



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO - PPGT
DOUTORADO EM TEATRO

AS MENINAS-MULHERES DE HILLBROW:

Teatro Comunitário e Pedagogia Ubuntu

ADRIANA MIRA-CUNHÃ

(Adriana Miranda da Cunha)

Orientação: Profa. Dra. LUCIANA LYRA

(Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra)

Ilha de Santa Catarina, SC - 2020.

ADRIANA MIRANDA DA CUNHA

AS MENINAS-MULHERES DE HILLBROW:

Teatro Comunitário e Pedagogia Ubuntu

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para o Exame de Defesa de Doutorado em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na Linha de Pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra.

Ilha de Santa Catarina, SC – 2020.

ADRIANA MIRANDA DA CUNHA

AS MENINAS-MULHERES DE HILLBROW:

Teatro Comunitário e Pedagogia Ubuntu

Banca Examinadora

Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Orientadora

Profa. Dra. Lola Proaño Gomez

Universidade de Buenos Aires (UBA)

Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni

(Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC))

Profa. Dra. Fátima Costa de Lima

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Florianópolis, 10 de junho de 2020.

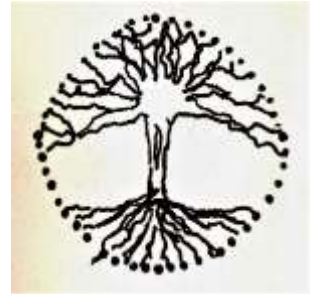
Miranda da Cunha, Adriana

As meninas-mulheres de Hillbrow: Teatro Comunitário e Pedagogia Ubuntu. Adriana Miranda da Cunha, Ilha de Santa Catarina, 2020.

Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Teatro –
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Ilha de Santa Catarina,
2020.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra.

1. Teatro e Educação. 2. Mulheres. 3. Comunidade. 4. Ubuntu. 5.
Pedagogia. 6. Estética. I. Lyra, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. II.
Programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC). III. Título.



Para

Vivienne Joan Solomon

Monica Guadalupe Giraldez

Marcia Pompeo Nogueira

Celso Cesar da Cunha (meu pai)

Victoria Jane Van Zyl

Que me ensinam sobre o precioso fluxo contínuo da vida

AGRADECIMENTOS

Meus mais profundos agradecimentos à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil, que viabilizou recursos para a produção desta tese de doutorado. Desejo que esta agência possa seguir fomentando a pesquisa no país apesar dos constantes ataques que vem sofrendo.

Agradeço também à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ao Centro do Artes (CEART), ao Departamento de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) que acolheram o projeto de pesquisa e ofereceram apoios diversos no seu processo de realização.

Aos meus colegas de doutoramento, que sempre se mostraram solícites e participativos nas conversas e trocas sobre o trabalho de pesquisadora, com apoio inclusive emocional para esta jornada tão árdua que é a da realização de uma pesquisa deste escopo. Sem eles a jornada teria sido muito mais difícil.

À Fernanda Guidarini, Alessandro Moraes, Rodrigo Moreira da Silva e Célia Maria da Silva técnicas do PPGT que sempre auxiliaram nas questões burocráticas com ânimo e presteza.

À banca de qualificação e defesa, as Profas. Dras. Lola Proaño Gomez, Marina Henriques Coutinho, Tereza Mara Franzoni e Fátima Costa de Lima que trouxeram olhares atentos e contribuições generosas para nas análises metodológicas, nos conteúdos e na escrita, ajudando a dar maior relevância ao trabalho.

Ao meu marido e amigo Matthew Wilhelm-Solomon, incansável companheiro nas aventuras da vida, nas produções acadêmicas, nas viagens, no apoio estratégico, na partilha das atividades domésticas, nos alimentos nutritivos servidos durante a fase de escrita.

Aos queridos Emy Wilhelm e Chris Orr, família agregada, pessoas preciosas que dão suporte e amor ilimitados às nossas vidas. Que possamos partilhar muitos momentos alegres, sem burocracias.

Às minhas mulheres, a mãe Sônia Maria, as avós Elga Theresa e Wanda, às irmãs Rafaela e Gisele, as e sobrinhas Raíssa, Tainá, Luara e Suria, pelo amor que partilhamos a mesma ancestralidade e sangue.

À Marcia Pompeo Nogueira, amiga e mestra nos caminhos do teatro comunitário, que tanto amor dedicou à empreitada de educadora, brilhante e presente.

Ao professor Flávio Desgranges que colaborou com o processo de qualificação, em um momento de dor profunda.

À Luciana Lyra, mulher inteira, junta, parceira, potente, necessária, vital e amorosa, que esteve comigo com tanta lucidez e dedicação, não tenho palavras para agradecer a guiança que você deu. Eu não teria conseguido chegar ao final sem sua ajuda, Lu.

À Jennifer Jacomini pela ação solidária de apoio e intervenção precisa para que meu desejo pudesse ser acolhido. Uma daquelas pessoas que fazem a diferença, onde quer que esteja. Gracias!

À Fundação Comunitária Outreach (todas as pessoas que ali trabalham e criam) que abriu as suas portas de maneira tão acolhedora e transparente, e com total confiança em mim. Especialmente à Gerard Bester pelas muitas conversas amorosas, à Gcebile Piliso Dlamini que confiou e dedicou sua amizade e carinho, à Linda Mike por tantas trocas profundas sobre espiritualidade, à Phana Dube por seu sempre gentil acolhimento, à Thabang por seu carinho e atenção, à Sibusiso pelas risadas, à Zanele Dube pelo cuidado, à Rudo pelos abraços, à Erica pelos bordados e conversas, à Thomas por sua abertura e inspiração, à Snehlanhla por sua alegria, à Themba por sua dedicação, à Nompilo (Viva Honchos!) e Bigboy pelo amor e carinho sempre.

Às atrizes de Thwala que tanto me ensinaram sobre amor e arte.

À Renata Lima Mendonça que me ensinou sobre autocuidado no processo de desaprendizagem com as falas do coração.

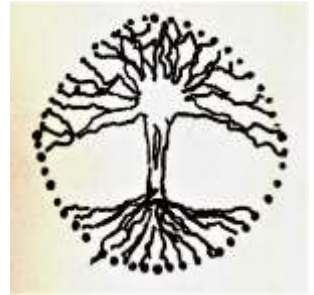
Ao Juliano Borba, mentor e amigo que sempre se mostrou aberto para conversas sobre teatro comunitário.

Às pessoas que se engajaram em conversas profundas sobre o Projeto Hillbrow, especialmente Warren Nebe e o Drama para a Vida (*Drama for Life*), Zanele Madiba, Clara Vaughan (Laboratório do Teatro do Mercado), Frank Sithole (Colégio Phoenix), Shirley Apthorp (Umculo), Michele Barrow, Qhubani Marvelous e George Dalka-Khumalo.

À Janine Jararaca e Fernanda Fera, que seguraram tantas conversas desafiadoras nos processos de desaprendizagem da vida.

À Dunia la Luna pela medicina da serpente, uma mestra sempre presente em momentos de transição.

Às maridas Marina Christofidis e Débora Brentano, aquelas amigas que celebramos ao longo de nossas jornadas e que carregamos no coração.



