhos pela cidade". Fiz uma convocatória no Facebook, as pessoas se inscreveram e criamos um grupo de conversa, que hoje eu acho que faria diferente... Era um grupo privado, mas poderia ser aberto. A gente compartilhou materiais de áudio, vídeo, teses e muitas outras coisas sobre cultura negra, sobre a presença negra na sociedade em vários sentidos, também sobre as mazelas que a gente vive, coditaneamente. Esses materiais serviam base para os temas dos rolês. A gente chegava nos lugares, conversava sobre esses materiais e partíamos para a construção de uma paisagem no espaço, um composição. Foi interessante esse processo, porque os integrantes começaram a perceber que só de estarmos em grande número isso já causava...

**Leda:** Um desconforto.

**Alexandre:** Um desconforto. Um desconforto muito grande. E esse desconforto eu acho que ele vai acabar causando no festival. Já perguntam: "Como é que é? Quantas pessoas são? A gente precisa organizar quem vem. O que você vai fazer, Alexandre, pelo amor de Deus". Calma, vai dar tudo certo. Eu tô aqui, vamos juntos. E aí a gente fez esses 10 rolês que passaram por vários lugares. A gente discutiu educação, discutiu feminismo negro, empoderamento... muita, muita coisa. E como transformar isso numa cena?

### /// PARTE II

**Alexandre:** Eu fico pensando nessas coisas. A gente está lá com o nosso ritmo, nosso corpo, nossa forma de pensar, que é uma particularidade. Porque se fala muito 'o que é o teatro negro'... O que é uma cena negra, o que é uma peça negra?

**Gil:** Essa é uma questão interessante da gente pensar, porque quando a gente fez o FAN [Festival

de Arte Negra – FAN], o primeiro questionamento que a gente teve foi "por que Festival de Arte Negra? O que é arte negra?". E o Ric [Ricardo Aleixo] na época falou assim "isso é uma questão política. Se a gente faz festival de arte brasileira, vai vir todo mundo, menos preto. Então está no momento de a gente fechar, de a gente criar esse espaço para essa produção, dar visibilidade a essa produção". A gente também conversava que esse nome "Negro" não foi a gente que deu, esse nome deram para gente. Porque começa lá com os museus etnográficos na África, na França o de Arte Noir, Museu de Arte Negra. Mas quem produzia essa arte não chamava de arte negra, fazia arte. Eu faço arte. Agora isso é uma questão que está muito centrada na coisa política, em como é que a gente se coloca. E aí, pensando nisso, na questão da arte no teatro negro, esses dias eu a retomei, a partir de uma entrevista do Salloma Salomão. Eu vi uma entrevista dele em que faz um questionamento do TEN [Teatro Experimental do Negro – TEN], sobre essa relação que, a partir do momento que a gente dá visibilidade a uma pessoa, outras desaparecem. E ele fala que, à medida que Abdias [poeta, escritor, ator e dramaturgo Abdias do Nascimento] começou a virar a referência do teatro negro, as outras coisas que eram importantes no teatro negro foram sumindo. Uma das coisas que coloca é que o teatro negro começa com a criação da Associação das Empregadas Domésticas. E aí, uma figura que ele diz que foi muito importante nessa época foi o Guerreiro Ramos, e que o Guerreiro vai começar um trabalho de psicodrama com os atores. Por quê? O que era? Você pegar uma empregada doméstica que, muitas vezes, era analfabeta, nunca tinha subido num palco. Como é que você vai fazer com que essa figura assuma um personagem, comece a falar? Qual é o trabalho que vai ser feito com essa pessoa? E o Guerreiro começa a fazer esse trabalho que ele vai chamar de psicodrama, onde vai começar todo um processo de formação que vai fazer com que essa figura vá para o palco e comece a desempenhar essa função de atriz.

**Aline:** Ele desenvolveu um procedimento, né, dentro do teatro?

**Gil:** Um procedimento. E isso a gente não ouve muito falar disso. Porque o Guerreiro Ramos não é reconhecido no Brasil, ele vai ser caçado pós-Golpe de 64, era deputado do PDT, e ele vai pros Estados Unidos e lá ele vai trabalhar só como sociólogo. Então eu acho que uma das questões, quando a gente vai trabalhar com o teatro negro, é o ator. Como é que você prepara esse ator para cena?

Que formação é necessária? E aí, tirando isso do TEN para hoje, a gente tem uma outra realidade, hoje a gente já tem uma negrada que está circulando, que está produzindo arte... Mas como é que é essa formação desse ator? Por onde que passa a construção desse teatro? Por exemplo, eu dou aula no curso de teatro do Palácio das Artes tem 28 anos, estou desde o início. Esse ano foi o primeiro ano em que sobem na Mostra de Teatro quatro atores negros para fazer uma cena. Então acho que aí começa a se desenhar em Belo Horizonte, agora. E eu acho que isso vem também com o Tizumba, com aquelas montagens que vão ser feitas com Galanga, o Dom Quixote, dele como o Chico Rei. Então começa a se desenhar uma cena negra em Belo Horizonte, que teve também, no FAN, o FAN da Cena. Então entra Grace [atriz, dramaturga e diretora Grace Passó] para fazer dramaturgia.

**Aline:** Que foi o primeiro trabalho com esse convite direto, eu acredito: 'Você é uma dramaturga negra de Belo Horizonte, gostaríamos que junto a outros dois criados de fora da cidade, montassem uma peça de teatro negro, dentro do Festival.' São muito importantes mesmo esses chamamentos.

**Gil:** Sim. Então é como é que vai se desenhar essa cena ali e para onde ela caminha, que eu acho que é uma reflexão que a gente tem. Eu achei super legal esse chamamento, porque é um momento de essa turma que está produzindo se encontrar e começar a pensar o que é esse lugar. Porque, voltando à coisa da formação, a gente tem uma formação artística que é dita universal, que atenderia todas as necessidades humanas do ofício. Mas quando você chega numa escola, no texto que vai ser trabalhado não tem personagens negros nessa cena. Nós vamos ver que há uma formação em que não há separação entre as artes. O cara que está no congado, ele toca, ele canta, ele dança e tem uma teatralidade.

**Aline:** Ele tem um figurino. Ele pensa tempo, espaço..

**Gil:** Sim! Então você tem uma performance ali, e que essa formação que tem nas escolas não dá conta desse lugar. Porque estão tão centradas nesse modelo escolar. Você tem aula de interpretação, você tem aula de dança, você tem aula de teatro. Mas falta essa formação que te coloca, vamos dizer assim, nas zonas de fronteira; porque você não é bailarino, você não é ator, você não é músico, mas todas essas linguagens passeiam por você. Então acho que eu chamaria isso de teatro negro. Para mim, é por aí é que a gente começaria a pensar numa questão de uma formação de um ator. E isso não pode ser no

singular, porque, na realidade, a gente não tem *um* teatro negro, seriam teatros. E também trabalhar com o próprio conceito de teatro; ele é limitador da nossa ação, da nossa criação.

**Aline:** Separar o que é teatro, o que é dança, o que é música.

**Gil:** É. Então quando a gente diz "vou falar do teatro negro", a gente corre num estreitamento de uma possibilidade de linguagem cênica, de uma linguagem artística, aliás. E a maneira de lidar com esses elementos que você fala, do figurino, do som, do corpo, da palavra. Como a gente trata a palavra.

**Alexandre:** A dramaturgia mesmo, né?

**Gil:** É.

**Aline:** Porque eu também fico num lugar que é assim, há uma necessidade de a gente falar mesmo sobre essa linguagem, sobre o que a gente tem produzido. Ao mesmo tempo, eu fico preocupada com esses lugares quando a gente nomeia, e disso também ser redutor. Por exemplo, a gente falar o que é teatro negro. Quem é capaz de falar exatamente o que é teatro negro? Então se você é um ator negro e está fazendo teatro, você está fazendo teatro negro? Acredito na importância de Editais exclusivos para Artistas e Produtores Negros apresentarem suas propostas, porque, avaliando os resultados dos editais de artes cênicas em geral, é possível ver o quanto essa representatividade é desproporcional à produção que é realizada. Mas acredito que uma intervenção importante é garantir que artistas e pensadores teatrais, negros, façam parte dessas comissões e curadorias, para que os projetos sejam compreendidos e não dependam de uma avaliação superficial e estereotipada. Se o Brasil tem mais de 50% da população negra, então a gente está falando de povo brasileiro quando a gente fala sobre povo negro também. Então eu acho que colocar as coisas nas gavetinhas me preocupa. Igual você falou, o TEN é a referência que a gente tem até hoje de teatro negro? E é, qualquer palestra que você vai. Aí eu fico pensando: "gente, olha o tanto de produção que tem sido realizada no Brasil desde então". Isso não ser evidente será que é porque estes artistas não estão se intitulado teatro negro? Ao mesmo tempo, me preocupa disso virar um lugar de política muito específica. Então eu acho que também vira um lugar, não sei, que é quase uma política social, e não tanto uma política cultural, artística. Fico achando que um ator negro em cena está fazendo um teatro negro desde que ele tenha consciência disso e de todas

as condições que ele tem, de instrumentos mesmo, enquanto artista. Que ele não tenha que se podar para poder chegar perto de uma estética que seria considerada uma estética padrão, assim como o ensino do teatro como você falou.

**Gil:** Pois é, eu acho que tem duas coisas aí que eu vejo. Uma coisa é quando eu assisti ao espetáculo do Peter Brook, que veio no FIT. Era um espetáculo que era um rei, tinha a mãe que era a rainha, tinha um outro personagem que eu não me lembro. E o rei era negro, era um ator negro. A mãe dele era uma japonesa, uma atriz japonesa, e tinha outro personagem lá que era branco. Em momento algum você fala assim: “uai, como é que pode o cara ser negro e a mãe ser japonesa?”. Por exemplo, se você falar vamos montar Rei Lear e ele vai ser um negro. O *physique du rôle* do Rei Lear é branco, nórdico. E se o Rei Lear for negro e a rainha for branca, aí é impossível. Isso vai criar uma confusão na cabeça das pessoas, porque a concepção nossa de teatro é muito arraigada na manutenção dos papéis sociais. Ela não é centrada no que o teatro coloca, que é o imaginário. E o ator no teatro, tanto faz ele ser branco, ser preto, ser baixo, ser alto, ser gordo. O negócio é o seu desempenho.

**Aline:** Se você não puder fazer isso no teatro, não vai poder fazer isso em lugar nenhum. É justamente lá que isso pode ser construído.

**Gil:** Para mim tem esse lugar, mas a gente não concebe isso no Brasil. Porque lá fora você tem as companhias multirraciais, isso faz parte do cotidiano. O teatro avançou na linguagem, e eu acho que aqui, mais em Belo Horizonte, isso está muito arraigado. Você não vai ver uma peça de teatro em Belo Horizonte com um ator negro fazendo um personagem central...

**Leda:** Não é Belo Horizonte, é no Brasil.

**Gil:** É, no Brasil.

**Leda:** Essa discussão é muito boa, porque o que está sendo discutido é a História. Eu vou nos lugares do mundo, muitas vezes eu vejo os negros fazendo todo tipo de papel, independentemente do fenótipo do personagem. Eu quero que certo personagem se ajuste ao ator, e não o ator se ajuste ao personagem. Mas isso é fruto também de muito esforço, muita luta. Por isso que eu falo: a gente não pode perder a perspectiva histórica. Nos Estados Unidos, por exemplo, você pode ver atores, seja no teatro, seja na indústria cinematográfica, fazendo papéis onde é o

personagem que se ajusta aos atores, principalmente se forem atores famosos, mas nem sempre foi assim. E não é assim naturalmente. E não é uma coisa tranquila. Há ainda muita discriminação, seja na Europa, seja nos Estados Unidos, etc. Ou seja, o teatro não está alheio ao mesmo tipo de relações que se estabelecem na ordem do cotidiano. Ele não está. Não vamos pensar que a arte é um lugar ideal. Não é. Agora, ao lado das imagens da memória da escravidão ou do racismo no mundo inteiro, eu gostaria muito de ver também imagens de realizações. No caso do povo negro brasileiro, ou de uma parcela do povo brasileiro que hoje se assume negra, nós temos uma história. Eu não quero negá-la, mas, em geral, o que se coloca são só referências a imagens perturbadoras. Vou pegar um exemplo, que é da Venus Hottentot. Ela está nas novelas, está no cinema, nos comerciais. Aí a minha discussão é porque nos incomoda a Venus Hottentot no teatro se ela está todo dia sendo explorada na televisão? Tenho que levantar uma discussão para que não exista mais nenhuma situação em que façam com o negro, qualquer negro, o que fizeram com a Venus Hottentot. Isto é uma coisa. Uma outra perspectiva histórica: as coisas não acontecem naturalmente. Quando eu escrevia *A cena em sombras*, nós estávamos recém-saídos da ditadura, mas as produções já começavam a fervilhar. Por exemplo, quando nós vamos aos anos 80, aos anos 90, eram raras as referências, seja do negro no teatro brasileiro ou do teatro negro. Nem de Abdias do Nascimento se falava. Nem do TEN se ouvia falar. Nessa mesma perspectiva, nos anos 20, nós tínhamos um grande bailarino no Brasil [o João Cândido que, mais tarde, os franceses viriam a apelida-lo de Monsieur De Chocolat]. Não tinha papéis para ele aqui, a não ser que fossem papeis estereotípicos. Nós tínhamos negros no palco, sim, atrizes que lotavam teatros no Rio de Janeiro, por exemplo. Famosas, mas só em papéis caricatos em comédias. De Chocolat vai fazer uma excursão na França e lá ele se depara com os negros em grandes companhias de danças. E ele fala "poxa, no Brasil a gente não tem isso. Você não vê o negro em grandes companhias". Aí ele funda a Companhia Negra de Revistas, que estreia em 1926 com uma peça chamada *Tudo preto*.

**Aline:** Quem é ele?

**Leda:** O De Chocolat. Um dos maiores bailarinos que nós já tivemos. Ele antecede em 20 anos o TEN. Ela [Aline] disse assim “ah, ninguém vai saber responder o que é teatro negro”. Essa discussão que nós estamos tendo aqui estava no auge, nos anos 20, lá nos Estados Unidos, com Du Bois, dentre outros.

O Du Bois fala: “eu acho que um teatro negro tem que ser feito por nós, para nós, perto de nós, a nossa história...” Que é um certo tipo de perspectiva que vigora nos Estados Unidos, no *African American Theatre*. Posteriormente, outra pergunta é feita, que é: “bom, mas será que se limitaria a isso?”. Não que isso seja pouco. Eu ter atores negros, eu ter temas, assuntos da história negra sendo levados para o teatro, eu ter teatros perto de nós. É tudo? Tem alguma coisa que nós temos a oferecer que seja estética? Porque todos os padrões e modelos estéticos que são valorizados no ocidente são da tradição europeia hegemônica. Quando a África aparece, como continente, ela aparece apropriada por grandes artistas...

**Aline:** A Ópera do Malandro, Orfeu negro...

**Leda:** Sim! A própria ideia de teatro épico vai se buscar na África. Mas nós sabemos disso? Não! A ideia é que o que é estético é um certo padrão hegemônico do teatro ocidental europeu. E ponto. Nós convivemos com isso como se fosse natural. Eu canso de falar com os meus alunos, o teatro europeu não é sinônimo de universal, é *uma* das matrizes teatrais. E onde no teatrão brasileiro as matrizes performáticas africanas ou afro-brasileiras estão? Onde? Um outro exemplo: pouco sabem que um dos maiores intérpretes de Shakespeare é um ator negro, que migrou dos Estados Unidos para a Inglaterra.

**Gil:** Sim, uma das questões para mim é a da inserção da formação do ator negro, do ator, para que ele possa trabalhar no teatro e lutar para alargar essa concepção eurocêntrica de que o personagem, o fenótipo, tem que corresponder à pessoa, ao ator. Mas você também tem que formar o ator para esse lugar e brigar. E outro campo que eu coloco é o campo da investigação da construção dessa linguagem, que passa por isso que você coloca que são as nossas experiências artísticas, seja no terreiro, seja no congado, seja na escola de samba, seja na capoeira, onde a teatralidade, a musicalidade, a corporalidade, ela se dá de forma – e isso é uma visão minha – sem limite de fronteira. Vamos dizer assim, um capoeirista, ele não é músico, ele não é ator, ele não é dançarino, mas isso tudo passa pelo corpo dele. Ele toca, ele canta, ele joga, ele tem uma teatralidade. Então como é que essa maneira dessa performance se constitui como uma estética de uma dramaturgia cênica? E é aí que a gente estava se questionando, se esse nome, na medida em que eu vou trabalhar só com a categoria teatro, se ele não reduz, não limita a nossa maneira de performar.

**Leda:** Não, nós é que somos reduzidos. Por quê? Nós temos vários caminhos. Buscar essa matriz é um dos caminhos. Há várias outras. Somos nós que estamos nos reduzindo, é como se nos envergonhássemos de nós mesmos. Esse drama de consciência um ator branco não tem. Somos nós que estamos nos reduzindo achando que se eu falo teatro negro, eu estou me reduzindo. Nós não estamos nos reduzindo desde que nós entendamos que, se eu uso esse significante e faço assim com ele [Leda faz um movimento de giro com a mão], ele deixa de ser sinônimo do canibal, da prostituta, do escravo.