Histórias importam.
(ADICHIE, 2018 pg.28)

Resumo

O texto apresenta análises históricas e políticas sobre as teorias e práticas comunitárias africanista e ecofeminista, com foco nas pedagogias teatrais manifestas no Teatro Hillbrow, que se localiza no centro da cidade de Joanesburgo, África do Sul. Esse teatro foi construído em um chão que se chamava *apartheid*, e que desde 1990 com a queda deste regime de governo, sua história vem sendo reescrita como um espaço de construção do sentido de comunidade. Durante o *apartheid*, o bairro Hillbrow foi profundamente atingido pelas remoções da população negra e “colorida”, e pela dinâmica de higienização social em uma perspectiva eugenista. Na era pós-*apartheid*, o bairro foi reocupado múltiplas vezes, e o espaço teatral ressignificado como um teatro comunitário. Aqui, contamos a história do bairro, que está diretamente ligada à história do teatro, e procuramos levantar os eventos mais marcantes para sua constituição e sustentabilidade. Na tessitura de memórias, análises sobre a migração mundial evidenciam o bairro como local de superdiversidade, e evocam a compreensão da relevância do trabalho realizado no teatro, sobretudo no campo da educação. Apresento a estrutura organizacional estabelecida ao longo de aproximadamente 20 anos de história: desde seu início informal, quando o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, orientava o fazer teatral, até o estabelecimento da organização não-governamental Fundação Comunitária Outreach, que criou os programas “Depois da Escola” e “Escolas Secundárias” como base para sua permeabilidade social. Para apresentar as pedagogias que as pessoas do Teatro Hillbrow utilizam, apresento a análise da peça “*Thwala*”, com informações importantes sobre a temática da religiosidade e das políticas do corpo naquele contexto, e revelo detalhes do processo criativo. Na base deste estudo de caso, engajamos metodologias cartográficas de pesquisas, evidenciando as “conversas”, ou perspectiva de estar com as pessoas do teatro, e das “perambulações” pelo bairro, para que pudesse descrever desde a experiência vivida. A fotografia tornou-se, ambos, modo de criação de vínculos entre pessoas envolvidas nessa pesquisa, e registro artístico da autora. Desse trabalho nasceu também um documentário “Meninas-mulheres de Hillbrow”, que está disponível no Youtube, no link <https://www.youtube.com/watch?v=-5TPUx7a2G4&t=1859s>. Como aporte teórico, sobretudo para a fundamentação do que chamo de pedagogia *Ubuntu*, entrelaçamos um corpo de autores africanistas, postos em relação dialógica com teorias de estudos de mulheres e o ecofeminismo, contrapondo algumas ideias universalistas advindas dos estudos sobre teatro comunitário.

Palavras-chave: teatro, comunidade, gênero, Ubuntu, África do Sul.

Abstract

The thesis presents historical and political analyses¹ of Africanist and ecofeminist community theories and practices, focusing on theatrical pedagogies manifested at the Hillbrow Theatre, which is located at the centre of the city of Johannesburg, South Africa. This theatre was built during apartheid, and since 1990, with the fall of the apartheid regime, its history has been rewritten as a space for building community. During apartheid, the Hillbrow neighbourhood was deeply affected by the evictions of the black and “coloured” population, and by the dynamics of social hygiene arising from a eugenic perspective. In the post-apartheid era, the neighbourhood was reoccupied multiple times, and the theatrical space re-signified as a community theater. Here, I tell the history of the neighbourhood, which is directly linked to the history of the theatre, and I seek to raise the most important events for its constitution and sustainability. In the weaving of oral histories, this thesis analyses African migration, shows the neighbourhood as a place of superdiversity, and evokes an understanding of the relevance of the work done in the theater, especially in the field of education. I present the organizational structure established over approximately 20 years of history: from its informal beginning, when Augusto Boal's Theatre of the Oppressed guided theatrical work, until the establishment of the non-governmental organisation Outreach Foundation, which created the After School and High School Programmes as a basis for their social permeability. To present the pedagogies that people at Hillbrow Theatre use, I present an analysis of the play “Thwala”, with an exploration of the themes of religiosity, the politics of the body in that context, and the creative process. On the basis of this case-study, I engage in cartographic research methodologies, highlighting the “conversations” and perspectives of participants, and the “wanderings” through the neighbourhood as a lived experience. Photography became a way of creating links between people involved in this research, and the author's artistic record. From this work was also born a documentary “Girls of Hillbrow”, which is available on YouTube, at the link <https://www.youtube.com/watch?v=-5TPUx7a2G4&t=1859s> . As a theoretical contribution, especially for the foundation of what I call Ubuntu Pedagogy, the thesis intertwines a body of Africanist authors, placed in a dialogical relationship with theories of women's studies and ecofeminism, contrasting some universalist ideas arising from studies on community theatre.

Key words: theatre, community, gender, Ubuntu, South Africa.

¹ Esta tradução foi feita para o inglês sul-africano, que possui uma gramática distinta do inglês norte-americano.

SUMÁRIO

PRÓLOGO “HAMBÁ”: É CAMINHANDO QUE SE CAMINHA	22
Relicário Meu	29
Relicário África	35
Relicário Hillbrow	40
Relicário Teatro Aplicado	46
Relicário Gcebile	60
Relicário Marcia	66
INTRODUÇÃO: SANIBONANI! YEBO, SIABONGA!	70
Cartografia do trabalho	79
O Mapa Do Lado Averso	87
1. <i>Levantamento histórico</i>	89
2. <i>Conversas</i>	90
3. <i>Abordagem cartográfica de campo</i>	92
Experimentações cartográficas e desafios do campo	93
Caminhos da escrita	104
HAMBÁ 1: O CONTEXTO HILLBROW, POLÍTICAS DE UM CHÃO	108
1. Nascimento de <i>Egoli</i> , a cidade do ouro	113
Dinâmicas do pré-apartheid	120
O Estabelecimento do apartheid	128
Ato Constitucional 47 Da Educação Bantu	139
A queda do apartheid	139
2. Hillbrow, um ex-subúrbio branco: da desobediência civil ao abandono político	152
Era de ouro da construção civil: memórias soterradas do apartheid	156
3. Mobilidade e migração: categorias constituintes do bairro, evidenciadas no pós-apartheid.	169
Ciclos da xenofobia: 2008, 2015, agora...a perpetuação do “nós” e “eles”	176
HAMBÁ 2: ANATOMIA DO PROJETO TEATRO HILLBROW	184

(Re)construção de comunidade em um contexto de superdiversidade, precariedade e mobilidade.	185
1. Arquitetura e localização	189
2. O estabelecimento da comunidade luterana alemã em Hillbrow: 1898 a 1975	199
3. História da construção do Teatro Hillbrow: 1975 a 1994	201
Novo paradigma comunitário no Teatro Hillbrow: de 1994 a 2004	205
Contexto recente da Fundação Comunitária Outreach: de 2004 em diante	216
4. O Projeto Teatro Hillbrow em meio a uma rede de ação comunitária	218
O Programa Depois da Escola (PDE)	222
Algumas parcerias com outras ONGs	232
O Programa Escolas Secundárias (PES)	242
5. O Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC)	256
Estrutura	257
A escolha temática do Festival	269
Elemento competitivo – do resultado ao processo	273
6. Sustentabilidade do projeto	277
7. Reflexões sobre a relevância do Projeto Teatro Hillbrow para o bairro	280
HAMBA 3: A PEDAGOGIA UBUNTU	286
Contornos de Ubuntu	289
Primeiras noções de Ubuntu como pedagogia	297
Modos de perceber o Ubuntu:	300
5 histórias em que desaprendi sobre o que venha ser realidade	300
As partilhas de comida	300
A morte de Percy Ndlovu	302
O telefone celular	307
A festa de casamento	310
As mães de Thandiswa em eSwatini	317
HAMBA 4: PERSONAGEM-CORO E O EFEITO UBUNTU	320
1. A experiência <i>Thwala</i>: o fardo	322
O enredo da peça	324
Início do processo criativo	330
Políticas do corpo e religiosidade	335
Intergeracionalidade	344

Arquitetura espacial (cenografia)	353
O coro-banda como parte narrativa	358
2. Agenciamentos Estéticos	364
A Estética Transversal: lugar de inclusão na fala e na escuta	368
a) Leveza e cor: exacerbação do horror	370
b) Hip-Hop com Canções Gospel	371
c) Línguas Codificadas	373
3. Personagem-coro: a transição do coro de um artifício de distanciamento para o protagonismo	375
4. Transcrição do texto dramaturgico de THWALA	380
HAMBA KAHLE: LABIRINTO: DO COMEÇO AO FIM DA CAMINHADA AO CENTRO	392
REFERÊNCIAS	400
Websites Visitados	411
Filmes E Documentários	413
Palestras, Congressos, Workshops ou Aulas Assistidas	414
LISTA DE FIGURAS	415

Lista de Abreviações

ACs – Atos Constitucionais (*Constitutional Acts*)

AS – África do Sul

ANC – Congresso Nacional Africano (*African National Congress*)

CBD – Centro Distrital de Negócios (*Centre Building District*)

CTO – Centro do Teatro do Oprimido

DFL – Drama for Life

FCO – Fundação Comunitária Outreach

FTESCC – Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade (*Inner-city High School Drama Festival*)

GALA – Gay and Lesbian Archives, atual Centro de direitos humanos LGBTIQ

GINI – Coeficiente Estatístico de Desigualdade Demográfica

LAB – Laboratório do Teatro do Mercado (*Market Theatre Laboratory*)

LGBTIQ – Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex, Queer

MUKA – Os Artistas Mais Unidos e Conhecedores (*Most United Knowledgeable Artists*)

ONG – Organização não-governamental

PDE – Programa Depois da Escola (*After School Programme*)

PES – Programa Escolas Secundárias (*High School Programme*)

PN – Partido Nacional (*National Party*)

PTH – Projeto Teatro Hillbrow

RDH - Relatório de Desenvolvimento Humano

RV – Revolução Verde

TF – Teatro Fórum

TFD – Teatro para o Desenvolvimento (*Theatre for Development*)

TH – Teatro Hillbrow

TO – Teatro do Oprimido

ZANU – Zimbabwean African National Union

ZAPU - Zimbabwean African Popular Union

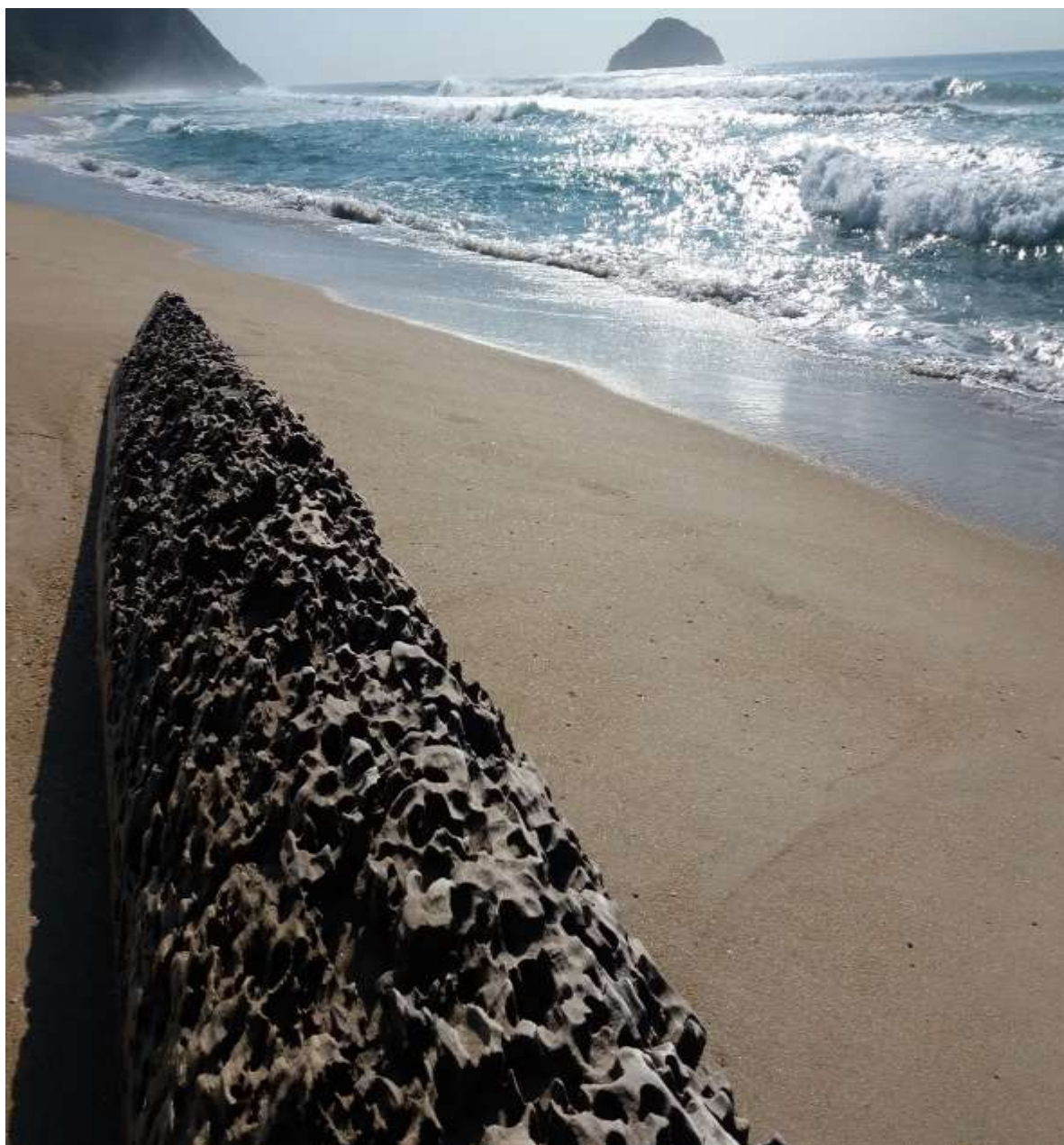


Figura 1: *The log conversations*. Arquivo pessoal, 2019.

Caminhar da manhã, observar o sol nascer em frente ao mar, sentar-se no tronco da árvore que foi trazido pela maré, corroído pelo sal das águas, e vislumbrar possibilidades de vida, de realidade... Neste tronco foram elaboradas muitas das ideias escritas neste texto.

Prólogo “Hamba”: É CAMINHANDO QUE SE CAMINHA

Esta tese, que se deu numa abordagem cartográfica² de pesquisa, é resultante do projeto aceito pelo Departamento de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), entre os anos de 2016 e 2020. Nela, faço a proposição de *Hamba*, que na língua isZulu significa “caminhar” “caminhada” ou “caminho”. Nesse caminhar, chegaremos ao final que se chama *Hamba Kahle* “que tenhamos um bom caminho”, com a ideia labiríntica e cíclica de um re-começo. Na ocasião do aceite, o projeto foi acolhido pela Profa. Dra. Marcia Pompeo Nogueira, que fez a orientação entre março de 2016 a fevereiro de 2018, quando então foi afastada por problemas de saúde. A pesquisa foi qualificada sob acolhimento e orientação do Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho em junho de 2018, que apoiou o processo de qualificação. Em 2019, a Profa. Dra. Marcia Pompeo Nogueira retomou a orientação da pesquisa e escrita entre os meses de fevereiro e agosto, quando então fez sua passagem³. A pesquisa então recebeu acolhimento da Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, entre novembro de 2019 e junho de 2020, que aceitou o desafio de caminhar comigo para a finalização da escrita e dos procedimentos conclusivos para obtenção do grau de doutora.