**Gil:** Mas se a gente pensar, por exemplo, o próprio movimento da performance, ela vai produzir um lugar onde o teatro é um limitador desse campo performático.

**Leda:** Gil, vamos separar aqui. O pessoal anda reduzindo o termo performance. Uma coisa é a *performing art*, que vem em todas as veredas das artes visuais. Outra são os estudos da performance em que está o teatro, está a dança, estão os rituais, uma ampla variedade. Então os estudos da performance são muito mais amplos que a *performing art* inclusive. E nos dão muita liberdade, porque há atores que vão dizer “eu quero é ser chamado é de ator”. Outros vão querer ser chamados de performer. E muita gente nem sabe quais seriam as diferenças de eu falar “eu quero ser um ator no sentido tradicional da palavra ator”. Mas qual que é o problema? Isso reduz, ser ator no sentido tradicional? Não reduz. Isso é só *uma* opção.

**Alexandre:** Eu sou cria da escola que o Gil dá aula. Infelizmente, quando eu passei por lá ele estava de licença. É um recorte da sociedade, eles te colocam na forminha para você entrar nos lugares e sair. Eu tinha a possibilidade que ser o Oteló, Ismael do Anjo Negro ou qualquer outro personagem negro. Era pegar aquelas matrizes e modos de fazer para me formar. Mas minha história, ou o que construo dela, não é só o que aprendi ali. Fico pensando nos caminhos que tento traçar, pego todas essas coisas que me formaram, dou uma sacudida e tento elaborar o artista que quero ser...

**Aline:** Então, eu fico pensando que não é à toa que a gente se organiza em grupos. Os grupos de teatro são também um lugar de formação. Eu acho, mesmo, isso que a Leda falou muito; se a gente for questionar, a gente tem que questionar a televisão, o cinema, todas as linguagens que estão ainda colocando o negro nesse lugar estereotipado.

**Leda:** Não “se”, nós temos que.

**Aline:** Sim, mas aí eu vou recortar. Fico pensando nisso muito lá dentro do meu grupo, dentro do Espanca!. A gente acredita mesmo que o teatro é o lugar onde a gente pode, sim, colocar a nossa visão de mundo. A televisão é um lugar que eu não questiono tanto mesmo, porque, para mim, é uma linguagem que é um outro lugar, mesmo de dominação de vários fatores que fazem com que ela seja o que ela é. E eu ainda acredito muito no teatro como um lugar possível de construção de novos mundos. Principalmente um teatro que está sendo feito nesse tempo agora. Tendo como referência o que aconteceu lá em São Paulo com a peça da Cia. Os Fofos Encenam, que gerou um debate muito grande sobre representação, temos afirmado mais e artisticamente que o negro não tem que ser representado, o negro existe. Aqui em Belo Horizonte, eu vejo que estamos vivendo um momento bem interessante também, muitos artistas negros estão criando seus trabalhos e com domínio de autoria. Então eu acho que não está resolvido, sem dúvida, imagina, sem dúvida, Leda. Mas eu acho que a gente tem que dar visibilidade para esse momento. No Espanca!, tem uma peça que é Amores Surdos, uma mãe negra e seus filhos brancos. Essa era a formação do grupo nesse momento: uma atriz negra e quatro atores brancos. Hoje, o mais recente trabalho do grupo, o REAL, são nove atores: quatro negros e cinco brancos. Sinto uma força, tanto dessa geração que está se formando agora no Cefar, na UFMG... Eu me lembro dos debates que a gente vinha fazendo, inclusive no último FAN, lá no Polifônicos, onde todo mundo falava da falta de estudar, de ter referências do teatro negro. Agora eu já vejo os alunos chamando as pessoas para dentro da escola para poder trocar, discutir, ler junto, criar junto. Então isso não é à toa. Essa energia também de você querer transformar esse lugar, que é de formação, é muito importante.

**Leda:** Falta investigação, falta disseminação do conhecimento. Quantas companhias e grupos de teatro negro que se querem chamar teatro negro existem aqui no Brasil ou lá fora? Muitos. Não foi Belo Horizonte que inventou isso. Tem acontecido muito. Agora, por que nós não divulgamos isso?

**Gil:** Agora aí tem uma coisa que eu acho interessante, que eu acho que é recuperar o tempo. Porque quando você fala que existem outras experiências, aí é uma coisa que eu conheço pouco. Falei outro dia: “Leda, precisamos de material para

gente entender melhor como foi esse processo”. Porque você pega o TEN, você tem um Santa Rosa, que é um puta cenógrafo trabalhando com eles. Guerreiro Ramos, que era um cara que vai fazer um trabalho de pesquisa, da preparação do ator para cena. Você tem até o Nelson Rodrigues, que vai escrever *O anjo negro*.

**Leda:** Você tem Solano Trindade fazendo pesquisa...

**Gil:** Você vai ver que agrega, em determinado momento, pessoas de uma competência enorme para poder produzir. É esse investimento de pessoas juntas que eu acho que precisa ganhar força. Como nós vamos garantir condições para que haja essa convivência artística? E aí coloco a Leda, da pesquisa de qualidade, para gente avançar. É muito legal estar tendo um movimento, é maravilhoso, mas eu fico sempre pensando quais são as condições reais disso se tornar uma referência, um espaço mais cotidiano do debate.

**Leda:** E nós deixamos ficar no limbo.

**Alexandre:** Eu acho que tem força, sim, tem umas forças grandes por aí. Como a gente está falando de teatro, que é um recorte da sociedade, acho que é importante pensar também que muita coisa é feita de forma que a gente permaneça na periferia do tempo, da história. Penso que carece da gente documentar nossas ações de forma que tenha fácil acesso, por exemplo. Tenho a sensação de que muitas vezes que a gente precisa se unir, se une em grandes nomes para ocupar uns espaços. E quando esses espaços são ocupados, há uma amornada e a engrenagem volta a girar como antes. A coisa é meio sintomática, porque a produção existe, força existe, mas, muitas vezes, a explosão é interrompida. E como fazer com que isso não aconteça?

**Leda:** Não basta você colocar o ator no palco. Não basta. Isso fica visível, fica gritante quando você vai e vê o despreparo. Então quando eu falo que a gente tem que investir é em tudo. Você tem que investir em financiamento, você tem que investir em formação. Aline citou o Bando de Teatro Olodum. Sou muito amiga do Marcio Meireles, várias vezes ele me chamava para assistir aos ensaios e eu cobrava dele preparação de ator. Porque eu via que precisava de preparação. Não basta você pegar alguém talentoso e colocar em cena. Você precisa preparar o talentoso porque o talento sozinho não faz nada, gente. Nada, nada, nada.

**Gil:** Isso eu acho que a gente tem que começar a tentar fazer, a exercer a crítica. Porque nós não conseguimos fazer uma crítica do que a gente faz. Você faz tanto esforço para estar ali naquele dia, para poder colocar aquilo ali, que qualquer crítica fica assim “você está é

destruindo, você não está conseguindo ver o meu esforço”. Mas é isso. Nós precisamos sair desse lugar do esforço.

**Meibe:** Eu venho esbarrando nisso há muito tempo. Essa minha luta vem desde a época do Negraria. Você ia criticar, no sentido bom, “olha, esse trabalho não está legal, vamos fazer um trabalho de qualidade” e começava a dissolver. Fui trabalhar também com grupos, mas com a minha postura. Eu não estou aqui de pires na mão, eu sou uma pessoa, eu tenho capacidade e tenho pesquisado muito sobre o meu trabalho. O que acontece muitas vezes? Dizem “o trabalho é muito bom, mas não mexe muito, porque ela vai incomodar”. Aí eu comecei a desenvolver os meus trabalhos individualmente. Eu acho que eu sou do teatro, mas eu quero transitar por outras áreas com sapiência e fazer ouvir a minha voz.

**Leda:** E temos que ter coragem da crítica. Por quê? A crítica, ela não é positiva nem negativa. Ela tem que ser fundamentada. Mas não pode, porque se você levanta qualquer coisa, você se torna inimigo ou inimiga pública número 1. E isso não é só no teatro. É no cinema, na literatura, em tudo. Todos nós queremos ser elogiados, mas eu não quero que aplaudam o rolezinho porque tem um bando de negros lá. Eu quero que aplaudam pelos méritos, porque, se não, nós caímos de novo no paternalismo ou no maternalismo.

**Gil:** Nós temos que garantir o fazer. Acho legal você estar colocando isso, Leda, porque aí tem uma coisa também que acho que falta quando eu penso na produção da arte negra. Vamos pegar o samba, por exemplo. A proximidade do jovem com os mais velhos no samba cria um processo de validação que, para você para chegar na roda de bamba, você tem que percorrer um caminho em que os velhos vão falar assim: “não, agora você pode”. Ou: “agora você pode pegar no cavaquinho lá e tocar, pegar o microfone e cantar o samba”. No campo do nosso fazer artístico, a nossa distância dos mais velhos perdeu-se o lugar, e a gente começa a cair num que vale qualquer coisa. A gente não vai nem quer pegar o modelo europeu de validação, mas como é que a gente começa a estabelecer esses espaços de validação do que a gente faz? Qual que é esse território com o qual a gente dialoga? Quem que vai falar assim “isso está dentro da nossa linguagem, isso não é assim não”. No campo do teatro, como é que a gente valida? Na literatura?

**Leda:** Ou será que é quem enuncia mais alto a sua vitimização que o mercado quer? Nós não somos iguais e nós temos que aceitar a nossa diversidade. Nós nunca vamos ser homogêneos. Nós somos tão diversos nos nossos modos de organização, de pensamento, como qualquer outro. Isso também nós temos que aceitar. Acho também que nós temos dificuldades de construir redes, redes de sustentabilidade. Eu vou dar um exemplo que, para mim, é um dos exemplos mais maravilhosos da minha vida inteira. Eu estava fazendo doutorado na Califórnia e eu acompanhava tudo de teatro negro. De repente, vejo numa revista a peça *Checkmates*, em Nova York, que estava com ingressos vendidos para quase o final do ano, até sair a crítica do jornal *The New York Times*. Em Nova York é assim, antes e depois da crítica do *New York Times*. Tanto que, no dia que o crítico vai ao teatro, fica todo mundo em pânico.

**Alexandre:** Que cruel...

**Leda:** É, é uma coisa horrorosa. A peça era um casal jovem, feito pelo Denzel Washington e pela Marsha Jackson, e um casal mais velho, feito pelos veteranos Ruby Dee e Paul Winfield. Foi o crítico do *New York Times* e fez uma página desse tamanho acabando com a peça. A peça usava vários elementos da performance negra, então tudo para ele não encaixava nas elaborações de referência europeia. A peça, que estava vendida por seis meses, de repente todo mundo devolveu o ingresso, e ela ia fechar em duas semanas. Aí começou uma campanha numa das revistas negras: “comprem, não vamos deixar a peça fechar!”. A negriada toda dos Estados Unidos comprou, iam para Nova York assistir à peça, não deixá-la fechar. E muitos brancos também. Muito bem, a peça manteve-se em cartaz por quase um ano. Nesta época, eu fui a Nova York continuar minha pesquisa, queria muito assisti-la, mas não tinha ingresso. Minha supervisora, Margaret Wilkerson, disse: “você vai chegar na bilheteria e dar seu nome, estará lá o ingresso para você”. Eu cheguei nesta casa e perguntei ao produtor como isso tinha sido possível. “Ela ligou para cá e disse que havia uma jovem brasileira fazendo pesquisa sobre teatro negro e que ela gostaria que ela assistisse à peça. Conheço Margaret Wilkerson só de nome, mas basta”. Veja, uma professora negra liga e fala “é uma estudante negra do Brasil, e eu quero que ela assista, porque é assim que nós sobrevivemos ao longo da história”. Isso não quer dizer uniformidade

de pensamento, nada disso. Isso quer dizer que houve um movimento nacional de negros para que a peça não fechasse. Se fosse aqui, talvez nem soubéssemos que a peça existia. Nós ainda temos muitas dificuldades, muitas, de construir redes de sustentabilidade. Eu não preciso gostar de você, eu só quero que você tenha o direito de permanecer em cartaz. Desde que tenha qualidade. E não foi só o movimento para deixar a peça em cartaz, mas também de críticos que tinham conhecimento das matrizes performáticas que estavam sendo utilizadas, que puderam contrapor a crítica do *New York Times* com outra perspectiva, com conhecimento, com argumentos, não com chororô.

**Meibe:** Falta essa parceria no sentido de que “olha, não concordo, não bebo na mesma fonte que você, mas eu respeito”. Ou “olha, seu trabalho é bacana e tudo, mas tenta reformular isso daqui”, sem precisar furar o trabalho. Porque nem passa por aí.

**Leda:** Mas isso se demonstra por via histórica. Isso demonstra para nós, também, a força segregatória a partir da qual a sociedade brasileira foi criada. Porque no Brasil, o que o sistema fez? Nós não podíamos nos reunir. Colocaram juntos escravos de nações diferentes, línguas diferentes. Afinal, África é um continente. Então se alimentou a divisão entre nós desde que o primeiro navio chegou; aliás, antes de ele chegar. Isso mostra a força do sistema. Porque isso não é algo que está em nós. Por isso, é importante a gente ver como que, apesar de o sistema estimular, incrementar, fazer todo o possível para nos desunir e destituir, nós ainda encontramos forças de reunião, de resistência. Os candomblés mostram isso, as capoeiras mostram isso, os congados mostram isso. Que, apesar de tudo, nós ainda encontramos meios. Nós existimos.

**Alexandre:** A vontade que eu tenho, enquanto artista, é que as coisas que eu crie, que eu participe, nos faça pensar nos lugares que estamos inseridos e questione algumas ordens consideradas naturais. É ter um monte de gente negra no palco e, para além de aplaudir e se emocionar momentaneamente, o *Rolezinho* - nome provisório seja cada vez mais provisório. Que chegue um momento que a gente não precise mais fazer rolezinho. Mas, ao mesmo tempo, eu acho que a gente vive num sistemão que é muito mais possível se emocionar um garoto branco afogado numa travessia clandestina para Europa do que um monte de negro morrendo afogado todo

dia. Indignação seletiva... E, enquanto isso rolar, a gente tem que passar de rolezinho para arrastão para geral compreender. Um arrastão que, “violentamente doce”, seja capaz de minimizar defesas com o que você quer dizer, mas que o público saia afetado. Acho que é isso.

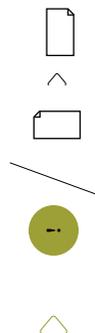
**Leda:** Concordo em número, gênero e grau. Acho que o título tem que ser provisório até que a gente alcance algo que está muito distante e isso não seja necessário. Há vários modos de lutar, esse é um deles. Esse é *um* deles. Porque a gente almeja que seja provisório? Para que um dia nossos filhos, os filhos dos nossos filhos, possam responder ao serem perguntados: “Quem você é?”. “Médico”, não “médico negro”, não “médico cubano”.

**Alexandre:** Que a gente seja cubano, médico. Negro, médico. ●

Uma mulher, uma mesa, uma cadeira.  
Ela não está só. Polifônica, ela escuta suas vozes!  
Vestido camisa de força que se abre, Maria Bonita.  
Quem está em seu guarda-roupa?  
Invasões, amarras, ataduras, panos que se prendem e soltam.  
Boletim de ocorrência de um delírio.  
O que nos prende e o que nos faz seguir.  
Uma mulher e seu vestido, qual marca carrega este corpo?

**DUO**, espetáculo do Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados, é um solo singular em sua pluralidade. Em cena, elas são duas: Sílvia Maria, atriz usuária da Saúde Mental, e Renata Corrêa, “tradutora cênica” que também explora em cena as potentes relações com o delírio.

A montagem, atualmente fora do repertório, tem direção da idealizadora do grupo Juliana Barreto, também responsável por criar a dramaturgia a partir dos recortes de memória de Sílvia e de outras experiências e exercícios realizados pelo Sapos e Afogados. O espetáculo foi apresentado pela primeira vez em 2011 em Trieste, cidade que tem papel de destaque no movimento de **reforma psiquiátrica antimanicomial (!)**.



DUO





#### FICHA TÉCNICA

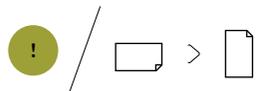
Direção: Juliana Saúde Barreto  
Assistente de direção: Elon Rabin  
Figurino: Luciana Mendes  
Caracterização: Cacá Zech  
Colaboração: Luciana Mendes e Renata Corrêa  
Atuação: Sílvia Maria e Renata Corrêa  
Produção: Renata Corrêa •



O médico e psiquiatra italiano Franco Basaglia, precursor do movimento de reforma psiquiátrica conhecido como Psiquiatria Democrática, foi nomeado em 1970 diretor do Hospital Provincial na cidade de Trieste. As mudanças que promoveu ali foram reconhecidas em 1973 pela Organização Mundial de Saúde, que credenciou o Serviço Psiquiátrico de Trieste como principal referência mundial para uma reformulação da assistência em saúde mental.