Os processos de transição entre quatro trocas de orientação, com três orientadores distintos⁴, tiveram um grande impacto na continuidade da construção teórica, que foi “se tornando” ao longo do trabalho de campo e da configuração das novas relações que se criaram. A sensação de perda desencadeou dinâmicas de fragmentação, que foram acomodadas com o tempo pela resiliência, e potencializadas pela possibilidade de composição teórica no encontro entre saberes que foram sendo convidados a entrar nesta dança. Tentei dar sentido às diferentes abordagens de orientação, seguindo com as descobertas e dúvidas que foram surgindo ao longo do processo, e isso aparece no texto. Na tentativa de integração dessa história, percebo que seria ideal se tivesse tipo mais tempo para amadurecer as contradições e incoerências que surgiram, e recriar um caminho de escrita. O texto a seguir é permeado pela

² Rubem Alves, em “Variações sobre o prazer”, fala “O navegador voltou de suas viagens trazendo nas mãos os mapas que desenhara nos mares onde navegara. Mapas são metáforas do mundo dos saberes. São úteis. Neles encontramos as rotas a serem seguidas, caso se deseje” (ALVES, 2011 pg.53).

³ Essa afirmação não tem conotação religiosa, no entanto, ela está sustentada pela noção de realidade, vida e morte advinda da cosmovisão africana Nguni que entrei em contato nesta pesquisa, durante o trabalho de campo, que é apresentada no *Hamba 3* chamado “Pedagogia Ubuntu”.

⁴ Por uma questão de ação reparatória na escrita contra o gênero imperativo masculino para referir grupos com gêneros distintos, assumo uma escrita não oficial no gênero neutro designado pela letra “e”, na perspectiva de visibilizar outros modos de existência. Em casos em que o gênero imperativo masculino já é representado pela letra “e”, como o caso da palavra “professores”, considero que o gênero seja neutro. Por uma questão de concordância, estendo a ação aos artigos, como por exemplo “es sul-africanes”. Não aplico esta ação às vozes de outras pessoas que aparecem no texto. O gênero imperativo masculino é tão enraizado na escrita, que pode ter havido muitos lapsos na tentativa de equilibrá-lo.

experiência de perdas e ganhos, processos interrompidos, morte e ressignificação. Agradeço aos esforços das minhas duas orientadoras, e orientador, para que este trabalho pudesse se tornar significativo para mim, e esperançosamente para leitores. Agradeço também aos comentários da banca de qualificação, das Profas. Dras. Lola Proaño Gomez, Marina Henriques Coutinho, Tereza Mara Franzoni e Fátima Costa de Lima comentários que foram bastante preciosos.

Em especial, agradeço à Professora Marcia, que segue inspirando meu trabalho como facilitadora e arte-educadora em distintos contextos. Seu carinho e dedicação foram imprescindíveis para esta jornada acadêmica, e sobretudo, sua amizade sincera e sua presença amorosa que contribuíram profundamente com a experiência enquanto educanda. Gratidão habita meu coração pelo encontro que tivemos “neste mundão”, como dizia ela.

Também, aprecio de forma especial o carinho e cumplicidade que a Professora Luciana imprimiu na construção de nossa relação, trazendo contribuições tão relevantes de forma tão amorosa, atenciosa e libertadora - uma verdadeira mulher-vagalume na escuridão.

Com apoio destas duas mulheres gigantes, trago para a escrita da vida o tom do “pessoal é político” - um artigo-manifesto da jornalista Carol Hanisch⁵, que em 1969 ajudou a configurar o feminismo radical, ou a segunda onda epistêmica desta linhagem de feminismo junto com mulheres como bell hooks, Vandana Shiva, Maria Mies, Starhawk, Angela Davis e tantas outras que pensaram implicações imbricadas com questões de raça e de ecologia, aos pensamentos feministas oriundos e complementares das feministas socialistas e marxistas da primeira onda. Esta expressão faz evocações sobre ética, justiça e sobre como nos tornamos o que somos e o que fazemos uns aos outros em nossas existências, e virou um mote para gerações de mulheres, a partir dos anos 1960-70.

Essa perspectiva (feminista), que inicialmente permeou as metodologias e abordagens deste estudo de modo tímido, se sedimentou com o acolhimento de orientação da Profa. Dra. Luciana FRP Lyra. Com seu acolhimento alinhado com a pedagogia do *pessoal é político*, ocorreram duas importantes laborações na fase final de escrita do trabalho: 1- o corpo teórico dos estudos sobre teatro em comunidades guiados pela Profa. Dra. Marcia Pompeo Nogueira entrou em fricção com o corpo teórico feminista sugerido pela Profa Dra Luciana Lyra, e as teorias africanistas que encontrei em campo - isso ajudou a potencializar a complexidade e

⁵ Seus escritos estão disponíveis no link <http://carolhanisch.org/>

relevância do estudo; 2- com a abordagem do pessoal/político, pude criar toda uma sessão de escrita que se chama “Relicários”, onde ressignifico a minha presença naquele espaço e nesta escrita, pois dou sentido à minha voz, memórias e justificativas como pesquisadora desde o reconhecimento de quem sou – saindo do lugar apologético que me encontrava antes de me engajar com o feminismo, por ser branca fazendo pesquisa sobre mulheres negras. Pude dar sentidos mais férteis às minhas próprias contradições, trazendo o foco para as questões estruturais, desde a compreensão de mim como um mulher-latina-branca-pansexual-acadêmica-classe média-esquerda-artivista-educadora que se lê, entende e posiciona contra a branquitude, como antirracista (preconceito racial), antissexista (preconceito de gênero) e antietarista (preconceito de idade).

O projeto foi aceito como um estudo comparado de caso entre o Brasil e a África do Sul, sobre práticas de teatro comunitário. No entanto, já nos primeiros procedimentos de campo, e também com os argumentos desenvolvidos entre os colegas de doutoramento durante as aulas de Metodologia de Pesquisa (doutorado), ministradas pela Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni, a professora Marcia e eu percebemos que focar *somente* em um estudo de caso na África do Sul seria mais adequado devido ao tempo e ao alcance do escopo de pesquisa: as práticas teatrais comunitárias sul-africanas ocorridas no Projeto Teatro Hillbrow (PTH). Esta demanda exigia amplo aprofundamento, análise e compreensão, por isso abandonamos a ideia de realizar um estudo comparativo. As informações relacionadas ao PTH são referidas à pesquisa de campo realizada nos anos de 2017, 2018 e 2019, bem como as experiências previamente vividas no contexto sul-africano, em um tempo que antecedeu as imersões de campo. Desta maneira, apresento a seguir as reflexões sobre os desenvolvimentos histórico, sócio-político e pedagógico das práticas daquele projeto e contexto.

Pelo fato de termos abandonado a ideia de fazer um estudo comparativo entre Brasil e África do Sul, e de ter estado numa dança fluida entre quatro trocas de orientação, evitei tentar construir pontes entre as realidades brasileira e sul-africana na tentativa de mostrar o que poderia nos assemelhar ou diferir. Essas são duas nações consideradas emergentes, localizadas no hemisfério sul, altamente colonizadas, desiguais, diversas, que têm seus recursos naturais explorados de forma predatória e descontrolada, que tem sido território de usurpação mundial pelas políticas dos bancos locais e internacionais, e caminhando para a instauração do neoliberalismo como política de estado – e um estudo comparativo teria sido riquíssimo neste momento de levante fascista no Brasil. Também, são países que possuem povos resilientes, uma natureza esplendorosa e vasta, e revelam-se em pluralismo.