#### SAPOS E AFOGADOS

O Núcleo de Criação e Pesquisa Sapos e Afogados foi formado em 2002 a partir do trabalho da atriz Juliana Barreto nas oficinas de teatro nos Centros de Convivência da Rede Pública de Saúde Mental de Belo Horizonte. Nas experiências em grupo, despertou-se em parte dos usuários o desejo de ir além e tornarem-se atores “de verdade”. É por meio das pesquisas e estudos da “verdade” de cada usuário de saúde mental, aliadas à prática teatral, que o grupo busca um novo campo de criação. Se o sujeito psicótico é geralmente expulso para as margens, com o trabalho, o grupo busca ofertar a ele novos lugares, novas maneiras de circular pelo mundo, pela cidade, pelas telas e pela cena com outro nome. Segundo Juliana, no trabalho com a psicose, cria-se, antes de um personagem, um outro lugar para aquele sujeito: o de ator. A partir do autorreconhecimento dos usuários como artistas, o delírio é transformado em discurso poético e permite também repensar e ampliar as formas de conceber a criação cênica. A partir dos recortes de memória apresentados nas dinâmicas de criação, Juliana trabalha a dramaturgia dos espetáculos do grupo. As narrativas de delírio e experiências dos atores-loucos (como preferem se identificar) são matéria-prima para a criação cênica – o que significa que, em cena, somos apresentados não ao delírio dos atores, mas a momentos de estado de jogo em que é permitido tecer e brincar com metáforas delirantes travadas com o espaço, com o próprio corpo e com o outro.



# CORPOS *que (se)* IMPORTAM CORPOS *que se* IMPLICAM

POR / CAROL MACEDO\*

Inaugurado em 1984, o teatro **João Ceschiatti (!)** foi batizado em homenagem a um importante encenador mineiro, montador de dezenas de peças com operários do SESI nos anos 1940 e 1950, entre tragédias gregas, clássicos da dramaturgia europeia e textos de autores nacionais. Após ser demitido, João resistiu nos anos seguintes (e até falecer) transformando sua casa, às sextas e aos sábados, em restaurante aberto somente a amigos do meio teatral local e a ícones nacionais em temporadas pela cidade. Talvez como uma reminiscência, quem sabe como memória (já que, para se lembrar, é preciso ter esquecido), numa noite de agosto de 2015, o espaço que leva seu nome foi tomado por uma pulsão contra-hegemônica.

De uma pequena caixa de som posicionada num dos cantos do palco e ligada a um computador portátil, podia-se ouvir “Ela é rameira”, da Banda Djavu; “Não foi Cabral”, da MC Carol; “Disseram que eu voltei americanizada”, na voz de Carmen Miranda; além de trechos de canções de cantoras como Valesca Popozuda, Elza Soares e Clara Nunes. De microfone em mãos, a cada entreato, a atriz Ju Abreu, do coletivo Toda Deseo, convocava a plateia a tomar o palco e fazer parte de *No soy um maricón - o espetáculo-festa!*. David Junio, que havia entrado pela primeira vez naquele espaço, foi um dos que se sentiu convidado e dançou intensamente. “Teatro clássico tem aquela coisa de você nunca poder estar ali, você meio que estende a mão, mas nunca consegue se colocar naquele lugar. Não sei explicar direito, mas senti que eu cabia ali”, diz David que, desde o início do ano, estuda teatro no Programa Valores de Minas. A experiência do João Ceschiatti ainda reverbera. Com a ameaça de interrupção do Programa, ele planeja “fazer algo político”. “Quero convocar meus colegas para uma releitura da forma de fazer desse espetáculo, quero poder colocar as pessoas dentro da performance para que elas sintam o quanto o teatro pode transformar a gente”, diz.

A forma a que ele se refere - ou a escolha por um “não formato festa”, como afirma um dos integrantes do coletivo Toda Deseo, Rafael Bacelar - veio do desejo de que as pessoas não ficassem sentadas esperando para vê-los. “E porque a gente entendeu que, na disputa por espaço, não teríamos as mesmas portas abertas que grupos de teatro maiores. Queríamos ocupar de uma *outra* forma,

percorrer *outros* caminhos”, explica Rafael. Entre as pesquisas do grupo, estava o processo da festa. “Buscamos entendê-la como uma possibilidade de construção artística. Pensar uma forma em que o público pudesse estar com o corpo ativo, com corpo em performance, receptivo e transformador. Apesar de ser um espetáculo extremamente coreografado, cabe também improviso, tem o lugar dessa troca, tem espaço para outros corpos”, afirma.

Já apresentado em diferentes espaços e eventos da cidade, *No soy um maricón* foi inicialmente concebido, em 2013, como trabalho de conclusão do curso de Teatro de Rafael. Nos intervalos das aulas na UFMG, ele, Ju Abreu, David Maurity, Igor Leal, Ronny Stevens e Will Soares se reuniam para desenvolver pesquisas referenciadas no campo discursivo **queer (!)** que pudessem se desdobrar no espetáculo de formatura. Com formações diversas - em áreas como Dança, Pedagogia, Letras, Psicologia e Teatro -, cada um compartilhava suas referências e histórias pessoais, questionamentos, formas de fazer e pensar teatro numa espécie de “assembleia criativa”. Do encontro com os estudos sobre as **performatividades de gênero (!)** - compartilhados especialmente a partir dos estudos realizados no **mestrado (!)** de Igor -, surgiram muitas inquietações.



Carol Macedo integrou o grupo de estudos da Ocupação Afazeres Queers, a performance Kombi Queen Queer e foi uma das residentes da TransResidência Experimento Queer.



Em formato de semiarena e com capacidade para 148 lugares, o Teatro João Ceschiatti integra o Palácio das Artes, um dos mais tradicionais e antigos complexos culturais do Estado.

O termo *queer*, inicialmente usado de forma pejorativa, foi posteriormente reapropriado por certos teóricos gays e lésbicas com o objetivo de colocar em xeque a oposição binária entre heterossexual e homossexual, destruindo o essencialismo do gênero e da identidade sexual e substituindo com identidades que são contingentes na negociação cultural e social.

Conceito inicialmente desenvolvido por Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero*, de 1989, em que aponta o gênero como uma construção discursiva, e não algo biológico.

Dissertação de mestrado intitulada *Estratégias queers para a encenação contemporânea - um olhar sobre Luiz Antônio Gabriela*.



“Se gênero não é natural, se somos todos construídos, seria possível a construção da figura das travestis mais próxima do processo da performance teatral?”, se pergunta(va) Rafael. “Além disso, já me incomodava o apagamento do corpo afeminado dentro do próprio teatro, a máxima do **physique du rôle (!)**, a ausência da figura da travesti com suas histórias, como alguém que produz experiências cênicas e artísticas”, diz.

No espetáculo apresentado no João Ceschiatti, dentro da **Mostra InMinas (!)**, o grupo – desde 2014 sem Igor e Will, atualmente também com Simon Oliveira, Victor Pedrosa e participações especiais de **Fabio Schmidt (!)** – trouxe à cena uma leitura acerca do universo de muitas travestis e mulheres transexuais brasileiras. Entre o humor, o melodrama e uma dose de exagero, convivem o realce às violências cotidianas físicas, verbais e simbólicas e o grito por direitos e visibilidade – feito em manifesto lido ao final do espetáculo pela atriz Ju Abreu. Costurados pelas músicas dos entreatos, os quatro “*pocket shows fechativos*” têm os atores “montados” – com dispositivos de salto, maquiagem, peruca – a executar coreografias e dublagens, em meio a referências à cultura gay e à cultura pop, homenagens a divas e ícones da música nacional e internacional e questionamentos à *realpolitik* contemporânea.

Ainda que o grupo seja convidado para mostras e espaços teatrais, David lembra que há uma luta histórica por reconhecimento. “Ainda hoje se luta para que alguns trabalhos sejam considerados arte. O trabalho de drag [queen] ou aquele em que se tem a figura do afeminado, da bicha, da travesti, todos eles foram e ainda são excluídos do campo teatral, das antologias, da própria história do teatro. É como se não tivesse existido Dzi Croquettes, Vivencial Diversiones ou nenhum outro, ontem e hoje”, aponta.

O apagamento desses corpos não se dá apenas na construção da memória, ressalta Igor que, além de ator, atua desde 2007 como **pesquisador-ativista (!)**. Dentro dos espaços de formação, já existe uma interdição nos gestos, na voz, no corpo. “A gente ouve muito ‘corta isso, segura isso!’, ‘engrossa a voz’, ‘olha, assim você não vai conseguir papel!’”, diz. “No processo do meu espetáculo de formatura no **Cefar (!)**

[Delírio em terra quente, de 2010, coordenado pelo Grupo Espanca!] tínhamos de levar arquétipos latino-americanos e eu levei uma mulher trans. Felizmente, com o Espanca isso foi possível, as personagens podiam ter sexualidades”, lembra. Do encontro com grupo, veio mais tarde o convite feito pelo ator Gustavo Bones para que Igor integrasse a Gangue das Bonecas, plataforma online para discutir sexualidade e gênero na rua e uma das atividades do coletivo Paisagens Poéticas (veja mais na página 108). “Estava me formando ao mesmo tempo em Psicologia e Teatro e aceitei fazer mais esse trabalho, criar intervenção urbana com bicha moradora de rua. Foi das experiências mais fudas e foi surpreendente para mim”, conta.

Em 2014, Igor criou com Will (que, além de ator, possui formação em dança) a cena-espetáculo-performance **Não conte comigo para proliferar mentiras (!)**, apresentada inicialmente dentro do **Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto (!)** daquele ano e dirigido por Alexandre de Sena. Ao som da música “O homem na estrada”, dos Racionais MC’s, dublada por Will, dispositivos socialmente identificados como femininos e masculinos (batom, bermuda, vestido de gala, peruca, chinelo, entre outros) são sobrepostos/embaralhados, criando interseções identitárias e de representação e propondo novos arranjos entre as categorias de homem/mulher, pobre/rico, branco/negro.

O desejo de borrar fronteiras vem já desde a infância de Will. Ainda criança, ele ouvia os discos do irmão dos Racionais e do Facção Central em meio às músicas das Chiquititas, Sandy & Junior e clipes da TV que gravava para depois dublar. “Botava saia na cabeça e falava que era cabelo, brincava com as roupas que tinha em casa, sapato, maquiagem, e ia fazer shows com as vizinhas na garagem da casa delas. Foi lá no meu bairro, no Santa Cruz, que eu estreei com sete anos”, conta. Já no curso de Dança na UFMG e de Teatro no Cefar, sentia o ar mais rarefeito para explorar o corpo em suas possibilidades não binárias. “Tentava apresentar propostas de um corpo modificado, que não é nem de homem nem mulher, mas tinha sempre os quadradinhos de dança moderna assim, dança contemporânea assado, ou um professor de teatro que propunha um trabalho sempre em cima de uma imagem já definida”, revela.

Atualmente, ele integra a Cia. Espaço Preto, que se dedica aos estudos nos “campos da Cultura Negra e da Arte Marginal”. No grupo, diz encontrar lugar para suas propostas que questionam os binarismos corpo de mulher/corpo de homem. “Chego com o corpo transformado, em algumas cenas deixo as tecnologias de gênero expostas, tiro o peito de plástico, ajeito pinto”, conta. Na Mostra InMinas, em que o grupo apresentou o espetáculo *O Grito do Outro - O Grito meu!*, suas questões conviviam com os questionamentos primordiais da peça: “Onde estão os negros? Você os vê? Você os ouve? Quem é negro?”.

### LIMIAR ENTRE O RISO E A VIOLÊNCIA

Assim como em edições passadas da Campanha de Popularização do Teatro de Belo Horizonte, muitos espetáculos de comédia com atores “montados” marcaram presença na temporada 2015, como *O Nome Dela É Valdemar*, *Meu Tio é Tia*, *Uma Empregada Quase Perfeita*, *As Monas Lisas* e *As Barbeiras*. Este último esteve entre um dos mais bem sucedidos de público entre as quase 200 peças em cartaz. No papel de Valéria, uma das sócias que dividem o salão de beleza, estava Will, em sua estreia ao lado das drags Kayete e Marilu Barraginha, interpretadas respectivamente pelos atores Caio Fernandes e Rogério Viola. Kayete é um sucesso estrondoso também fora dos palcos, comandando programas de rádio, TV e apresentações de eventos. E, assim como ela, vários artistas “montados” possuem um trabalho de enorme aceitação e apelo popular na cidade.

Mas se Belo Horizonte tem riso frouxo quando se trata de corpos em cena travestidos de mulher, do que rimos, afinal, em alguns desses espetáculos? Igor, que em 2009 realizou junto com Tomaz Yanomami uma extensa pesquisa com atores e produtores de comédias da Campanha de Popularização do Teatro daquele ano, faz alguns apontamentos: “Geralmente era o lugar dramaturgicamente que denunciava o preconceito. Acho que ainda precisa existir uma peça com as mesmas linguagens da campanha, mas que desse uma atualizada, porque muitas das vezes é preconceito e é desatualizado”, avalia. Mas existiria um caminho? “Ao mesmo tempo, o queer me mostrou que este olhar crítico é bem-vindo sim, mas que é preciso tomar cuidado, porque esses apontamentos podem indicar que existe um suposto ideal da sexualidade na arte. E é isso que a gente tem de romper. A minha prática sexual não pode ser elemento de representatividade, não existe essencialismo nenhum”, pondera.

E se há uma guerrilha contra pensamentos e experiências, como afirma Paul B. Preciado, que nenhum território seja negligenciado. “É lá também que a gente tem de estar. É lá que o povo vai, e muitos deles acham que gay ou mulher é assim ou assado. Eu sempre pensava numa resposta, com corpo ou com texto, numa forma de reagir para o público, de fazer apontamentos como ator, de olhar para aquele que ria, tentar alargar, tensionar, sem abrir mão desses espaços”, afirma Will. “Outra coisa maravilhosa de ter feito esta temporada, de conviver com a Kayete, foi acessar outros lugares.



Expressão que diz de uma aparência física que, supostamente, se mostra adequada a um papel ou função exercida.

Em agosto de 2015, a Mostra InMinas reuniu 32 grupos de teatro do interior e da capital do estado, e contou com espetáculos, atividades formativas, seminários e debates com representantes do poder público e da sociedade civil. Realizada pelos próprios artistas, ela almejou abrir mais espaços e visibilidade aos trabalhos desenvolvidos, fortalecendo redes de relacionamentos entre os grupos.

Também integram a Toda Deseo a produtora Érica Hoffman e o iluminador Akner Gustavson.

Em 2007, após um trote para calouros da Escola de Engenharia da UFMG entoar pelo Campus “1,2,3,4, na Fafich só tem viado/ 4,3,2,1, eles dão para qualquer um” e “Êêêê, tem bicha querendo aparecer/ e vai morrer!”, alguns estudantes – entre eles, Igor Leal – se mobilizaram para criar o Grupo Universitário em Defesa da Diversidade Sexual (GUDDS!). [www.facebook.com/guddsmg](http://www.facebook.com/guddsmg). Em 2008/2009, foi bolsista do Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT da UFMG (NUH). [facebook.com/nuhcidadania](http://facebook.com/nuhcidadania). De lá para cá, desenvolve pesquisas e mantém grupos de estudos, vinculados ou não à universidade.

Centro de Formação Artística do Palácio das Artes – Cefar

Confira ensaio exclusivo na página 10.

A cena não foi uma das mais votadas pelo público, mas foi a escolhida pelo júri. Segundo Leonardo Lessa, membro da comissão avaliadora, “a escolha da quinta cena chamou a atenção pela atualidade do tema e a linguagem propostas que alia o universo queer com o rap”.



Me aproximou ainda mais de uma produção artística na noite, shows em boates, em saunas, um universo totalmente diferente daquele que eu ocupava antes, que era calourada de faculdade, prêmio de direitos humanos, etc.”, completa. Esta produção artística riquíssima da noite belorizontina muitas vezes encontra-se apartada de alguns públicos, o que Igor acredita ser “um tiro no pé”. “Me parece que hoje há uma legitimação cultural que desconhece artistas históricos da cidade. O reconhecimento radical da arte drag está nesses espaços da noite, no Estação 2000, na GIS! É muito sintomático que muitas pessoas que frequentam universos afins desconheçam esta cena. Às vezes se conhecem todas as ganhadoras da RuPaul [reality show norte-americano de grande sucesso de disputa entre drag queens], mas não se reconhece o trabalho feito aqui. Conheçam as drags locais!”, provoca Igor.

### SHANTAY, YOU STAY!

Ele veio de Brasília para Belo Horizonte convidado a ensinar coreografias para dançarinas de algumas boates de público exclusivamente masculino. Com dedicação primordialmente aos finais de semana, tinha tempo livre no restante dos dias para outras atividades. Mas, apesar de possuir formação de ator, por aqui nada de conseguir papéis em espetáculos de teatro. “Era aprovado em diversos testes de elenco, mas quando eu dizia que também tinha um trabalho de transformista, eu era dispensado”, conta Carlinhos Brasil, artista há quase vinte anos em **atividade (!)** na capital mineira. Desde então, ele faz apresentações em boates, saunas, faculdades, churrascarias, festas para empresas, despedidas de solteiro, festas fechadas de jogadores de futebol; seu universo é vasto.

Até conseguir seu lugar ao sol, teve de colocar a cara e o corpo na disputa por reconhecimento, vencendo desafio após desafio. “Eu sempre montei meus próprios espetáculos, com produção de figurino, escolha da música, dos gestos, a coreografia, tudo. E nunca abri mão de estar em todos os espaços que me abriam portas. Junto de mim, vieram muitas, Kayete, Kayla Brizard e tantas outras. Fomos nós mesmos abrindo espaço para a nossa arte”, diz. Como muitos e muitas artistas, Carlinhos integra elencos de comédias na Campanha de Popularização do Teatro há alguns anos; em 2015, esteve em cinco delas. “Faço quase todo ano. Quem me deu a primeira oportunidade foi o [ator e diretor] Carl Schumacher, estreei com *Eva e Adão*, lembra.

Mas é no trabalho solo em que Carlinhos mais se destaca. Também empreendedor, ele produz os próprios DVDs e os vende ao término das apresentações ao preço de vinte reais. Um quarto do valor é doado ao tratamento de soropositivos do Hospital da Baleia. *Carlinhos Brasil - Brasileirinho* tem três volumes, cada um com repertório diferente, primordialmente nacional. “Música em português é mais direta, todos entendem o que você diz, os gestos fazem sentido na cena, naquilo que você está dizendo”, acredita. Para a produção, Carlinhos leva uma equipe pequena para um único dia de gravação: o diretor e operador de câmera, seu amigo Beto Sartori, alguém para segurar o *microsystem* à pilha para que possa escutar as músicas que dubla e um terceiro para ajudar na produção, “para evitar que passem na frente da câmera ou me agridam”. Entre os cenários, Cemitério do Bonfim, Ceasa, plataforma do metrô, Praça do Papa (neste último, era realizado um evento evangélico ao fundo). Em *Carlinhos Brasil - Brasileirinho - Vol.2*, faz uma bela homenagem aos amigos e amigas que já se foram. Com vestido longo e estola branca, dubla a canção “Encontros e Despedidas”, na voz de Maria Rita, na estação do Trem da Vale em Ouro Preto. Os nomes vão aos poucos aparecendo na tela. “Queria agradecer aos artistas com quem convivi e aprendi tanto, mas que não puderam continuar sua caminhada”.

Apesar de “garantir maior aceitação hoje”, o aumento recente da visibilidade à arte de quem se monta afetou pouco seu trabalho, ele diz. “Talvez porque minha proposta não se encaixe, não é na linha feição, bate-cabelo, tem um pouco de teatro, tem humor”. Em um de seus trabalhos, Carlinhos entra de cara limpa, vestido com roupas masculinas, ao som de “Espelho de Camarim”, de Lucinha Santos. Vai tirando as peças de roupa que, por baixo, se revelam roupas femininas, enquanto se maquia, coloca peruca e salto. Após a dublagem, se desmonta completamente ainda em cena. A terceira camada de roupas se revela masculina. Ao som de “Fascinação”, na voz de Elis Regina, ele deixa o palco enquanto carrega consigo todos os adereços. “Não tenho nome de mulher, muitas vezes tiro a peruca em cena, mantenho a minha voz como ela é. Não digo que sou drag ou transformista. Eu sou um artista”.



Há 18 anos, Carlinhos é também um dos apresentadores oficiais da Parada do Orgulho LGBT em Belo Horizonte e, há 11, da de Contagem.

### O GRITO DE “A CARNE MAIS BARATA DO MERCADO”

Cristal Lopez também faz performances e shows no circuito de boates e casas noturnas, mas, diferentemente de homens que se apresentam “montados”, Cristal é uma mulher, performer e dançarina. Na infância, gostava de ver a mãe dançar, seja em casa ou de soslaio nas coxias. Com “medo de ser comparada a ela”, por muito tempo evitou se permitir ser artista também.

Antes de superar o signo materno, Cristal teve que lutar para conquistar sua própria identidade. “Com 12 anos, eu já entendia que era uma mulher trans. Comecei a usar vestimentas e a construir a Cristal. Ainda assim, eu cresci sem referências na escola. Lá eu tinha medo de assumir minha negritude, meu cabelo, medo de ser diminuída. Era sempre a única mulher trans e a única negra”, conta. No Ensino Médio, pediu para trocar a escola particular por uma estadual em busca de mais diversidade sexual e étnica. Já um pouco mais confortável e segura no reconhecimento de si mesma, aos 16 anos entrou, pela primeira vez, em uma boate. “Vi a Rubia Salvation, uma drag maravilhosa no palco, entendi que era isso que eu queria fazer, era ali onde eu queria estar”. Ao ver outra artista em cena, “minha chama artística se acendeu”, ela diz.

Para sua própria construção artística, fez pesquisa em videoclipes da Corona, Madonna, apresentações da Tina Turner, Sandra de Sá, referências latino-americanas como Frida Kahlo e Mercedes Sosa. Mais tarde, Atenas, Afrodite, Oxum, Nanã; “sou filha de Iansã”, revela. A convite de um professor, fez sua estreia em um evento cultural com enfoque étnico organizado no seu antigo colégio. “Voltei para onde um dia eu não me senti acolhida, agora com figurino, coreografia e um vinil da Alcione. Ali no palco eu me encontrei”, conta Cristal.

Em 2014, em evento comemorativo ao aniversário da *Revista Raça*, ela fez sua primeira apresentação de rua, na Praça Sete, vestindo um turbante, ao som de “Morena de Angola”, de Clara Nunes. Na segunda vez em frente a uma multidão, escolheu “Freedom”, na voz do cantor inglês George Michael. “Ainda precisamos alcançar liberdade plena, poder dublar homem e mulher, o que a gente quiser. Arte drag não tem gênero, é uma performance”, reivindica. Uma de suas apresentações mais marcantes é ao som de “A carne”, de Elza Soares.

“A carne mais barata do mercado é a carne negra / A carne mais barata do mercado é a carne negra / A carne mais barata do mercado é a carne negra”; o refrão repetido e repetido ganha outros contornos e potências no corpo e presença de Cristal.

Mas, mesmo que ela conte com a admiração e reconhecimento como artista, afirma ainda ter de lidar com a reação nem sempre respeitosa do público. “Após os shows, algumas pessoas vêm me dizer ‘você estava incrível’ e já se sentem confortáveis em pegar no meu corpo, no meu cabelo. Fazem a íntima e ainda te fazem perguntas que talvez não tivessem coragem de fazer a outras pessoas que não conhecem tão bem”, revela.

Cristal apresenta-se em boates, faculdades, eventos e festas na rua e transita por diferentes territórios, muitos deles de grande visibilidade. Em agosto de 2015, sofreu ameaças e ataques racistas e transfóbicos pela internet (no momento, sob investigação da polícia), nos quais eram mencionados alguns dos espaços onde ela costuma performar. “Cheguei a me perguntar se seria capaz de continuar. Mas não aceito me apagarem, não! Se na vida ando com arma apontada pra cabeça, no palco me sinto segura, desbravo mundos, construo outros mundos. Abaixo as minhas armas, entro despida e com muita coragem. Porque há que se ter coragem! No palco está a essência de toda a construção da Cristal. No palco as pessoas te escutam, nele eu existo de forma plena”, diz.

### TRANSBORDAR PELA CIDADE

Os cães ladram e a caravana passa, diz o provérbio popular. Apesar das ameaças e violências – físicas e simbólicas – sofridas dentro e fora da internet, muitas performances queer têm, cada vez mais, se estendido dos palcos e de ambientes fechados para outros espaços da cidade. Muitos desses corpos, por vezes à sombra, à meia-luz, têm botado a cara no sol, encontrando outros afetos e lugares. Uma dessas performances mais recentes é o Campeonato InterDRAG de Gaymada, organizado pelo coletivo Toda Deseo e em cujos intervalos Cristal também se apresenta. Um convite aberto a quaisquer participantes – sem restrição etária, de identidade de gênero ou condição sexual – a irem “montados” para praças, parques e ruas e se permitirem brincar.



David Maurity cita o documentário *Tarja Branca - a Revolução que faltava*, de Cacau Rhoden, que levanta a hipótese de que a brincadeira anda em crise, seja entre crianças ou adultos. “A Gaymada é nosso convite a retomar esse espírito de liberdade até então muito presente da infância, de nos expressar livremente com nossos corpos, da forma que a gente quiser, como a gente se sentir bem”, afirma. Em alguns dos convites para o evento, feitos sempre via Facebook, há os dizeres: “VAMOS NOS MONTAR, BRASIL! VAMOS PRA RUA! Vamos sair dos nossos banheiros, salas ou quartos e levar toda a maquiagem. Que tal mostrarmos AOS CARETAS, HOMOFÓBICOS, LESBOFÓBICOS, TRANSFÓBICOS essa magia maravilhosa da montagem em plena luz do dia?”.

Desde sua **1ª edição (!)**, realizada na Praça Floriano Peixoto em junho de 2015, cresce o número de participantes e de público, assim como os encontros com as muitas cidades que chamamos de Belo Horizonte. “Eu só queria dizer sobre a emoção e a alegria que foi observar as famílias, os cachorros, as crianças, as bichas, as travestis, os zomens, os garis e até os passageiros dos ônibus! Tantos universos e ideologias distintas se tocando e se divertindo. Sem ofensas ou preconceito. Um momento sem igual na história de cada cidadão deslocado e obrigado a conhecer e sentir de perto o poder de ser feliz. Essa força TRANS-forma! Viva a gaymada”, declarou o fotógrafo e artista visual Pedro Saldanha sobre a experiência.

Em agosto de 2015, o Bloco da Bicletinha, agrupamento de ciclotivistas que periodicamente faz rolês pela cidade, experimentou uma edição especial “Drag Race da Bicletinha”, nome-referência ao *reality show* RuPaul’s Drag Race. O chamamento para se montarem – “na *make* e na bike” – deu certo e, do trajeto da Praça da Liberdade até Avenida dos Andradas, era possível ver várias drag queens e kings sobre duas rodas. Pelo caminho, percursos de afetos e fricções e, para muito participantes, uma experiência reveladora. “Foi impressionante perceber como a sociedade em geral tem um desrespeito com quem se veste assim. Foram vários os momentos em que eu ficava pra trás do bloco e pessoas começavam a me xingar, chamar de ‘gostosa’ e coisas do tipo, tudo gratuitamente. Eu me considero uma pessoa que está tendo cada vez mais consciência do machismo e aprendendo

a lidar com ele, mas foi sentindo na pele que percebi que ainda falta muito para que mulheres, trans, drags, homossexuais, etc., sejam tratadas de forma respeitosa pela sociedade”, declarou um dos participantes, Bruno Figueiredo.

## BORRANDO AS MARGENS

Como corpos fluidos que se movimentam, se transformam e podem encontrar brechas, em algum momento, as experiências queer de Belo Horizonte também passaram a compartilhar lugares mais tradicionais e/ou institucionalizados. Grupos de teatro e instituições contribuem para o alargamento dos espaços onde essas performances se realizam, antes relegadas, muitas vezes, a circuitos restritos. Queer está em qualquer lugar.

Em março de 2015, o Teatro Espanca promoveu “A Ocupação: Arte Viada no Centro!” com a proposta de reunir experiências e estratégias queers já existentes na cidade. Dentro dessa ocupação, foi realizada a Ocupação Afazeres Queers, idealizada e coordenada por Alexandre de Sena, Igor Leal e Will Soares, integrantes do coletivo **Beijo no Seu Preconceito (!)**. Com todas as atividades gratuitas, ela reuniu teatro, shows de drags, exibição de filme, performances, lançamento do videoclipe **DizTrava (!)**, exposição fotográfica, debates e, também, um grupo de estudos, buscando “um encontro entre público, artistas, pesquisadorxs, ativistas e acadêmicsxs”.



Além da 1ª edição, realizada junto com o coletivo Chá das Prima, na Praça Floriano Peixoto, o Campeonato InterDRAG de Gaymada já ocorreu no Parque Municipal (dentro da programação oficial da Virada Cultural 2015), na Praia da Estação e, no Rio de Janeiro, na Cinelândia, dentro da Maratona Cultural Cidade Olímpica, a convite do MinC e da Funarte.

Agrupamento de artistas mobilizados pelo “respeito à diversidade de gênero”. Conheça mais em [facebook.com/Beijonoseupreconceito](https://facebook.com/Beijonoseupreconceito)

Gravado no Morro do Papagaio – com letra de Will Soares, pesquisa de Gabriel Freitas e direção de Alexandre de Sena e Mirela Persichini – o rap enfoca o cotidiano de travestis nas periferias da cidade. O vídeo pode ser visto em [vimeo.com/133367322](https://vimeo.com/133367322)

## OCUPAÇÃO AFAZERES QUEERS

NO ALTO: ALEXANDRE DE SENA, BRUNO ALEXSANDER, WILL SOARES, ED ELENCO, COOKIE, KAYETE, LIRA RIBAS;  
EMBAIXO: RONNY STEVENS, MARCELO VERONEZ E CRISTAL LOPEZ



Em setembro de 2015, o mesmo coletivo foi convidado a integrar a programação oficial da Virada Cultural com a Kombi Queen Queer, um “desfile de práticas performativas que desconstruem as ideias hegemônicas de gênero, sexo e beleza”. Chamada também de Kombi Viada pelas pessoas na rua, o veículo – ele também montado – percorreu o Centro de Belo Horizonte criando uma confusão por onde passava. Uma experiência de alteridade. ‘O que é aquilo? Só tem viado? É uma performance?’ A cada parada, artistas desfilavam-performavam ao som de músicas, projeções de luz e troca de roupas e adereços. “Um desfile de carne que não vendia; trocava. Uma delinquência visual, delinquência sexual”, defende Igor.

Também em setembro, o Teatro Marília abrigou a “Mostra Novos Coletivos – Uma experiência de ocupação”, com espetáculos e debates. Como parte dela, foi realizado o “Seminário Artes, Gêneros e Sexualidades”, com conversa entre atores e público, ensaios abertos e lançamento da publicação-zine **O QUE VOCÊ QUEER (!)**, das artistas Ana Luisa Santos e Fernanda Branco Polse. Uma das convidadas ao debate, a dramaturga Gabriela Figueiredo, compartilhou algumas de suas inquietações: “Já ouvi que ‘temos que destruir alguns corpos’ como uma política transgressora. Mas eu mesma comecei a me questionar; os corpos existem e não quero a destruição deles. Principalmente quando se fala de arte e gênero, a maior transgressão que se pode conseguir é fazer com que as pessoas se repensem. E eu não digo ‘não ser homem’ ou ‘não ser mulher’, mas as formas de ser homem e as formas de ser mulher. Quero conseguir fazer, através da minha prática artística, das minhas práticas estéticas, que as pessoas (ou pelo menos eu mesma) repensem o que é *ser mulher*, encontrem outras formas de experimentar *ser mulher*. Busco pensar mais essa zona de transgressão do que propor formas para o corpo do outro”.

E, encerrando o mês, foi a vez de o Galpão Cine Horto receber a TransResidência Experimento Queer, parte da programação do 16º Festival de Cenas Curtas, que adotou o slogan “Diversos sempre fomos” naquela edição. A proposta da residência, concebida por Ana Luisa Santos, Fernanda Branco Polse, Guilherme Morais e Igor

Leal, foi feita a partir de uma convocatória aberta a qualquer pessoa artista ou não, ativista ou não, interessada em experimentar, conhecer e discutir sobre arte, política e gênero. O convite deixava claro que “o principal objetivo da transresidência não existe. Não o principal, porque são vários, somos vários, sem hierarquização, um exercício de abertura entre os integrantes e seus espaços”, e convidava os participantes a gerar dispositivos de afetações críticas entre arte e ativismo, “explorando estruturas alternativas nas artes visuais e cênicas, ampliando toda e qualquer tipo de categoria”.

Durante uma semana, dezessete residentes realizaram experimentos – incluindo exercícios performativos durante os entreatos do Cenas Curtas –, encontros-práticas, apresentações, performances e reflexões, tendo a participação do artista plástico convidado Arthur Camargos, que produziu um corredor-mural, em exibição durante os dias de mostra competitiva. Em parceria com o site Nada Errado, uma série de debates e conversas com artistas convidados abriu a transresidência.

### ‘MARA O QUÊ? VILHOSA!’

Na Coronel Fabriciano do início dos anos 1990 ainda sem escolas de teatro, foi uma academia (a Terpsícore) que acolheu Guilherme Morais, “onde tinha tudo, ballet, moderno, jazz, sapateado, contemporâneo, dança de rua”. Se as instituições de Ensino Fundamental não davam conta de suas inquietações/proposições – como a performance na Feira de Ciência da escola, com música, dança e desfile de moda com materiais recicláveis –, seus desejos de criar fora das caixinhas pré-fabricadas encontravam oxigênio em casa, onde lhe era permitido construir outros mundos possíveis. Entre os móveis arrastados na sala, ele podia passar tardes a fio em apresentações para a família e para os colegas ao som de Madonna e o que mais quisesse. Às escolas por onde ele passou foram, uma a uma, declinando do desafio de educar considerando a diferença e, aos catorze anos, Guilherme se mudou para Belo Horizonte.