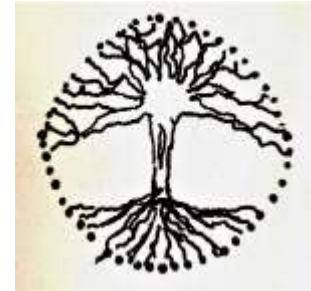
Pelo medo de não conseguir imergir com profundidade suficiente no estudo para alcançar significância e potência - ou de acabar sem ar e morrer afogada na praia, nem fazer associações sólidas o bastante para que pontes pudessem ser sustentadas, ou ainda, que fizesse entrelaçamentos indevidos, fracos ou inadequados - optei por deixar aberta qualquer comparação ou aproximação possíveis para a imaginação de leitores/praticantes, e deixar também o apontamento de que há um campo fértil (diria necessário e urgente) de pesquisa entre estes dois países. Foram tantas as “semelhanças diferentes” encontradas em termos de estruturas e contradições sociais, que seria importante que pesquisas futuras se propusessem a analisá-las, em diálogo com o que deixo neste estudo como legado de conhecimento, e de lacunas a serem preenchidas. Assim, a perspectiva comparativa demandaria todo um trabalho e esforço, que incentivo com apreço para que próximos pesquisadores o façam.

Como não me sinto alheia à situação político-social atual do Brasil, escrevo algumas palavras no momento de escrita final da pesquisa, em que enfrentamos uma enorme crise da saúde com a pandemia do COVID-19, isolamento social e crise aguda do capitalismo. Vejo que, neste caso específico, liderança importa muito. A África do Sul, com seus legados e contradições, levantou-se socialmente para o combate contra a pandemia porque o atual presidente, Ciro Ramaphosa, mostrou-se um líder responsável, alinhado com seu passado de luta dentro do Congresso Nacional Africano (*African National Congress* - ANC). O Brasil, no entanto, tornou-se uma das piores referências de liderança mundial com posturas vexatórias do atual presidente desta república, Jair Bolsonaro, que igualmente se mostraram alinhadas com seu passado.

Quando iniciei a jornada que contarei neste documento, não poderia imaginar que a história que a nação sul-africana viveu durante o apartheid e tenta com tantas estratégias e esforços reparar, estaria hoje sendo reproduzida de muitas maneiras no Brasil, pela virada política de direita e nos discursos ultraconservadores fomentados pelos nazifascistas que estão hoje no poder. Sinto a impermanência da história, medo e vergonha, e espero que a população que vive em território brasileiro possa se inspirar nos esforços que sul-africanos despendem para transformar sua sociedade, pautados no trabalho de costura entre a noção de direitos humanos ocidental, a cosmovisão africanista chamada Ubuntu, e uma mediação possível feita pelas percepções de mundos das mulheres, mesmo que meninas, que nos convidam à brincadeira de reinvenção de subjetividades.

Relicários de pesquisa⁶:

Meu, África, Hillbrow, Teatro Aplicado, Gcebile, Marcia



7

Asimbonanga------(Nós não o temos visto)
Asimbonang' umandela thina-----(Nós não temos visto nosso irmão Mandela)
Laph'ekhona------(no lugar onde ele está)
Laph'ehleli khona------(no lugar onde ele está mantido)

Where the sea is cold and the sky is grey (Onde o mar é frio e o céu é cinza)
Look across the island into the bay (Olhe através da ilha em direção à baía)
We are all islands till comes the day (Nós todos somos ilha até que chegue um dia)
We cross the burning water (Que cruzemos as águas ferventes)

Asimbonanga------(Nós não o temos visto)
Asimbonang' umandela thina-----(Nós não temos visto Mandela)
Laph'ekhona------(No lugar onde ele está)
Laph'ehleli khona------(No lugar onde ele está mantido)

A seagull wings across the sea (Uma gaivota paira sobre o mar)
Broken silence is what I dream (Silêncios interrompidos é com o que sonho)
Who has the words to close the distance (Quem tem as palavras para encerrar a distância)
Between you and me (Entre eu e você)

Steve Biko, victoria mxenge------(Steve Biko, vitória implora a eles)
Neil Aggett ------(Neil Aggett)
Asimbonanga ------(Nós não o temos visto)
Asimbonang 'umfowethu thina-----(Nós não temos visto nossos irmãos)
Laph'ekhona------(No lugar onde eles estão)
Laph'wafela khona------(No lugar onde eles morreram)

⁶ Relicário: um recipiente - caixa, cofre, vaso, bolsa ou caixilho - onde se guardam as relíquias. Relíquias são coisas consideradas de grande valor por serem antigas, ou o pouco que fica de um número considerável (raro). Nos relicários, priorizo a fluidez das histórias, como foram na época, lentas e leves, sem teorização. <https://dicionario.priberam.org/rel%C3%ADquias> (acesso em 31 de janeiro de 2020).

⁷ Esse desenho representa uma das maiores espécies de árvores nativas africanas, o Baobá. Segundo as histórias infantis, ela é uma árvore suculenta que foi colocada de cabeça para baixo porque reclamava muito. Sua copa parece raízes e ela é considerada a Árvore da Vida no sul do continente africano, pois ela dá um fruto com uma casca dura, rico em nutrientes, que possui uma polpa naturalmente seca, e por serem secos, eles se conservam por meses, ao longo das estações do ano e estiagens. Ao colocá-la na boca ela derrete como um suspiro. Ouvi que quando os recém-nascidos estão desnutridos ou as mães estão sem leite, elas dissolvem o pó do fruto em água e alimentam os bebês.

Hey wena------(Ei, você!)
Hey wena nawe------(Ei, você e você também)
Siyofika nini la' siyakhona----(Quando chegaremos no nosso destino?)

(Letra da música “Asimbonanga” de Johnny Clegg -1953 +2019)⁸

Relicário Meu

Trarei o foco para um recorte temporal determinado por esta pesquisa, os anos entre 2016 e 2020. Antes disso, devo trazer as histórias acumuladas sobre a África do Sul que são mais antigas que este tempo. Abrindo o campo de partilhas das memórias minhas, na perspectiva do pessoal é político, que iniciaram já quando pequena quando meus pais escutavam a música *Asimbonanga*, de Johnny Clegg⁹. Sempre que escuto essa música, um sentimento muito remoto vem à tona, mesmo quando pequena, sem entender as palavras ditas em outras línguas, ou sem compreender o contexto sul-africano. Hoje, depois deste estudo, sigo sem compreender algumas dinâmicas sociais as quais a música se refere – nem lá na África do Sul, nem cá no Brasil. Os entrelaçamentos com o país foram sendo construídos ao longo de minha vida, por meio de imagens distantes, da música, da dança e da compreensão da dimensão arquetípica sobre o inconsciente coletivo ligado à negritude que habita em mim¹⁰.

⁸ Abro a leitura destes relicários com a música de Jonathan Paul Clegg, ou Johnny Clegg como era conhecido, um dos músicos mais influentes durante o período das lutas antiapartheid. Clegg era ativista, falava línguas vernaculares e se posicionava contra os múltiplos Atos Constitucionais estabelecidos pelo estado durante o regime apartheid - era branco e tocava com músicos negros, infringindo a lei da separatividade racial. Foi preso diversas vezes por isso. Faleceu em 2019, enquanto esta pesquisa estava em andamento. Era professor colaborador do Departamento de Antropologia da Universidade Witwatersrand deixando um grande legado artístico. A música *Asimbonanga*, lançada em 1986, questionava as prisões de líderes tais como Nelson Mandela e a falta de resolução sobre a morte de Steve Biko. Convido ao leitor a acessar o link de uma das apresentações mais marcantes de Clegg, o concerto apresentado em Frankfurt com a participação do líder Nelson Mandela, em 1999 <https://www.youtube.com/watch?v=BGS7Spl7obY> (acesso em 18 de setembro de 2019).

⁹ A opção por iniciar a tese com uma música que retrata minha conexão de infância com o imaginário sobre a África do Sul, poderia ser vista como problemática, já que o cantor é um homem branco, que canta na língua isiZulu, e fez fama desta forma. Clegg, no entanto, usou de seus privilégios como homem branco, que muitas vezes não o protegeram já que foi perseguido, preso e torturado diversas vezes pela polícia africâner, para levar mais adiante a luta contra o apartheid. Essa perspectiva, de um ser que se percebe privilegiado e usa esse lugar de fala para desafiar o “estado das coisas” (*status quo*) fascista, inspira meu lugar de fala.

¹⁰ Nah Dove (1998) fala que houve dois berços da humanidade, o do hemisfério sul (negre) e norte (branco), que migraram e se encontraram no Oriente Médio formando o povo semita. Por causa dos princípios biológicos de diferença racial e a supremacia branca, houve graves ramificações para os povos africanos e o legado do inconsciente coletivo negre foi suprimido e eliminado do ideal de humanidade. A autora afirma “toda a humanidade tem origem Africana e, portanto, na raça negra. Sua teoria é que o ponto negro é a semente negra da humanidade; o conhecimento de sua importância como porta de entrada para a compreensão do conhecimento supremo da vida pode ser redescoberto por pessoas negras que, geneticamente (devido à concentração de melanina), potencialmente detêm a chave para descobrir mistérios uma vez conhecidos pelos antigos - os primeiros Africanos” (DOVE, 1998 pg.13) e “o banco de memória ancestral (inconsciente coletivo) é uma coleção de experiência e sabedoria Africana ao qual é exigido um conhecimento profundo da história Africana e

Na vitrola que era de meu pai Celso Cesar, e que hoje está em minha sala, escutava também Hugh Masekela, trompetista sul-africano exilado durante o apartheid por participar da ópera rebelde King Kong¹¹, com Miriam Makeba e outros ativistas antiapartheid. Na infância, meu pai e eu dançávamos e pulávamos nos domingos à tarde a música Skokiaan¹² como se fôssemos duas crianças. Essas memórias foram importantes nos modos em que imaginei a África do Sul, e na vontade de saber sobre o país mais além dos estereótipos e estigmas construídos pela mídia sensacionalista internacional que ajuda a estabelecer um ideal de África miserável, selvagem e perigosa.

Masekela fez sua passagem no verão de 2018, 23 de janeiro, poucos meses depois de ter testemunhado seu show com Egberto Gismonti na Praça Mary Fitzgerald - homenagem à primeira mulher sindicalista do país localizada no centro da Joburg¹³ onde ocorrem as grandes manifestações grevistas. Foi a única vez que assisti Masekela.

Meu pai fez sua passagem no mesmo ano, no outono de 2018, 15 de maio, depois de dois anos tentando se recuperar de um acidente doméstico.

Clegg fez sua passagem no inverno de 2019, 16 de julho, depois de quatro anos lutando contra um câncer no pâncreas. Tive a oportunidade de assisti-lo em 2015, num show de celebração aos 21 anos de democracia, no Teatro Joburg - localizado na extrema oeste do bairro Hillbrow. Mandela havia ido dois anos antes, no verão de 2013, 5 de dezembro.

Marcia, minha amada mestra e amiga também se foi neste ano, na primavera de 2019, 30 de agosto, acometida pelo mesmo mal de Clegg.

Muitas foram as mortes resignificadas pela noção de realidade Ubuntu conhecida no tempo de vivência entre Brasil e África do Sul. Com isso, aprecio a transformação profunda ocorrida em meu ser, sentada em frente ao fogo com todas estas histórias que seguem.

*

uma aproximação negra à tradução eficiente de imagens Africanas antigas no mundo de hoje... O racista de hoje tem medo, ignorante sobre a negritude dele/dela, escolhe fugir do testemunho ancestral negro” (KING apud DOVE, 1998 pg.13). Como filha da miscigenação feita por violação e estupros de muitas de minhas mulheres ancestrais, assumo um coração africano dentro de meu peito, apesar do fenótipo branco.

¹¹ Uma obra artística que desestruturou o poder terrorista do estado africâner, unificou uma África do Sul plural, e resultou na ascensão do atual hino nacional, que foi a canção tema da ópera, *Nkosi Sikeleli Afrika* [https://en.wikipedia.org/wiki/King_Kong_\(1959_musical\)](https://en.wikipedia.org/wiki/King_Kong_(1959_musical)) acesso em 14 janeiro de 2020.

¹² De Hugh Masekela e Herb Alpert <https://www.youtube.com/watch?v=rgyCUWAaV3s>

¹³ Apelido da cidade de Joanesburgo usado de forma corriqueira.

O doutoramento foi um tempo de vida-morte-vida, e de ressignificar o tempo/espaço entre eles.

Enquanto escrevo, me designo Adriana Mira-Cunhã. Nome significado no (re)nascimento¹⁴ que fiz na primavera de 2019. Adriana (aquela que tem a pele escura ou morena, ou que habita as sombras) Mira (do verbo “mirar” que significa “ver” em espanhol) Cunhã (da língua Tupi que significa “mulher da terra”). O hífen serve para simbolizar a horizontalidade da ancestralidade materna e paterna numa só eu.

O nascimento foi em Curitiba no outono de 1973, 7 de maio, na mesma latitude de Joanesburgo, 25 graus sul. Nasci no bairro da Santa Cândida¹⁵, na mesma quadra de onde hoje é a Polícia Federal do Paraná - lugar em que o ex-presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva esteve preso por 580 dias. Na época de meu nascimento, era uma região rural distante do centro da cidade que abrigava a diáspora polonesa vinda nos movimentos migratórios do leste europeu¹⁶ dos séculos XIX e XX. Sou neta de uma avó materna italiana, Elga Thereza Guariza, do lar e filha de plantadores, e outra avó paterna polonesa, Wanda Majewski, também do lar. Tive um avô paterno português, Albano Cunha, agente imobiliário, e outro avô materno que tinha raízes africanas, Rubens Miranda, acadêmico e físico nuclear. Este último lutou bravamente para vencer como professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR), carregando consigo os estigmas raciais do mito social brasileiro da miscigenação¹⁷. Sou fruto dos movimentos de colonização, migração e interracialidade que ocorreram no Brasil. Tal conscientização se deu durante este estudo por meio de análises pessoais dos saberes que entrei em contato em leituras de autoras mulheres, negras e latino-americanas; das

¹⁴ O processo de renascimento foi feito sozinha, em minha casa, desvinculado de qualquer estrutura religiosa, em um ritual criado por mim mesma. Este renascimento permitiu a ressignificação pessoal e social de meu nome e propósito de vida na fase madura, marcada pelo rito de sangue que se chama menopausa, o último da vida biológica da mulher. Conto este rito num canal que chamo de Eu em Suspensão – Me-on-Pause, que se tornou uma plataforma de informação sobre essa travessia, na perspectiva da saúde social e da mulher e dos simbolismos.

<https://www.youtube.com/channel/UCKnJvUNsaLZF5GbfZErXZHQ>

¹⁵ Na mitologia cristã, a Santa Cândida foi uma menina moribunda salva pelo apóstolo Pedro, que se converteu em cristã devota. Seu dia de celebração é 20 de setembro, mesmo dia de nascimento de meu pai, Celso Cesar da Cunha. Não posso dar sentido a essas sincronicidades, mas também não posso deixar de citá-las aqui. <https://www.rs21.com.br/calendario-liturgico/calendario-liturgico-santo-do-dia/santo-do-dia-santa-candida-2/> (acesso 04 de fevereiro de 2020).

¹⁶ As razões de migração dos povos do leste europeu se diferem dos movimentos migratórios dos países hegemônicos europeus. Os primeiros, migravam pelos efeitos das opressões feitas pelos segundos, na mesma lógica de exploração e escravidão, em uma grande engrenagem chamada neocolonialismo, onde novas formas de colonialismo começaram a se estabelecer mundialmente.