Conheça mais em  
[oquevocequeer.com](http://oquevocequeer.com)

> FOTO PEDRO SALDANHA



FESTA DENGUE, NO MATRIZ

> FOTO PEDRO SALDANHA



FESTA DENGUE, NO MATRIZ



> FOTO PEDRO SALDANHA

FESTA DENGUE, NA GRUTA



> FOTO BRUNA BRANDÃO

DENGUE DE RUA - DUELO DE VOGUE E DUELO DE MC'S

Na capital, foi “notícia” (em uma matéria de jornal sobre pessoas que se vestiam “diferente”), integrou o Grupo Oficcina Multimédia, o Grupo Trampulim, a Meia Ponta Cia de Dança, a Cia. Suspensa, experimentou pesquisas em danças aéreas (“com corpo solto no espaço”); a lista é extensa. Por aqui, diz ter encontrado diálogo com outros pares, com quem pôde compartilhar a vontade de criar fissuras e outras possibilidades “longe do corpo higienizado e asséptico que muitas vezes a dança pressupõe, sem dicotomias certo e errado, homem e mulher, corpos atravessados, espaços lacunares, descobrir processos não lineares, permitir deslocamentos”.

Antes de conceber *Trans* com Ana Luisa Santos em 2011, espetáculo multidisciplinar que trabalha questões de gênero, corpo e sociedade, coordenou as pesquisas do projeto artístico *El Milagro*, fruto da bolsa de residência que recebeu do Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, de Buenos Aires. Foi lá que, recém-chegado em 2008, teve contato com o cabaret Noches Bizarrias (“*el under grotesco y politico*”), ocupação artística de várias pessoas sob a coordenação de Susy Shock (atriz, cantora e escritora) e Marlene Wayar (psicóloga social, coordenadora do “Futuro Transgenerico” e diretora do primeiro periódico travesti latino-americano, “El Teje”, criado em 2007), ambas transativistas. Uma vez por mês em uma casa diferente, performances, shows de rock (com a banda Talking to Machines) e leitura de textos, tudo realizado com venda de bilheteria e de cervejas.

“Com meu portunhol selvagem, pedi para participar do grupo. Fiquei maravilhado com elas, com o trabalho, com seu discurso afiadíssimo. Entendi que não estavam falando de política, elas eram política no corpo. Comecei a me perguntar como desconstruo este meu lugar? E como coloco isso também no corpo, na estrutura e nos modos de fazer?”, lembra. Por três anos, Guilherme esteve com o grupo que, entre as várias atividades, realizou um acampamento trans por 24 horas em frente à Casa Rosada, com performances e programas de rádio. “A gente ligava o microfone e ia falando os nomes das pessoas assassinadas, gritávamos pelo direito ao nome social que, em 2012, tornou-se a **Lei da Identidade Trans (!)**.”

Se antes de ir para terras portenhas ele já realizava pesquisas com Ana Luisa (“pedíamos carona vestidos de noiva até o Jardim Canadá, algumas vezes experimentávamos sair montados para assistir a espetáculos de teatro e shows”), ao se reencontrarem em Belo Horizonte, os dois deram início à construção de *Trans*. Para a apresentação no programa Observatório, em 2012, e no ano seguinte, no Verão Arte Contemporânea - VAC, trouxeram Suzy Shock. “Não queremos falar sobre minorias, é sobre todos nós. Até porque quem somos nós para representar pessoas trans? O *Trans* é também uma forma de fazer ou transitar por algo que não está fechado, asséptico, pronto, mas em contínua construção. Sem dicotomias e com corpos atravessados por ideias, identidades, perfis, algo que está no entre”, explica.

A Rádio Dengue - “primeiro programa de rádio pirata caseiro interativo itinerante ao vivo” -, criada em 2013 por ele, Morgana Marla e Marina Viana, ganhou vida em Belo Horizonte nos (não) moldes argentinos da rádio trans, com transmissões na rua, na internet ou em bares (como o extinto Estúdio da Carne). A proposta radiofônica se expandiu como festa, a Dengue, com sua primeira edição na Gruta, no bairro Horto, ainda naquele ano. De lá para cá, houve diferentes edições temáticas como a Noivas, em maio de 2014, com casamento coletivo performado na Rua Pitangui. Para abrigar o público em número cada vez maior - e que, muitas vezes, vai “montado” -, ela é também realizada no Matriz Casa Cultural, ao lado do Terminal JK, e já teve uma edição especial, em setembro de 2015, na abertura do Cenas Curtas, no Galpão Cine Horto, com a participação do professor e dançarino radicado em Nova York Archie Burnett. Na Dengue, Guilherme é também o mestre de cerimônias do “Duelo de Vogue”, disputa que inclui, além do **voguing (!)**, os estilos *waacking*, *freestyle*, *runway* [desfile] e “pombagirismo contemporâneo”. Ao apresentar os candidatos e candidatas, seu grito de “Mara o quê? Vilhosa!” ganha coro entre o público e já tem sido incorporado em léxicos do cotidiano de muita gente. Além do Duelo, há performances do Trio Lipstick, da dupla Paola Bracho e Petra Von Kant, shows de drags e discotecagens. Para muito além do crescimento do público, que tem modificado a festa a cada edição, há o desejo de

estabelecer outras conexões e encontros, afirma Guilherme. Ainda em 2015, será realizada a Dengue de Rua, em parceria com Família de Rua, This is not e Teatro 171. “Temos a honra de dizer que vai ter Duelo de Vogue e Duelo de MC’s, juntos e misturados. Fazer um projeto crescer não tem nada a ver com aumento de público, e sim com aumentar discursos, ampliar pensamentos, estabelecer novas conexões e, principalmente, criar uma rede”, diz.

Aglutinador de ações e afetos pela cidade, antes de uma temporada de estudos na Alemanha em 2014, Guilherme reuniu amigos para formar a Banda Viada e se apresentar em sua festa de despedida. Junto com Dolly Piercing, Marcelo Veronez, Marina Arthuzzi, Marina Viana e GA Barulhista, a Banda Viada faz “plagicombinação” (termo criado pelo compositor Tom Zê), ou uma leitura das “músicas que a gente gosta e que realiza meu sonho de ter uma banda”, revela. Durante a Virada Cultural 2015, ela fez uma apresentação no Sesc Palladium, no Centro, com entrada gratuita. A alegria do público emendava com o palco, onde os multiartistas colocavam seus corpos em festa. “O Guilherme é inacreditável! O pensamento dele, a forma que ele constrói, que ele desconstrói. Ele me chamou e eu obedeco!”, revela Marcelo Veronez, ator e cantor à frente do show *Não sou nenhum Roberto* e da série de concertos, sempre inéditos, intitulados *Experimento*. Sobre aquela experiência e outras mais recentes na cidade, ele afirma: “Quando esses corpos não estavam organizados, tudo bem. Mas quando essas pessoas se jogam na rua e dizem ‘eu existo sim e vou existir independentemente do que você acha de mim!’, já não é mais uma informação distante. Agora o vizinho não pode, porque meu filho pode querer também experimentar essa liberdade. É diferente de quando eu era adolescente e via isso na televisão. Cresci vendo Elke Maravilha, Madame Satã, Ney Matogrosso, Caetano, Gal pelada tocando violão em Montreux. Ali era entendido como distante, ‘ah, mas eles são artistas, artista é assim mesmo’. Agora não. Os diferentes estão todos aí na rua, querendo conviver à luz do dia, estão no ônibus com você. Aqueles que você chama de diferentes estão aqui e agora!”.

E eles importam.



Em maio de 2012, o Senado argentino aprovou por larga maioria (55 votos a favor e apenas uma abstenção) a lei que qualquer pessoa pode solicitar a retificação de seu sexo no registro civil, incluindo o nome de batismo e a foto de identidade, sem necessidade do aval da justiça para reconhecimento. O sistema de saúde passou, a partir da lei, a incluir operações e tratamentos para a adequação ao gênero escolhido.

Nas palavras de Archie Burnett, “todos esses estilos de dança vêm de uma necessidade. Normalmente é um encontro, uma reunião social que as pessoas criam. O vogue existe desde os anos 60. Ela foi inspirada na moda da Costa Leste [norte-americana] e tomou-se muito popular nos anos 1980. Começou com a combinação de três elementos: hieróglifos, que são as poses egípcias; o militar, que é o vigor; e as artes marciais, que são a energia e a força. O waacking vem da Costa Oeste e era bastante popular nos anos 1970. Sua base são os filmes antigos, do cinema mudo, as antigas estrelas de Hollywood, Greta Garbo, Marlene Dietrich e outras. Os homens eram também garbosos”, em suas poses e movimentos. Disponível em [youtube.com/watch?v=vNdGyBCnW-8](https://www.youtube.com/watch?v=vNdGyBCnW-8), o documentário Paris is Burning registra parte dessa história.

#### TRECHO DE “POEMARIO TRANS PIRADO”, DE SUSY SHOCK

Yo, pobre mortal,  
equidistante de todo,  
yo, D.N.I.: 20.598.061,  
yo, primer hijo de la madre que después fui,  
yo, vieja alumna  
de esta escuela de los suplicios.

Amazona de mi deseo.  
Yo, perra en celo de mi sueño rojo.

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.  
Ni varón ni mujer.  
Ni XXY ni H2O.

Yo, monstruo de mi deseo,  
carne de cada una de mis pinceladas,  
lienzo azul de mi cuerpo,  
pintora de mi andar.  
No quiero más títulos que cargar.  
No quiero más cargos ni casilleros a donde encajar  
ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.

Yo, mariposa ajena a la modernidade,  
a la posmodernidad,  
a la normalidade.



> FOTO MIRELA PERSICHINI

ED MARTE E ANA LUISA SANTOS, NA OCUPAÇÃO AFAZERES QUEERS

## TRUE TRANS SOUL REBEL (!)

No dia 13 de dezembro de 2015, a estátua de Tiradentes, localizada na Avenida Afonso Pena, deve ser substituída pela de Ed Marte, reivindicam alguns belo-horizontinos. O texto que gerou o movimento pela mudança questiona: “Tiradentes, nosso símbolo de liberdade? De mãos para trás e forca pendurada no pescoço? PORRRRRRRR QUEEEEEEEEEEEEEÊ? Vamos trocar essa estátua por uma do Ed Marte, porque ele merece; que se for para ser livre, que seja pelo menos de maiô e com as mãos para o alto!”.

A data pode ser completamente aleatória, e o “evento” (criado por Guilherme Morais no Facebook) apenas fictício, mas revela um pouco dos afetos que o artista de Martinho Campos, cidade de 13 mil habitantes, desperta especialmente por aqui, na capital mineira. Ed Marte já integrou a Attos Companhia Teatral e participou de várias curtas-metragens, atuou como mobilizador social e pesquisador no projeto “Favela É Isso Aí”, trabalhou em imobiliárias e em Casas de Semiliberdade para adolescentes, mas são seu *estar e performar* pela cidade que deixam uma marca ainda mais potente, provando que os afetos e as experiências podem ser plurais, e os corpos transitórios e livres.

Na convocatória para *ir de branco* para a Praça da Estação, que se desdobraria, mais tarde, na Praia da Estação, Ed estava presente. E também pela Rua Aarão Reis, com um acordeon e vestido de noiva, na performance CASA CORPO, a convite da Ocupação Afazeres Queers; ou de maiô na porta da 31ª Bienal de São Paulo, junto a cadeiras de praia e baldinhos d’água numa ação realizada à época da crise hídrica naquele Estado; no rolezinho com churrasco no Parque Municipal; na fonte da Praça da Savassi com outros banhistas. Como performer, artista plástico e ativista, Ed Marte descarta a atuação em galerias; diz querer a rua, “onde as pessoas podem ser parte das ações”. Nesse(s) encontro(s), vira e mexe uma criança pergunta: ‘você é homem ou mulher?’.

Ed Marte parece mesmo não temer esse lugar-outro, não hegemônico, não higienizado. Cotidianamente, nos lembra que é possível pensar formas de resistência que vão além das leis, formas essas que podem oferecer diferentes modos de vida. Ressalta que é preciso “levar a vida com leveza”, enquanto ajeita os anéis e pulseiras durante a entrevista, que é a todo instante “interrompida” por pessoas que passam pelos jardins do Palácio das Artes e, com um largo sorriso no rosto, dizem: “bom dia, Ed!”. •



Canção da banda norte-americana “Against Me!”, liderada por Laura Jane Grace, vocalista trans.



>

# ROLEZINHO - NOME PROVISÓRIO *[cena curta]*

---

---

> [TRECHO]

Eu estou aqui de verdade. Há 500 anos, eu tô aqui e sei que ninguém me vê.

Já não durmo mais, porque estar na vida é uma coisa que mexe demais comigo. Eu não consigo dormir.

Então eu saio por aí inventando coisas:

dei de inventar de encontrar o encontro.

Por mais que não me vejam...

Encontrei de tudo em mim nessas catanças,

e mesmo que chamem a segurança, por mais

que não me vejam, só quando querem, eu não

saio mais daqui. Meu lado de dentro Sinhá não leva!

Aqui é universo de possibilidade.

Um pouco de possível, se não eu sufoco.

Eu vou criar o mundo aqui, em instantes eu vou

criar o mundo e vocês vão ver e saber porque

vocês fazem parte dele. Eu faço parte dele por

mais que ninguém me veja.

Eu não quero nada dessas vitrines, lá de cima,

eu vi as nossas migalhas e eu não quero.

Só me interessa a nova realidade criada:

eu não sou mais criada! É necessário que eu diga.

Eu repito para quem ainda não viu: eu estou aqui,

há 500 anos eu estou aqui. Não serei mais criada.

Eu também quero criar, nem que seja desejos.

Estou grávida de desejos e sentidos.





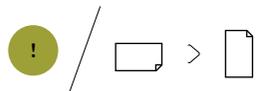
### FICHA TÉCNICA

Direção: Alexandre de Sena

Dramaturgia: Jé Oliveira

Iluminação: Pedro Amparo

Atuação: Adriana Aparecida Saraiva, Alessandra Brito, Aline Vila Real, Ana Martins, Camila Viana, Dayane Gomes, Del Lopes, Dulce Piedade da Silva, Eduardo Bernardes, Efigênia Marya, Elisa de Sena, Eneida Baraúna Felipe Soares, Gil Amâncio, Jésus Almeida, José Soares da Cunha, Josi Tainá, Laura de Sena, Marivoo, Michele Bernardino, Nath Rodrigues, Pablo Rodrigues, Paulo Oliveira, Rafael Augusto, Raissa Haizer Couto, Régis Oliveira, Renato Gualberto, Sabará Orlan, Sabrina Rauta, Sammer Lemos, Sheyla Sant'Ana, Sidnei Correia, Suelen Sampaio, Will Soares e Zaika Santos •



# FEMINISMOS

## em cena

---

POR / **LUCIANA ROMAGNOLLI**

---

Há tempos as mulheres estão em cena e falando de questões caras a elas. Mas o que se vê nos últimos anos, em Belo Horizonte, é uma movimentação de artistas dispostas a colocar em evidência a questão feminista em suas criações teatrais. A atriz Marina Viana observa que levantar explicitamente a bandeira do empoderamento da mulher tornou-se necessário não somente para ela, mas para artistas de diferentes trajetórias e de gerações, já que nos encontramos diante de um contexto de “opiniões extremas e discursos medievais”. *Calor na Bacurinha* é um de seus trabalhos como diretora e, entre muitos outros pela cidade, tem colocado a questão em evidência nos palcos.

O espetáculo do coletivo *A Peregrina* surgiu em 2014 como cena curta, ainda sob a direção do bailarino e coreógrafo Guilherme de Moraes, e evidenciava o empoderamento da mulher, a libertação dos seus corpos e de sua sexualidade por meio da nudez, da ação e do discurso. Em 2015 passou às mãos de Marina, e a mudança de direção abriu nova trilha para o discurso feminista apresentado: o que antes parecia uma performance festivo-combativa, com a qualidade de colocar no mundo imagens da potência dessas mulheres, no encontro com Marina, tornou-se um discurso mais politizado e interseccional, atravessado por outras opressões, como o racismo e a transfobia. As reações do público têm sido as mais diversas. Do homem que queria sair no meio do espetáculo, mas a mulher que estava junto se recusou, ao senhor que avisou que traria as filhas no dia seguinte.

Antes das “Bacurinhas”, o trabalho de Marina já costumava colocar a mulher em posição de poder, tanto nos solos que faz quanto nos grupos com os quais atua, *Mayombe* e *Primeira Campainha*. “É uma questão que sempre fez parte da minha vida e um tema recorrente. No ‘Sobre Dinossauros, Galinhas e Dragões’, três mulheres fazem luz, projeção, tudo. Para mim, isso é extremamente feminista”, diz. Mas ela percebe a diferença do momento atual. Se, cinco anos atrás, indagava-se em cena “que bandeira eu dou, que camisa eu visto, que refrão eu decoro?”, sentindo as utopias desgastadas, e ironizava o machismo e o patriarcado nas entrelinhas, hoje sabe exatamente quais bordões cantar.

Ao opor a socialização de homens e mulheres, *Rosa Choque* também questiona frontalmente

o machismo. Três cenas dão uma boa ideia dos caminhos que percorre o espetáculo, idealizado pela atriz Cris Moreira e dirigido por Cida Falabella. Na primeira, Cris e o ator Guilherme Théo enunciam as definições de homem e mulher prescritas no dicionário, chamando a atenção para o machismo implicado em expressões como “mulher da rua” (“prostituta”), enquanto “homem da rua” significa “homem do povo”. Na segunda, invertem os papéis ao representar a situação de um homem estuprado que vai prestar queixa na delegacia. A ficção desloca o sujeito à violência sexual e à culpabilização da vítima para o gênero masculino. A terceira, enfim, é um depoimento pessoal de Cris sobre uma violência sofrida no passado, uma irrupção do real que intensifica o efeito de verdade do espetáculo.

Cris faz parte de um conjunto de artistas mulheres que não milita nos movimentos feministas, mas mantém uma relação pessoal com a questão. “Minha postura feminista tem a ver com liberdade e me ajuda a desestruturar relações de poder nos processos de criação”, observa. “O meu feminismo está nesse lugar de pensar a sutileza das coisas que a gente reproduz o tempo inteiro. E parar. Porque, fazendo isso, fazemos coisas maiores”, acredita. Apesar de *Rosa Choque* acionar diversas frentes da discussão, a atriz sente falta ainda de falar sobre a questão religiosa e aprofundar a do feminicídio, contemplando o conjunto das violências simbólica, psicológica e física decorrentes do machismo.

Ponto controverso entre algumas feministas, manter o diálogo aberto com os homens é importante para Cris na busca pela igualdade, tanto que ela divide a cena com Guilherme. Por outro lado, já questionada sobre por que não aborda também o machismo contra homens, a atriz responde que colocá-los à frente dessa luta, ainda com tanto a conquistar pela mulher, seria machista. O depoimento pessoal de Guilherme é uma espécie de nó dramático no espetáculo. Embora empático às mulheres, o ator atribui à mãe a responsabilidade por uma criação machista e lamenta “ser machista sem querer”. Para Cris, porém, o efeito positivo de esse machismo transparecer é que os espectadores homens identificam-se e o percebem como machista. “Muitos homens falam que só entendem o absurdo de certas coisas quando pensam que poderia ser com eles”, relata Cris. “Inclusive homens que não se acham machistas porque são sensíveis, mas são machistas”.

Estranhar algo que antes estava naturalizado faz parte do processo de desconstrução do machismo. É o caso da maternidade compulsória. Talvez *As Rosas do Jardim de Zula* não seja o primeiro espetáculo a vir à mente quando se pensa em feminismo, mas basta ponderar sobre o tratamento desmistificador da figura materna para perceber o caráter feminista da obra idealizada pela atriz Talita Braga e dirigida por Cida Falabella. “Eu estou me entendendo feminista”, diz Talita, que iniciou o processo criativo sem consciência disso, impulsionada por uma história pessoal: a mãe, Rosângela, deixou a família e foi viver na rua. “A grande questão era essa mãe que abandona e é crucificada. Mas, se um pai faz isso, está tudo bem. Em vários debates depois da peça, ouvi que ‘mãe não pode, mãe é mãe’”, relata a atriz.

Seu próximo trabalho, *Madre*, dirigido por Grace Passô, volta ao tema multiplicando as vozes. O processo criativo partiu da coleta de depoimentos de diversas mulheres sobre assuntos como depressão pós-parto, construção cultural do amor e o suicídio de um filho. Elas foram ouvidas durante *workshops*, intermediados por uma psicanalista, que ocorreram nas vilas Santa Rita e Zilah Spósito e no bairro São Geraldo. A proposta era que cada pessoa fizesse uma performance para falar de sua vivência. Outros depoimentos vieram por e-mail. “São vozes que se contradizem para falar da maternidade, até porque a maternidade é pregada como única, linda, uma bênção de Deus, e não é bem assim”, diz Talita.

Para a própria diretora de *As Rosas no Jardim de Zula*, Cida Falabella, essa desconstrução veio mais tarde. “A minha visão sobre maternidade, a partir desse trabalho e de outras vivências, mudou mesmo. Antes eu achava que toda mulher deveria tentar ser mãe. Hoje, vejo que não é necessário, é uma escolha”, diz Cida. Em seu solo *Domingo*, que estreou no início de 2015, ela recebe espectadoras e espectadores no quintal de sua casa, no bairro Serrano, onde partilha memórias, emoções e a mesa de café. O feminismo vai aparecendo entre as frases da atriz sobre sua vida amorosa, na busca de uma imagem de empoderamento para si mesma, e por alegria, prazer e afeto, a dois ou a sós, após os filhos criados, um casamento encerrado e outros amores vividos.

O que vemos em cena é a mulher madura: essa figura apagada no regime de imagens juvenis ditado pela publicidade. Basta pensar quem são os modelos públicos de beleza e de sucesso, e por que eles raramente se aproximam de mulheres com experiência de vida. “É muito maluco o que a sociedade vai fazendo com você: tirar o seu poder quando você tem mais poder, que vem pela experiência”, diz Cida. “Se o padrão é uma menina de 18, com o corpo todo lindo, a mulher de 50 ou vai buscar outro imaginário para si ou sua vida acabou. Vejo muitas pessoas da minha idade que não pensam mais no poder nem de sedução nem de vida, porque é o que está sendo vendido o tempo todo”, analisa.

Hoje, interessa-lhe especialmente incluir mulheres comuns que estão fora da discussão, suas vizinhas de bairro, por exemplo. “Tem um discurso feminista que é muito voltado para uma faixa etária, para uma faixa social. Fico pensando em como fazer com que mais mulheres possam compreender essa questão no seu dia a dia”, diz. Muitas das vizinhas, inclusive, têm dificuldade de ir assistir a *Domingo*. “Talvez por medo ou por ainda estarem muito ligadas a uma rotina que é imposta por outras pessoas: os filhos, os maridos, os netos. A rotina doméstica é massacrante”, pondera.

Na direção de *Rosa Choque* e *As Rosas...* ou em cena em *Domingo*, Cida vai do posicionamento público ao particular. “Talvez sejam dois lados da mesma moeda. O feminismo como luta social e política na rua e o feminismo íntimo meu. Quando se pensa no espaço público, o discurso é muito importante, mas o espaço doméstico é onde ocorrem as maiores violências contra a mulher, das físicas às mais sutis. Essas ideias se complementam”.

No próximo espetáculo, ainda no campo das ideias, provisoriamente batizado de *Todas as Histórias de Amor São Banais*, Cida também pretende ampliar as vozes de mulheres comuns para que possam contar suas histórias. “Parece que essas relações amorosas com maridos, filhos e companheiros ou companheiras sempre trazem uma dor muito maior para a mulher, uma doação excessiva que a gente tem de investigar. É uma construção cultural”, constata.

> FOTO FLÁVIO CHARCHAR

ROSA CHOQUE – OS CONECTORES



> FOTO VAGNER ANTONIO

AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA – ZULA CIA DE TEATRO

## INTERSECCIONAL

É na intersecção entre os movimentos feminista e negro que atuam as atrizes e cantoras do Coletivo de Negras Autoras. Elas estrearam neste ano seu primeiro espetáculo cênico-musical, “Negr.A”. São cinco mulheres no palco, Nath Rodrigues, Eneida Baraúna, Elisa de Sena, Manu Ranilla e Julia Dias, e uma na produção, Aline Vila Real. “Quando a gente juntou as músicas, viu que estava falando da trajetória da mulher contemporânea”, diz Elisa de Sena, chamando a atenção para a raridade de se verem cinco mulheres compositoras – e não apenas intérpretes – em cena.

Elementos da arte africana são trazidas para os corpos, que dançam, cantam e falam os textos. Um modo de ser ao mesmo tempo próprio delas e ancestral, que recupera a ligação dessas ações com funções sociais e rituais, tais como praticadas em diversos países. As autoras falam de amor, luta e de preconceitos que vivem. Às questões que afligem mulheres de modo geral, somam-se as singularidades da vivência da negra que ainda carecem de visibilidade. “Quando as feministas começaram a ir para a rua, muitas vezes as mulheres negras estavam ainda na cozinha, cuidando dos filhos delas”, diz Elisa.

Ela cita problemas específicos desse recorte racial como exemplos das relações amorosas. “Como as mulheres têm se tornado mais autoras de sua própria história, o relacionamento com os homens não é tão simples, elas já não aceitam como antes. A mulher negra ainda tem que lidar com o racismo do homem branco e da família dele, e, se ela quiser se relacionar com o homem negro, não consegue, porque existe uma questão histórica de que o negro, para ser aceito na sociedade, precisa de uma branca do lado”. Além disso, “até hoje, o maior número de mães solteiras é negra”, diz Elisa, seja por abandono do companheiro ou em decorrência do alto índice de homicídios de homens jovens nas periferias.

Embora as condições estejam melhorando com a lei antirracismo e as mulheres negras alcancem mais lugares, ela considera que o teatro ainda é “muito elitista e branco”. “Algumas dessas mulheres negras que estão chegando já fizeram a transição de classe social, mas vejo ainda como um lugar segregador”, observa. Basta lembrar os

papéis cristalizados da mulher que serve ou que é símbolo sexual, comumente reservados às atrizes negras. “A gente é muito mais do que isso”, diz.

O feminismo interseccional é também aquele com o qual mais se identifica a artista Nina Caetano, por “pensar em outras linhas de opressão em relação à mulher: ser mulher e negra, trans e mulher, lésbica e mulher”. “Acho interessante esse feminismo que considera as diversas mulheres”, diz a performer. No trabalho com o coletivo Obscena, essa questão apareceu cedo, desde que o agrupamento se formou, em 2007, em torno da Maldita Cia. A pesquisa partiu de um projeto chamado Às Margens do Feminino, que lidava com as imagens da puta, da louca, da velha e da criminoso.

Foi naquele momento que Nina e Lissandra Guimarães conheceram Hozana Passos, da Marcha Mundial das Mulheres, e começaram a integrar suas ações com as do movimento feminista e a participar de mobilizações de ordem social. O movimento também se interessou pelo trabalho delas, convidando-as para ações. “Elas percebiam que havia no tipo de coisa que a gente propunha um deslocamento do discurso que era interessante, porque, às vezes, a coisa no movimento era muito direta e unívoca, com muita palavra de ordem”, conta Nina. “A partir daí, tenho me alinhado cada vez mais a essa relação entre o aspecto performático-estético e questões políticas. Às vezes, tento fugir e falar de outras coisas, mas invariavelmente não consigo, porque está na carne, na pele. É difícil não tratar disso sendo mulher”, diz.

Uma das organizadoras da DiversaS - 1ª Mostra Feminista de Arte e Resistência e coordenadora do núcleo de pesquisa Ninfeias, dentro da Universidade Federal de Ouro Preto, Nina hoje investiga, como performer, professora e mulher, o projeto *Corpos Estranhos, Espaços de Resistência*, conectando violências físicas e simbólicas. “Para mim, todos os âmbitos do modo como a mulher é colocada socialmente estão relacionados. A violência está muito ligada à questão da padronização, que coloca a mulher como objeto e propriedade”, observa. Na performance *Espaço do Silêncio*, ela trabalha com lençol branco, roupas, cruzeiros e tinta vermelhas, escrevendo em etiquetas-lápides os nomes de mulheres vítimas de feminicídio, o lugar onde morreram, com qual idade, quem e como as matou.

O recente assassinato de uma mulher quase à porta da casa da artista em Ouro Preto foi impactante e reforçou a questão do luto em suas intervenções. Nina também investiga a culpa como parte do imaginário cristão ocidental. “Vejo uma oposição entre a noção de puta e de santa; entre a imagem ideal da Nossa Senhora, absolutamente sem pecado, e todas nós, que carregamos culpa. Tenho percebido nas notícias esse espaço de culpabilização da mulher, desde o estupro que sofreu ao suicídio do namorado”, diz Nina. Além disso, ela vem trabalhando há algum tempo com dinâmicas de desnaturalização desse corpo na oficina “Como se Fabrica uma Mulher”, ministrada exclusivamente para mulheres, em que usa imagens do padrão feminino, tais como a boneca e a princesa, para a desconstrução de gênero.

## DESLOCAMENTOS

Para a performer Ana Luisa Santos, criadora de ações como *Trans*, com Guilherme Morais, *Trepadeiras de Plástico* e *Por uma Performance Queer ou o Direito aos Grandes Lábios*, a questão é justamente esse deslocamento: “muitas vezes, o feminismo acontece para tirar do lugar, mudar o ponto de vista”, diz. Nesse movimento, ela assume a perspectiva *queer* como uma inquietação que não traz respostas, mas incentiva a “assumir politicamente nossos corpos” e a renunciar à representação binária da corporeidade, como é a oposição homem-mulher.

“Sinto que, como artista, exercito outras possibilidades de existência. E isso implica criar novas possibilidades de relacionamento com o mundo, recusando um lugar definido, muitas vezes imposto por um sistema cultural tecnológico historicamente construído em torno de uma organização social injusta, repressora, especialmente para o feminino”, diz. Embora geralmente esse feminino seja visto como a expressão da mulher, ela distingue os termos: “Acredito que ‘mulher’ é diferente de feminino, porque implica um lugar (social, simbólico, biológico, estético...). Por isso digo que não sou mais mulher. O exercício do feminino é muito mais complexo do que a ideia de mulher. Como artista, gosto de expandir esse deslocamento como um meio de potencializar a percepção e os sentidos do corpo”.

Ana investiga referências para além das imagens machistas geralmente acessíveis na cultura brasileira. “É da ordem da invenção esse novo espaço de atuação. Por isso, é muito importante ter esse debate como potência de transformação do que eu e do que as pessoas imaginam como o meu corpo, a fim de entender, como performer, possibilidades de ação política”, diz. No momento, ela desenvolve o projeto O QUE VOCÊ QUEER, plataforma artística em parceria com a artista Fernanda Branco Polse para a criação de performances, publicações independentes de zines e dramaturgias e para a proposição de residências artísticas.

## EM RESPOSTA AO CONSERVADORISMO

Singularidades à parte, todas as entrevistadas percebem a força que o posicionamento feminista tem demonstrado nos espaços cênicos instituídos ou não de Belo Horizonte e, no caso de Nina Caetano, de Ouro Preto. “Tenho percebido no próprio movimento feminista a entrada de muitas artistas nos últimos anos e, também, a busca por práticas performativas, dentro do próprio movimento, nos atos públicos”, comenta Nina.

Para ela, assim como para Marina Viana, a diferença é que talvez antes o feminismo aparecesse disfarçado, e hoje tem-se assumido uma posição política clara. “Está havendo uma desmistificação do que é o feminismo”, avalia a performer, citando apropriações do movimento, como a feita pela marca Chanel, que estampou numa bolsa a frase “Feminista, mas feminina”. “Nem sei se é bom para a gente ver esse tipo de captura pelo capitalismo. Mas, por outro lado, faz com que as pessoas se sintam mais tranquilas para assumir, embora ainda haja muito ódio em torno da feminista”, diz. Além disso, ela aponta a própria clareza crescente das mulheres sobre sua força, o que já não permite aceitar calada a publicidade machista, por exemplo.

Pesam ainda outras variáveis do contexto atual do país. “Vivemos um momento muito louco, de questionamento de privilégios, de um concerto/conserto de painéis, o espaço íntimo/privado muito misturado com o espaço público/coletivo. Observamos reações de vários vetores – progressistas, mercadológicos, reacionários, alienados, utópicos, indiferentes... As pessoas, assim como as painéis, estão saindo dos armários... Estão experimentando posicionamentos, temporários ou não...”, observa Ana Luisa.



Cida Falabella também atribui o fortalecimento da cena feminista à reação dessa onda conservadora. “Tenho a impressão de que há um Brasil que a gente ficou fingindo que não existia e que agora emergiu com uma força que assusta. Não me lembro, desde quando eu comecei a trabalhar, nos anos 1980, de essa discussão ser tão forte no teatro. Trinta e cinco anos depois, você tem que discutir questões que pareciam estar resolvidas. O que aconteceu? Será que elas não tinham visibilidade? Parece que esse traço conservador do brasileiro, essa Casa Grande que não descansa, está sempre na vigília da gente tentando impor um padrão. Acho que a arte tem o papel de dar resposta e colocar luz em cima disso”.

Para Cris Moreira, as redes sociais têm sua participação nesse cenário. “O preconceito vira opinião, e as pessoas morrem por causa de opinião”, diz a atriz. Para Talita Braga, essa questão se desdobra na dimensão convivial. “A gente fala muito da carência de encontros verdadeiros nesse mundo sempre mediado pelo virtual, espetacularizado demais, em que a pessoa sente que está testemunhando algo que está acontecendo agora, sendo construído junto”, observa a atriz.

#### REAL

As formas de levar esse posicionamento à cena, de construí-lo artisticamente, têm sido diversas entre si. E “híbridas esteticamente” – como diz Ana Luisa Santos –, o que reflete a própria heterogeneidade do feminismo, que se desenvolveu historicamente em vários movimentos e continua em expansão. Desde os anos 1970, a performance se mostra um campo privilegiado para a ação feminista. “É muito natural, num certo sentido, que questões tão liminares – para usar um termo da [pesquisadora Ileana] Diéguez – acabem aparecendo em linguagens também liminares. Como essa questão de ordem feminista é política, ética e estética, vai buscar linguagens que vão transitar também nesses limiares”, analisa Nina Caetano.