¹⁷ Há algumas reflexões feitas no Hamba 1 sobre a categoria miscigenação em relação à categoria colorida (*coloured*), em que procuro entrelaçar aspectos dos processos de colonização ocorridos aqui no Brasil, e na África do Sul, sob o olhar da interracialidade (SCHUCMAN, 2019).

vivências que tive com as mulheres e jovens africanas; e da releitura das histórias e vivências familiares quando menina, que me impulsionaram a buscar uma relação com a África.

Minha mãe, Sônia Maria, puxou mais as características físicas da mãe dela e a personalidade do pai. Uma mulher guerreira da geração *baby-boomer*¹⁸ de mulheres nascidas no pós-guerra, atuante na área de pedagogia na UFPR. Cresci ouvindo dela sobre Paulo Freire¹⁹ (2013) e sobre nossa ancestralidade africana em um tempo que o assunto era “inapropriado” diante dos resquícios da visão eugenista estabelecida na primeira metade século XX, e da ideia de inexistência de racismo estrutural. A mãe tinha uma reação antirracista às humilhações vivenciadas por meu avô, seu pai, em relação à sua origem e a uma espécie de negação da negritude - efeito da branquitude. Branquitude, ou embranquecimento social, é um campo de estudos transdisciplinar sobre raça e racismo que vêm desvendando as camadas escondidas no ideal social brasileiro e visa compreender:

Como os pressupostos falsos ou imaginários sobre raça – no sentido que raça, do ponto de vista biológico não existe – passaram a ter efeitos concretos tão poderosos que passaram a regular práticas cotidianas, percepções, comportamentos e desigualdades entre diferentes grupos humanos” (SCHUCMAN, 2018, pg.21).

A autora Nah Dove (1998), no entanto, afirma que a origem do racismo é ainda anterior ao capitalismo:

¹⁸ Segundo Marisa Sanabria, filósofa e psicanalista mineira, são mulheres “nascidas no pós Segunda Guerra, que viveram o desafio de romper as convenções da “mulher do lar”. [...] Estas mulheres entraram em massa no mercado de trabalho, um fenômeno social migratório com consequências de longo alcance, com a perspectiva de autonomia profissional, se engajando em dupla e tripla jornadas de trabalho.” (SANABRIA, pg. 14 2015). A autora fala dos impactos na psiquê e na vida pessoal das mulheres que são desta geração, em contextos capitalistas, patriarcais e colonizados, e que vivenciaram o medo das transformações neste contexto. Já a autora Silvia Federici em *Mulheres e Caça às Bruxas* (2019) também apresenta considerações sobre os impactos para mulheres maduras numa perspectiva social, apresentando reflexões sobre o quanto as mulheres mais velhas são consideradas “presença perturbadora para a elite reformista de modernizadores empenhados em destruir o passado, controlar os corpos e desmontar relações” (FEDERICI, pg. 71 2019), já que elas são as que “se lembravam das promessas feitas, da fé traída, da extensão da propriedade (especialmente em terras), dos acordos consuetudinários e de quem foi responsável por violá-los” (idem, 2019). Como um ser inserido neste contexto histórico, tais perspectivas são inerentes ao constructo de minhas memórias.

¹⁹ Paulo Freire (1921-1997), educador pernambucano que se tornou referência mundial pelos aspectos libertários, emancipatório e contra hegemônico em sua obra. É o autor de muitos livros, entre eles a *Pedagogia do Oprimido*, *Pedagogia dos Sonhos Possíveis*, e *Pedagogia da Esperança*, *Educação como Prática de Liberdade* e *Pedagogia da Autonomia* que emolduram conceitos relevantes e orientam o fazer educacional no Brasil – é patrono da educação no Brasil desde 2012, pela lei nº 12.612, assinada no governo da presidenta Dilma Roussef. Por meio de práxis na educação popular para adultos, o autor modelou a metodologia baseada na *codificação*, que é uma das primeiras estratégias de engajamentos em comunidades em que facilitadores coletavam palavras muito utilizadas pelas pessoas, e seus significados. Estas palavras tornavam-se a matéria prima nos processos de alfabetização, pois as pessoas sentiam proximidade com as temáticas. Dentro destes processos de alfabetização e significação da escrita, apareciam o que Freire chamava de *contradições* em que pessoas percebiam as estruturas opressivas que estavam inseridas, e então ocorria o processo de *conscientização*, a compreensão ampla de seus mundos e a capacidade de se desprender das amarras hegemônicas e passar a nomear seu próprio mundo.

O conceito resultante de raça tem sido objeto de discussão desde a sua entrada pseudo-científica no mundo intelectual e acadêmico de estudiosos e políticos europeus em 1700 (Bernal, 1987; Fryer, 1984; Gould, 1984; Stepan, 1982; Stocking, 1982). A superioridade branca tornou-se a razão baseada na genética por trás dessa crença. Com base em uma análise cultural, a construção ideológica de raça antecede tentativas científicas por parte dos europeus para justificar supostas desigualdades genéticas. Esta afirmação desafia idéias marxistas de que o racismo surgiu a partir do capitalismo. Na realidade, o racismo foi fundamental para o desenvolvimento do capitalismo porque ideologia racista definiu a natureza dos termos de desenvolvimento capitalista global” (DOVE, 1998 pg.11).

A mãe, professora de educação comparada, usava filmes como ferramenta de discussão em sala de aula. Um de seus preferidos era “Um grito de Liberdade”²⁰, que assistíamos com frequência em casa. Lembro que ela frequentemente chorava ao ver este filme.

Já meu pai, era construtor e vendedor de casas. Ele construía e vendia as nossas casas, por isso, mudávamos todos os anos e elas estavam quase sempre inacabadas. Sua família de origem polonesa e portuguesa é grande e as histórias são distantes. Dele herdei o amor pela dança, pela música e pelas montanhas. O pai se foi durante este processo de doutoramento – digo que foi de causa “machismo” já que refutou a ajuda das suas duas filhas e ex-mulher acreditando que seu corpo daria conta de se recuperar de um acidente doméstico, num processo lento de definhamento e tristeza. Seu senso tóxico de força e vergonha por ter que aceitar ajuda não permitiu que completasse os tratamentos devidamente, e faleceu sozinho num corredor de hospital público, sem atendimento adequado. Essa, porém, é uma dor para outra longa história.

A combinação “clássica”²¹ do mito brasileiro de miscigenação e embranquecimento no sul do Brasil faz parte de mim, tanto que nunca havia me pensado como um ser racial. Sempre senti “buraco negro”²² no coração, entendido durante as leituras sobre negritude e branquitude no doutoramento como a falta de reconhecimento da história de herança africana, e mais recentemente em conversas frutíferas sobre Ancestralidade Africana orientadas por Renata Lima Mendonça²³ e um grupo diverso (raça e idade) de pessoas acadêmicas e não acadêmicas

²⁰ Filme lançado em 1977, dirigido por Richard Attenborough, que conta a história do período de estado de emergência da África do Sul, e da luta desempenhada por Steve Biko, líder do movimento da Consciência Negra.

²¹ Ironia.

²² Sentido metafórico.

²³ Renata Lima Mendonça é mãe, bióloga, gineterapeuta e servidora pública. Há oito anos pesquisa, de forma independente, sobre racismo e o processo de embranquecimento da população brasileira, objetivando autoconhecimento. Iniciou recentemente estudos em filosofia africana e atualmente facilita rodas de conversa sobre Ancestralidade Africana re.mend@hotmail.com.

que ocorre pelo aplicativo Zoom. Identificamos um incômodo com estruturas de grupos de mulheres de classe média e a falta de representatividade da mulher negra em muitos deles, e iniciamos um diálogo que se mostrou muito potente. Neste relicário em que (re)pouso o olhar sobre mim, reflito que antes tinha a percepção que não precisava pensar sobre racismo estrutural já que “não me considerava racista”²⁴. Quando iniciei a jornada de pesquisa me considerava morena, brasileira, uma mulher comum, classe média como outra qualquer dançando pela estrada da vida, com muitos percalços devidos às questões de violência de gênero, abusos e falta de inserção em instituições que me protejam (sem um emprego com salário e carreira, por exemplo).