Para Cida Falabella, é na medida em que “rasura o traço entre a pessoa e o personagem e dá voz ao discurso daquelas pessoas” que a performance responde com mais prontidão aos tempos atuais. “Talvez o traço mais forte (na cena teatral feminista belo-horizontina) seja o de aproximar a vida e a arte mesmo, o que passa um pouco pelo teatro

documentário, teatro e realidade, performance, intervenção”, analisa a diretora e atriz. Cris Moreira também aponta esse caráter menos ficcional do “ator em cena como ele mesmo, se posicionando” como aspecto central. “Tem a ver realmente com ter voz e querer se colocar”, ecoa Marina Viana. ●



# calor na BACURINHA

> *Calor na Bacurinha. Saga carnavalesca e melititante de mulheres autênticas. Desde a lábia minora de seu próprio bordado passando por um gineceu arrombado pelo tanque de meus lençóis manchados até a terceira onda. Onde meus indicadores (que não apontam pra ninguém) junto de meus polegares opositores se unem para cantar.*

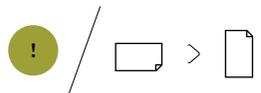
## FICHA TÉCNICA

Direção: Marina Viana  
Bacurinhas: Ana Cecília, Anaís Della Croce, Fernanda Rodrigues, Idylla Silmarovi, Manu Pessoa, Michelle Sá e Rafael Lucas Bacelar  
Preparação vocal: Cláudia Manzo  
Assessoria de movimento: Thales Brener Ventura  
Mascaramento e cenário: Rafael Bottar ●









# ESBALDAR-SI, *relato de uma espectadora*

---

POR / DÉBORA FANTINI

---



> FOTO MARCOS FIGUEIREDO

CABECINHA NO OMBRO

O texto *Esbaldar-si* é uma escrita a partir de duas criações teatrais: a peça *Quando eu vim para um Belo Horizonte*, d'O Teatro Entre Elas, e o número *Chutando o balde*, das participantes da Oficina de Memória - Jogos de Afeto.

*Quando eu vim para um Belo Horizonte* é encenada por atrizes moradoras do **Morro do Papagaio (!)**, com dramaturgia construída a partir de suas histórias de vida. O espetáculo, que estreou em 2014, começou como uma oficina de teatro realizada desde 2011 pela **Casa do Beco (!)**. As primeiras cenas foram criadas em improvisações e brincadeiras a partir dos conflitos pessoais das participantes, buscando encontrar soluções para problemas e enxergar o lado alegre da vida. Das apresentações em caráter de demonstração, surgiu o desejo de montar um espetáculo. A montagem tem roteiro e direção de Nil César, coordenador geral da Casa do Beco, cenário e figurino confeccionados com a participação das artistas e trilha sonora que inclui canções das Meninas de Sinhá - duas artistas do grupo do Alto Vera Cruz, na região leste, fazem parte do elenco. As apresentações que presenciei se deram durante um ensaio e, em seguida, no evento em celebração aos vinte anos do Grupo do Beco em sua sede, tendo como abertura uma leitura dramática do livro *Quero minha mãe*, de Adélia Prado, realizada pela atriz carioca Zezé Polessa. No momento, O Teatro Entre Elas dedica-se a um segundo espetáculo, com o tema ser mãe na favela, proposto pelas artistas. Como parte do processo, elas estão participando de oficinas audiovisuais para filmarem entrevistas e cenas em suas casas e na vizinhança, a serem usadas na pesquisa para a montagem.

Na performance *Chutando o balde*, cada participante expressa sua indignação em relação ao tratamento que o idoso recebe da sociedade e, em seguida à sua fala, realiza a ação que dá nome ao número, criado pelas próprias integrantes da Oficina de Memórias - Jogos de Afeto, mulheres com idades entre 40 e 90 anos, moradoras da Vila São Jorge, no Morro das Pedras, região oeste da capital. A oficina é uma atividade do Programa de Amparo à **Pessoa Idosa (!)**, realizada desde 2014. Nela, é trabalhada a relação com o espaço, com o outro e com pequenos objetos, em atividades de consciência corporal, jogos teatrais e improvisação, inspirados pelos lembranças das participantes e por provérbios e canções da cultura brasileira popular e erudita - exercícios dos quais participei durante os três encontros aos quais estive presente. *Chutando o balde* é precedido por um número de butô, em que as performers vivenciam o ciclo de vida de uma flor, e seguido de um número musical, em que cantam **Cabecinha no ombro (!)**, acompanhadas ao violão pelo professor Leandro Silva Acácio. A apresentação a que assisti foi realizada na abertura de um Fórum Regional do Idoso para debater a violência no trânsito, com a presença de outros grupos de idosos, representantes da prefeitura e da BHTrans (Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte). O evento foi realizado em um auditório na sede do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), no bairro Nova Granada.

“Mas como dar ao trabalho doméstico uma atividade criadora?”. Essa pergunta me atravessa desde antes de eu a ter lido assim, como colocada por **Gaston Bachelard (!)**, levando-me a questionar o mesmo em relação a quem realiza tal trabalho: a trabalhadora doméstica, a dona de casa. Esse questionamento ganha sentido - afirmativo, até mesmo exclamativo - no meu encontro com essas forças que são *Chutando o balde* e *Quando eu vim para um Belo Horizonte*.

No número das participantes da Oficina de Memórias - Jogos de Afeto e na peça d'O Teatro Entre Elas, o trabalho doméstico e quem o realiza não estão representados. As cenas performáticas são a presença dessas artistas. Mulheres, donas de casa, moradoras de favela, idosas, avós, mães, esposas, negras, pessoas com deficiência, cada uma com sua singularidade, elas investem seus corpos e suas experiências no ato teatral e, ainda que este não seja a vida cotidiana delas, ambos compartilham uma potência de criação liberada entre vida e arte.

Diante da privação de seu direito - dentre tantos outros - ao abastecimento de água potável, presenciar as duas criações teatrais me leva a imaginar essas mulheres fazendo o papel que deveria ter sido executado por adutoras, bombas hidráulicas e tubulações. São ninfas, seres de água. Atlânticas carregadoras do peso cotidiano, de cabeça erguida. Titânidas a enfrentar e vencer, com a potência estranha dos próprios corpos - social e economicamente fragilizados -, os poderes mortíferos do capital e de seu sistema de exclusão e controle.

Não só a água ingerida, banhada, como também a lata e seu equivalente balde são o corpo dessas mulheres, corpo sem órgãos, irredutível a qualquer organização institucional, seja ela anatômica, cultural, econômica ou social, corpo capaz de expandir-se para criar novas realidades necessárias ao fazer-se viver. Esses utensílios domésticos são objetos de um sagrado imanente e, assim sendo, transitam com elas da casa à cena, onde se manifestam estética, *estesicamente*.

Do topo da cabeça até a ponta dos pés, a lata d'água desliza e, já como balde, é chutada. Mesmo no pontapé mais vigoroso contra o balde, assim como na amorosa presença em cena das latas, enfeitadas com chita ou fuxicos e carregadas no colo, o que se vê não é uma recusa a esses objetos, e sim uma aliança com eles. A cada chute, o balde é colocado de volta na boca de cena para ser sucessivamente chutado, na repetição sempre diferente, em ondas, desse gesto.



O Morro do Papagaio ou Aglomerado Santa Lúcia, na região centro-sul de Belo Horizonte, é formado por cinco comunidades: Barragem Santa Lúcia, Vila Estrela, Vila Santa Rita de Cássia, Vila Esperança e Vila São Bento. As pipas inspiraram o primeiro nome, que na década de 1980 seria associado à criminalidade e à violência urbana pela população externa à favela, o que levou os moradores a substituírem-no por Aglomerado Santa Lúcia. Nos anos 2000, artistas e universitários locais começam a resgatar o antigo nome, que adoto aqui, conforme o título do livro *Morro do Papagaio*, de Márcia Cruz, onde se encontram essas informações.

A Casa do Beco está localizada à avenida Artur Bernardes, 3.876, aos pés do Morro do Papagaio, desde 2003. Surgiu como sede do Grupo do Beco, que desde 1995 atua social e artisticamente com foco na pesquisa do cotidiano do morador da favela, buscando retratar em suas atividades a realidade dessas pessoas e colocando em debate estereótipos de violência e estigmas da miséria. Além do trabalho com O Teatro Entre Elas, realiza oficinas teatrais para crianças e adolescentes e aulas de capoeira. Também sedia e oferece apoio para apresentações de outros artistas e companhias, no próprio imóvel e em ruas e praças da comunidade.

Realizado pela Caritas da Paróquia Nossa Senhora de Fátima, no bairro Santo Agostinho, e Paróquia Sagrado Coração de Jesus, no bairro Nova Granada, em parceria com o Galpão Cine Horto/ Instituto Unimed BH.

O rasqueado *Cabecinha no ombro* tem letra e música de Paulo Borges e seu lançamento data de 1958, segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Foi gravado por duplas como Cascatinha e Inhana, Ângela Maria e Agnaldo Timóteo.

Gaston Bachelard é um filósofo e poeta francês. As citações a que me refiro neste texto encontram-se em seu livro *A Poética do Espaço*.

Generoso gesto, aliás, que “**umenta a dignidade humana desses objetos**” (!) e não os recalca em detrimento de mercadorias, de fetiches, tal como essas mulheres não escondem a própria história nem tampouco a si mesmas. Pelo contrário, em *Quando eu vim para um Belo Horizonte*, mostram fotografias de seus casamentos, famílias e casas; já o número *Chutando o balde* é composto por depoimentos em primeira pessoa, que transitam entre o autobiográfico e o confessional. Nessas fotos e falas, em seus corpos, em sua presença, expõem-si para a plateia e, em comunhão com ela, no ritual da cena, afirmam sua dignidade.

A expansão do significante alcança a palavra. As vozes, em seu linguajar, sua prosódia próprios, fogem do texto artificial decorado, não se moldam à gramática normativa, expandem a plasticidade da língua viva. Essas mulheres, algumas delas vivenciando agora o processo de aprender a ler e a escrever, oferecem lições de poesia. Ao ouvir o **bordão de novela** (!) repetido por Lina Silva, 55 anos, na peça, imagino uma telespectadora de enlatados se levantar do sofá para fazer teatro, trocando uma distração passiva por uma ativa diversão – ainda um recrear-se, mas também um desviar a atenção, um fazer mudar de pensamento, outras acepções do verbo divertir.

Da plateia, observo-as entregues ao máximo a um divertimento: esbaldam-si. O balde do trabalho doméstico é o mesmo da brincadeira, negada a essas mulheres em suas infâncias dedicadas ao trabalho da casa. Agora, o jogo teatral é um brincar nada nostálgico no qual o riso transborda. A comicidade na peça é uma extensão do bom humor marcante nos bastidores, quando as atrizes contam casos engraçados e piadas, tanto nos intervalos do ensaio quanto no aquecimento para a apresentação. No número, expressa o triunfo das performers ao bater esse metafórico pênalti que sempre é gol e a empolgação despertada na plateia.

Nas apresentações há também transbordamento de lágrimas, verbalizado nos versos da música *Cabecinha no ombro*: “Encosta tua cabecinha no meu ombro e chora”. Choro que ocorre já durante a apresentação de *Quando eu vim para*

*um Belo Horizonte*. É um choro sem nome, não é representação de sentimento. Água que brota de mim, espanto-me, imersa nos eflúvios que emanam dessas ninfas. Devir aquoso, com seus fluxos inescapavelmente plásticos até quando contidos em latas ou baldes, ondeantes ao balanço do caminhar de uma mulher que carrega uma lata d’água, na cabeça ou no colo. Devir o necessário, o possível para existir.



Palavras de Bachelard.

A frase é “Eu sou chique, benhé”, dita, com um sotaque caipira, por Márcia, uma dona de salão de beleza com acento cômico interpretada pela atriz Drica Moraes em *Chocolate com pimenta*, novela das seis da Rede Globo, exibida pela primeira vez entre setembro de 2003 e maio de 2004.



> FOTOS MARCOS FIGUEIREDO

CHUTANDO O BALDE



> FOTOS PEDRO GONTIJO

QUANDO EU VIM PARA BELO HORIZONTE

## RUGAS, LINHAS DE FUGA

A existência da velhice - recalçada na economia de carência de uma sociedade que não vê essa fase da vida em si, mas em oposição a um modelo de juventude, como falta desta - vem à tona. Rugas são linhas de fuga que traçam territórios corporais para além dos padrões de beleza, libido, velocidade, vitalidade, força. No limite das impotências de seus corpos, com as fragilidades das quais se constituem, as artistas afirmam uma força vital de outra ordem, estranha potência, superior àquela dos músculos malhados. Vetores desenham curvas, dobras, corcundas, a imagem viva do camelo de **Zaratustra (!)**:

“Há muitas coisas pesadas para o espírito, para o forte, resistente espírito em que habita a reverência: sua força requer o pesado, o mais pesado.

O que é o mais pesado? Assim pergunta o espírito resistente, e se ajoelha, como um camelo, e quer ser bem carregado.

O que é o mais pesado, ó heróis?, pergunta o espírito resistente, para que eu o tome sobre mim e me alegre de minha força.”

Alegres de sua força, achando-se fortes para os objetivos que têm, assim é que vejo atuar Geralda Santana, 71 anos, e Conceição do Espírito Santo, 89, as mais idosas em cena, na peça e no número, respectivamente. Assim como suas colegas, atuam com muito esforço, força magnética à qual fico presa, ferro no ímã, em contemplação. Habito seus tempos, experimento sensações, desterritorializo-me.

Até o simples caminhar em cena dessas mulheres dança - e não apenas o número de butô das participantes da Oficina de Memórias ou a cena do baile na peça d'O Teatro Entre Elas. No cíclico levantar, caminhar até o balde, chutá-lo, caminhar de volta até a cadeira, sentar-se, reencontro *Umwelt*, espetáculo da companhia francesa **Maguy Marin (!)**.

Gestos e movimentos banalizados ganham expressividade. Livres de falsos movimentos, de automatismos, os corpos sem órgãos dançam do avesso e encontram nesse avesso seu verdadeiro lugar, como proclama o poeta francês **Antonin Artaud (!)**. Ou, como escreveu Bachelard, em seguida à pergunta que abre este texto: “No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. [...] Como é maravilhoso voltarmos a ser realmente o autor do ato maquinal!”.

“Maravilhoso”, fora do comum, que trabalhadoras domésticas apareçam como uma força criativa em cena, no Brasil onde esse trabalho forma-se com base no escravismo da população feminina negra por uma elite patriarcal branca e somente agora, mais de 125 anos após o fim daquele regime de exploração de mão de obra como propriedade, passa a ser uma profissão regulamentada por legislação própria, ainda distante de arraigadas práticas abusivas, perversas, misóginas e racistas. Diante dessa realidade, este texto não pretende idealizar tal atividade nem as relações em torno dela, mas afirmar o verdadeiro lugar, avesso do estigma, de quem a realiza com a “capacidade dos excluídos de construir territórios subjetivos a partir da própria desterritorialização a que são submetidos, ou dos territórios da miséria”, como escreveu o filósofo húngaro-brasileiro **Peter Pál Pelbart (!)**.

Cheias de si, as artistas d'O Teatro Entre Elas e da Oficina de Memórias dão seu jeito de suprir as faltas do excesso capitalista. Em cena, bagunçam estereótipos de dona de casa, moradora de favela, negra, idosa, pessoa com deficiência, mãe, avó, mulher. Desorganizam o próprio fazer e fruir teatral. Metamorfose, é isso uma ninfa, sua potência de mudança. ●

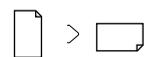


Personagem de *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, que narra, em linguagem poética e musical, andanças, discursos e encontros desse profeta. De autoria do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, a obra foi escrita e publicada entre 1883 e 1885. A tradução aqui apresentada é a de Paulo César de Souza, em edição da Companhia das Letras, datada de 2011.

Nesta coreografia, presenciada por mim no Palácio das Artes, em 2008, durante o Fórum Internacional de Dança (FID), dançarinas e dançarinos entram e saem de cena continuamente, através de aberturas que remetem a portas, dispostas em uma fila posicionada horizontalmente em relação ao proscênio e à plateia. A cada passagem, realizam ações e gestos, às vezes remetendo a atos cotidianos, sempre desenhando com o deslocamento dos corpos um círculo imaginário no espaço à frente de cada porta.

Antonin Artaud, na transmissão radiofônica *Pour en finir avec le jugement de dieu (Para acabar com o juízo de deus*, em tradução livre), gravada em novembro de 1947.

Trecho do texto *Exclusão e biopotência no coração do Império*.



[TRECHO]

## EPÍLOGO : QUE MINHAS PALAVRAS SE PERCAM NA NOITE

Compreendi então essas histórias que minha mãe contava, que circulavam pelas ruas sussurradas aos ouvidos, nunca em voz alta. Histórias em que já nada assombrava. Tudo se misturava. Tudo valia para sobreviver. A fome começava a dividir, a criar inimigos. Era comum ver homens, em frente a crianças, brigando por um pedaço de pão. “Não há lugar para a solidariedade, não há lugar para a humanidade”, isso minha mãe sempre dizia, que desde cima da mesa daquele bar me fazia sinais, momento irrepetível, ponto de interseção entre sua própria dor e a minha, hoje eu sei, compreendo hoje, distante, alheia, como implorando, mostrando o homem de jaqueta preta que termina o nono copo de cerveja e que sai do bar batendo a porta, intermando-se na noite. Minha mãe me faz sinais.

a noite  
DEVORA  
seus filhos



A mim e a todos os que a olhavam, alheios, e esses sinais me servem para seguir hospedando a prevenção e o armazenamento das emoções; me disse que não as destrua, apesar de tudo, me disse, “é uma tarefa difícil mas necessária”; que não há outra maneira, minha mãe me disse, me disse mas já não fala, eu leio seus lábios, os gestos, sua boca vermelha, sua cabeça vermelha, são seus gestos que falam desde cima dessa mesa de bar, que me dizem que já não há mais palavras que lhe alcancem e refresquem a esperança, inenarráveis eram suas palavras, disse, mas que eu sim preciso tê-las, que as conserve ainda que me doa, ainda que me envergonhe, que nunca permita que se acabem, me disse, que minhas palavras se percam na noite.

#### FICHA TÉCNICA

Texto: Daniel Veronese  
Tradução e Adaptação: Gustavo Bones  
Concepção: Alexandre de Sena, Glauca Vandeveld, Gustavo Bones, Mariana Matoline e Renata Cabral  
Atuação: Glauca Vandeveld e Renata Cabral  
Trilha Sonora: Alexandre de Sena  
Iluminação: Jesús Lataliza ●



# corpos ESTRANHOS, espaços de RESISTÊNCIA

POR / NINA CAETANO

Praça 7. Uma mulher passeia no cruzamento mais movimentado do centro de BH. Ela traja um vestido de “melindrosa”, cujas franjas são compostas por notas verdadeiras de 10 reais. A mulher para, e rapidamente transeuntes se aglomeram ao seu redor. O dinheiro impressiona: as pessoas tiram fotos, especulam o quanto ela carrega no corpo, querem saber se podem pegar as notas. Ela conversa, desafia com perguntas, informa que não veste nada embaixo do vestido. Os risos mal disfarçam a tensão que percorre o lugar. Um rapaz apanha duas notas. Conta, brinca que vai levar embora, depois ensaia uma devolução. A mulher pergunta a ele se vai devolver. Ele hesita e, rapidamente, guarda o dinheiro no bolso. A tensão cresce. Outros ameaçam retirar mais notas. Ela pergunta: “Vai levar? Vai tirar minha roupa?”. Olhares cúpidos observam seu corpo e o curto vestido feito de reais. A tensão aumenta visivelmente. Até que alguém arranca a primeira nota. Em segundos, ela está **completamente nua (!)**.

Manhã chuvosa. Local: em frente a um supermercado onde, dias antes, uma moça havia sido morta ao enfrentar seu assediador. Uma mulher de vestido vermelho estende um lençol branco no chão. Na boca, uma cruz, também vermelha, preenche seu silêncio. Durante quase duas horas, ela vai “bordar”, na brancura do lençol, outras cruces cor de sangue, acompanhadas de pequenas “lápides” que trazem, cada uma, a memória de brutais assassinatos de mulheres, a maioria morta por seus companheiros. Vítimas e assassinos, das mais variadas idades e classes sociais. Só uma coisa em comum: o ódio e a violência que marcam os crimes. Pessoas se aproximam, observam. Leem o papel que ela estende, escrito ele também com letras vermelhas. Recordam o feminicídio ocorrido ali. Aos poucos, instala-se um clima de luto. Momentos de comoção: mulheres choram. Na cabeça, a dúvida: ela seria uma parente que vela a morte de um ente querido? Ou seria aquilo protesto de algum **grupo feminista (!)?**

Av. Augusto de Lima, baixo centro, em uma noite qualquer. Um grupo de travestis, mulheres transgênero e outros corpos desviantes se reúne em um bar. Eles trajam roupas de festa e carregam a festa consigo, durante um percurso que irá se estender da Praça Afonso Arinos à Praça da Savassi, com passagem pela Rua Bahia. No caminho, fazem shows em portas de bares, cantam para duas pipoqueiras irmãs, param o trânsito, seduzem seguranças e confundem os passantes que questionam a natureza do evento. Ao serem informados de que é uma festa, ainda resta a pergunta: **o que esses corpos comemoram (!)?**

Somos foco, festa, fetiche, fichas, bichas, fechação... Uma boate se inaugura. Festa dançante, noite generosa, música boa. Flashes, flechas, gentes que chegam e dançam coletivamente. Coreografia toda *deseo*, corpos inflamados, show gratuito, o público vibra... Festa, foco, somos fuleiros. Performance é fuleiragem (Medeiros, Bia). Contágio, peste, alegria como revolução e revolta. Re-voltam-se os corpos montados, pintados, pintudos, tesudos, carne viva! Fogueira, noite feiticeira. Os seguranças não sabem se nos contêm ou se nos convêm. **VEM! Vem, vem, vem... Paisagem festiva. (...)**

O trânsito engarrafado, lento e os corpos soltos livres e velozes. Vorazes. Engarrafados com conhaque, agarrados ao espaço aberto e diante do sagrado ajoelhamos para ironizar a instituição do Pecado. Quanto custa o teu pecado? Pecado não existe... ou se existe é não viver teu desejo, tua obscenidade, teu bailado e ficar ajoelhado esperando esse Deus que na verdade já dança nas ruas, nos corpos anônimos, nos sinais abertos, não fechados... O tráfego de carros tão devagar, e nós na velocidade dos beijos, carícias, comemorando sei lá o quê, fazendo festa, fresta, fricote, frevo com essa noite que não cansa de gozar e a gente faz amor pra mais amar... O tráfego de carros tão devagar e nele o tráfico de corpos escravos: contidos, contenções, sentados, cansados, com tensões, “vem pra cá, tesões!” – convida a dama da noite. Rumo à Praça da Liberdade? Mas a cada parada uma praça da liberdade e da libertinagem a gente cria! (!)



“Melindrosa”, performance de Ana Luísa Santos, disponível em vídeo: [vimeo.com/110795368](https://vimeo.com/110795368)

“Espaço do Silêncio”, performance de Nina Caetano, realizada em Ouro Preto/MG. Alguns registros fotográficos da ação – realizada em Ouro Preto, Belo Horizonte e São Carlos – podem ser acessados em: [on.fb.me/1NKhLhX](https://on.fb.me/1NKhLhX)

“Festa”, intervenção urbana realizada em diálogo por Obscena Agrupamento e Toda Deseo.

Trechos de *Festa Ambulante* e “*deseos obscênicos*”: encontros na cidade, texto do pesquisador Clóvis Domingos, integrante do Obscena Agrupamento. Disponível em: [bit.ly/1jEFWBe](https://bit.ly/1jEFWBe)



Cenas como essas têm invadido o cotidiano das cidades, desafiando a compreensão dos transeuntes e transbordando os espaços oficiais e as especificidades de cada linguagem artística. Termos como **“cena expandida” (!)** surgem na tentativa de nomear, segundo o estudioso Cassiano Quilici, proposições que, como essas, “extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo, etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos”, articulando-as “com outras formas de saber e fazer” e colocando em xeque “categorias que se encarregavam de situar a arte em um **campo cultural nitidamente definido (!)**”.

É perceptível, também, nessas proposições, a necessidade de intensificar as relações entre arte e vida, de provocar rupturas no fluxo cotidiano, de criar zonas autônomas temporárias, para lembrar a expressão cunhada pelo filósofo anarquista Hakim Bey, ou aquilo que a pesquisadora da cena contemporânea Ileana Diéguez chama de “cenários liminares”, em função da imbricação entre a dimensão estética, muitas vezes de uma experimentalismo radical, e o caráter ético ou político que perpassam essas ações. Nesse sentido, embora a rua não seja seu território exclusivo, parece ser um espaço propício à sua irrupção, por ser habitat de subjetividades diversas, com as quais o artista precisa, obrigatoriamente, negociar formas de ocupação e uso da cidade.

Como afirma o encenador **André Carreira (!)**, propor ações de intervenção na cidade – para além da possibilidade de criar uma ação política ou de manifestar um compromisso radical de investigação artística – implica a perspectiva de considerar “a cidade como um campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os fluxos do cotidiano”. Desse modo, intervir na cidade é criar “um gesto que se politiza porque representa uma ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, ao qual o teatro não pertence naturalmente”, afirma.

Ainda segundo o pesquisador, as experiências de intervenção no ambiente urbano “são falas que formulam hipóteses sobre a cidade, e [...] tratam de permanecer como registro na memória dos cidadãos”. Para ele, o diálogo que ocorre entre o acontecimento e o cidadão “representa

a abertura, em primeiro lugar, de um espaço imaginário potencial: um novo território da cidade, um convite para o estabelecimento de novos vetores do ambiente”.

Se podemos pensar a rua como um dos espaços privilegiados por essas ações, também é inegável o seu caráter híbrido, que as aproxima do conceito de performance. Para a artista Ana Luísa Santos, autora da primeira cena descrita aqui, **“a performance existe num lugar híbrido que coloca a relação arte/vida de uma forma forte” (!)**. Marcada ainda pela dimensão do acontecimento, a performance evocaria a presença concreta do performer, o que parece implicar uma noção de risco, tanto para o artista quanto para o espectador (ou talvez fosse melhor dizer: o outro da ação – o transeunte, o cidadão, o passante, pois já não é mais possível falar, aqui, somente em espectador ou público). Desse modo, é possível afirmar que a performance se traduz, fundamentalmente, como uma experiência, pois o espectador-participante (não mais um mero contemplador) – “longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. Ele performa”, como afirma a pesquisadora **Josette Féral (!)**.



A rigor, “campo expandido”, o termo inaugural, foi cunhado pela pesquisadora norte-americana Rosalind Krauss no artigo “Sculpture in the Expanded Field” (1979) e refere-se, inicialmente, à expansão da noção de escultura na arte contemporânea.

QUILICI, Cassiano. “O campo expandido: arte como ato filosófico” IN: *Revista Sala Preta*, v.14, n.2. São Paulo, PPGAC da ECA-USP, 2014, pp. 12-21. Disponível na versão online: [bit.ly/1Gg1xf3](http://bit.ly/1Gg1xf3)

CARREIRA, André. “Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão” IN: *O PERCEVEJO* on line, periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, vol. 1, fascículo 1, janeiro-junho/2009, p. 3.

Em matéria de Walter Sebastião para o jornal Estado de Minas. Disponível em: [bit.ly/1LBshSQ](http://bit.ly/1LBshSQ)

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”. IN: *Revista Sala Preta*, v. 8, n.1. São Paulo, PPGAC da ECA-USP, 2008, pp. 197-210.



> FOTO LUIZA PALHARES

MELINDROSA - ANA LUIZA SANTOS



> FOTO GUTO MUNIZ

ESPAÇO DO SILÊNCIO - NINA CAETANO



Nesse sentido, pode-se pensar a experimentação da potência expressiva do corpo, epicentro da performance e já em si exercício de sua **política (!)**, como uma provocação – até mesmo uma quase exigência – à ação do espectador, demandando dele um posicionamento, inclusive no plano ético, como evidencia *Melindrosa*, de Ana Luisa Santos, no jogo de negociação que ela estabelece com os transeuntes ao longo da ação.

Para a performer **Eleonora Fabião (!)**, as práticas performáticas têm justamente a função de atuar como “complicadores culturais”, expandindo “a ideia do que seja ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a ideia de corpo e “politicidade” do corpo”:

“Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar a contra-pelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...”

Nesse sentido, a performance vai, muitas vezes, alargar as fronteiras de sua ação política e flertar diretamente com os movimentos sociais, performatizando-os. É possível observar, atualmente, uma estreita relação da performance com o ativismo, do movimento negro ao movimento feminista. Basta citar os últimos atos públicos realizados por movimentos feministas em Belo Horizonte em datas emblemáticas como o 8 de março.

Lembro, por exemplo, que, durante meses, as praças e ruas do centro da cidade guardaram rastros de uma intervenção urbana realizada pelas feministas, que consistiu em alterar os nomes dos logradouros públicos, trocando-os por nomes de famosas ativistas, ao afixar adesivos sobre as placas oficiais que imitavam seu **layout (!)**. Na Praça da Estação, podia-se ler, por exemplo: “Praça Olga Benário, desde 8 de março de 2013”. Ou, ainda, a ação da ativista negra Veridiane Vidal que, na Marcha das Mulheres Negras, realizada em maio de 2015, postou-se nua em um carrinho de

compras, cercada de carnes de animais, ressoando, nessa imagem, os versos de “A Carne”, música-protesto entoada por Elza Soares: “a carne mais barata do mercado é a carne negra...”.

Não que essa aproximação entre a arte contemporânea e o feminismo seja uma novidade. Quem não se recorda do famoso cartaz de Barbara Kruger (1989) – “Seu corpo é um campo de batalha” – que, subvertendo a linguagem da propaganda, manifestou seu apoio às passeatas em prol do direito ao aborto com dizeres que, até hoje, são palavras de ordem do movimento feminista? Ou, ainda, o alcance da ideia expressa em “O Pessoal é Político” – título do texto de Carol Hanisch (1970), integrante do Women’s Liberation Movement –, que extrapolou os limites do movimento social e influenciou, como defende a artista feminista **Lúcia Romano (!)**, “a criação artística, ao abrir caminho para a inclusão do chamado depoimento pessoal na obra de arte de uma maneira que, mesmo entre as criadoras de vanguarda, era ainda pouco praticado”.

Configurando-se como um possível campo para a nítida colocação/tomada de posição de corpos políticos marcados pela diferença – o corpo do negro, da mulher, do transgênero, do gordo, do amputado e tantos, tantos outros corpos possíveis! –, a performance vem afirmando sua vocação contestatória, possibilitando a construção de espaço de resistência, seja na constituição de um corpo coletivo ou na individuação das marcas de opressão no corpo, que performa seu discurso e inscreve seu gesto-corpo no espaço, ou melhor, inscreve com o corpo seu gesto político no espaço. ●

! Em oposição ao pensamento filosófico tradicional que associa politicidade ao caráter coletivo do corpo, à noção de “corpo social”.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. IN: *Revista Sala Preta*, v.8, n.1. São Paulo, PPGAC da ECA-USP, 2008, pp. 237-238. Disponível na versão online: [bit.ly/1GgJiVj](http://bit.ly/1GgJiVj)

Numa ação microscópica que lembra muito o trabalho do PORO, dupla de artistas visuais conhecidos, justamente, pelas intervenções que realizam na paisagem urbana.

ROMANO, Lúcia. Performance feminista e performatividade de gênero: relato da oficina mulheres performers, texto disponível em: [bit.ly/1Kc2IWA](http://bit.ly/1Kc2IWA)



# NÃO MEXAM com as BONECAS (!)

POR JÚLIA MOYSÉS

Criavam um estranho ruído na rígida disposição de mulheres em **marcha (!)**. Os véus convertidos em turbantes, peitos de fora, longas saias de palha, uma bandeira arco-íris somando-se à do Brasil, *Chiquita Bacana* como hino. **Luiz Estrela (!)** empunhava um cartaz onde se podia ler: Gangue das Bonecas. Passado pouco mais de um ano, ele seria encontrado morto e estrelas se multiplicariam por testas em atos que simbolizavam sua ausência.

Já na **parada (!)**, se confundiriam com a multidão e, por isso, trataram de garantir saltos altos de latões. Carregavam perucas, *glitter*, a mesma bandeira arco-íris, cartazes com os dizeres “moradia”, “amor”, “diversidade” e “homossexuais de rua”. Os cabelos de Monique estavam verde-limão. Ela e Efigênia sofreriam, tempos depois, um atentado em que Monique seria assassinada a facadas e Efigênia sobreviveria. Até outro dia, quando morreu de doença.

“Alguns dos palácios que construí ainda estão sem teto; falta muito para que os céus possam reconhecê-los. Mas, feitos para cobrir-se de ilusão, nuvens não faltarão que possam compreendê-los”.  
[trecho do texto *Palácios*, escrito por Luiz Estrela]

Monique, Efigênia, Luiz Estrela, Alexandre, Babalu, Gabriela, Gláucia, Gustavo, Igor, Júlia, Leka, Mariana, Oziel, Renata e Roberto **chegaram (!)** com véus coloridos no rosto, a bandeira arco-íris nas mãos e, embaixo do Viaduto Santa Tereza, depositaram velas. No local, dias antes, Jô tinha sido encontrada morta. Encenavam um enterro de rua e, do alto, andaram em fila e jogaram pétalas. Entoaram versos-resposta criados por Babalu.

“Não, não mexa com elas não  
Elas são ponta de agulha  
Quem mexer com as bonecas  
Tá cavando a sepultura”.

Seguiram em catarse, como se transbordassem a dor, como se avisassem que celebração não se pode matar. ●



“Gangue das Bonecas - experiências de corpos marginais”, projeto coordenado pelo coletivo Paisagens Poéticas, reunia, entre 2011 e 2012, atores e atrizes do coletivo e pessoas em situação de rua, tanto em um grupo de estudos quanto em performances, atos e intervenções em espaços públicos.

O ato descrito foi realizado na Marcha Mundial das Mulheres, realizada em março de 2012, e foi intitulado “A mulher é o negro do mundo”.

Luiz Otávio da Silva, Luiz Estrela, foi encontrado morto em junho de 2013 no contexto da Copa das Confederações. O Espaço Comum Luiz Estrela, ocupação cultural e política - surgida em outubro do mesmo ano - o homenageia.

14ª Parada do Orgulho LGBT de Belo Horizonte, realizada em julho de 2011.

A performance descrita integrou, em agosto de 2011, o Festival de Performance de BH e foi intitulada “A Gangue das Bonecas ataca novamente”.



PATROCÍNIO



**PREFEITURA  
BELO HORIZONTE**

Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

REALIZAÇÃO