Minha descoberta primeira foi a da negação sobre pensar o conceito de raça em mim, e do quanto entender-se branca (em estruturas sociais racistas esbranquiçadas) também é uma construção necessária a ser feita, difícil neste momento histórico em que a branquitude se revela como uma praga estrutural. Nas conversas sobre racialidade que pude fazer parte, sobretudo no Brasil, a negação aparece como primeira reação e estratégia de manutenção de estruturas racializadas, depois vem o deixa disso “antissegregacionista” do somos todos iguais, que imprime uma lógica inversa de que conversas sobre racismo são separatistas – ou que separam as pessoas em categorias, ao invés de “uni-las como raça humana”. Tenho testemunhado o quão difícil essa conversa se mostra entre meus iguais, e o quanto muitas pessoas brancas não conseguem entender seu lugar de fala e de escuta na perspectiva pessoal e apologética do “sou branco, mas não sou racista”. Isso não adianta nada na luta contra o racismo estrutural. O importante é entender-se como parte das estruturas para agir nelas dentro do possível de cada um(a) a tomar a vida coletiva nas mãos, porque revolução sem sangue é habitar comunidade. Assim, meu possível de agora foi feito aqui, desafiando estruturas com meu verbo, me sabendo um ser incompleto, fronteiro e no devir da vida que ainda aprende sobre seu privilégio e me coloco atenta a eles e à serviço de uma construção de mundo mais igual. Com esse trabalho de pesquisa e escrita aprendi muito sobre o que venha a ser realidade e verdade.

Buscando um fio de meada com a arte que me trouxe até aqui, busco a memória da migração de Curitiba para a Ilha de Santa Catarina²⁵ (outra santa) em 1997 porque queria estar

²⁴ Ironia.

²⁵ Na mitologia cristã, a Santa Catarina foi uma jovem pagã que viveu em Alexandria, levada à presença de Jesus e Maria, quando se converteu cristã. Com poder da retórica impecável, ela convertia pagãos no Egito e foi condenada por isso. Mil anos mais tarde, foi Santa Catarina que conduziu Joana D’Arc ao encontro de sua

perto da natureza, e assumi que o trabalho corporal seria o labor significativo que me impulsiona, campo no qual poderia manifestar e manter potência de transformação. No tempo jovem, não fui estimulada pelas experiências de vida a entender a arte como um modo possível de subsistência, no entanto, persisti como uma prática pessoal vital paralela as tentativas de inserção no mercado de trabalho de outros modos. Desde que cheguei à Ilha, as artes do corpo têm dado direções de caminho para me reconhecer humana e subsistir. Penso, como uma mulher madura que recentemente chegou à segunda fase da vida (menopausa), que a característica histórica relevante de minha geração tem sido o de desafiar a necessidade de subsistência pela inserção no mercado de trabalho, e de apontar novas direções da significância social da relação entre trabalho e labor (ARENDETT, 1993) – mas isso seria assunto para outra longa história.

A procura pela profissionalização com o teatro e dança começou em 2003, quando investi esforços para fazer a graduação em Licenciatura em Artes Cênicas. Em 2010, depois de sete anos de estudos e pesquisas, me tornei licenciada em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) focando nas práticas e pedagogias do corpo e da dança.

Relicário África

Em 2011, após a conclusão da licenciatura em artes cênicas, reformulei a base que sustentava meu viver na Ilha de Santa Catarina, iniciando um processo de desapego material²⁶. Em dezembro, resolvi sair em viagem de mochila para escalar as montanhas da África do Sul. Os dois meses que passei nos arredores de Joanesburgo, em *Magaliesberg*, se tornaram um grande chamado para uma mudança de trajetória de vida. As breves experiências sociais me conectaram com as memórias e vivências da infância, sobre uma africanidade permeada por dança, música, corporeidade, violência e dor. Retornei ao Brasil em fevereiro de 2012 apenas para encerrar os vínculos de trabalho que havia deixado, encaixotar as coisas e deixá-las na garagem da casa de minha mãe em Curitiba.

espada, que mudou o destino da França https://pt.wikipedia.org/wiki/Catarina_de_Alexandria (acesso em 04 de fevereiro de 2020).

²⁶ Vendi quase tudo que pudesse ter algum valor, roupas, eletrodomésticos e objetos, para juntar verba para viajar.

Retornei para Joanesburgo em abril de 2012 sem data de retorno ao Brasil. Fui acolhida primeiramente por uma comunidade de brasileiros colegas da escalada que viviam no bairro de *Fourways*, na região norte da cidade. Deles recebi impressões sobre a cidade, principalmente do centro, como um lugar extremamente perigoso. Mas a cidade me intrigava. Uma porção concentrada de arranha-céus modernos e art-decô, densa e colorida, cercada de subúrbios residenciais e *highways*, e montanhas de dejetos de mineração.

Chimamanda Ngozi Adichie (2009) fala sobre o perigo de uma história única e reflito sobre isso nas minhas próprias histórias e percepções de mundo, diante das histórias que escutei quando pequena sobre a África do Sul, e tive sorte de receber informações e ter acesso a um imaginário sobre o país que era belo, pulsante, forte e vigoroso, apesar de envolto em conflitos, violência e pobreza. Esse imaginário que foi construído quando pequena²⁷, foi o que me motivou a buscar aquela África do Sul de dança, música e resistência que tanto me inspirou. Quando cheguei em Joanesburgo, me encontrei com aquilo tudo que imaginava acerca das cores, da beleza, da força e da aridez, mas não conseguia encontrar dança e música. Essa busca se transformou em um propósito. Recém-chegada, sozinha, tinha pouco acesso aos ambientes e lugares onde estava a população negra, por conta dos estigmas e das dinâmicas separatistas do espaço racializado (MBEMBE, 2008). Achava que era no centro da cidade que as encontraria, por isso, me determinei a entrar, mapear e conhecer esse universo da “cidade interna²⁸” (*the Inner-city*), ou centro da cidade.

“Cidade interna” é a tradução literal de *inner-city*, termo corriqueiro para se referir ao “centro da cidade” em Joanesburgo. Gosto de cidade interna, pois revela a relação ontológica de partes interiores e exteriores, ou da noção dentro/fora bastante representativa da história de segregação, diferentemente de outros países, como Inglaterra e USA, que usam o termo “centro da cidade” (*city-centre*), ou “cidade baixa” (*downtown*) para se referir aos centros de suas cidades. Ouvia que Joanesburgo é perigosa e difícil de se existir. No entanto, como a determinação é um forte traço da personalidade taurina, os conselhos de não ir ao centro não foram escutados e não desisti da intuição de encontrar música e dança na cidade interna.

²⁷ Na juventude, entre as décadas de 1980 e 1990, este imaginário foi afetado pelas campanhas internacionais humanitárias e pelas notícias em jornais convencionais que atravessam oceanos contando sobre a miséria, fome, pobreza, guerras e doenças na África.

²⁸ Ao longo do texto usarei as duas formas de tradução para referir à região central *inner-city*.

A primeira incursão foi quando convenci duas brasileiras esposas de maridos expatriados²⁹ a irem comigo comprar uma caixa de som para dar aulas de dança. Fomos de carro, circulamos brevemente para encontrar o endereço, encontramos estacionamento justo na frente da loja, e descemos. Um pequeno complexo de lojas, e centenas de pessoas e vendedores ambulantes. Eu estava entusiasmada, elas estavam aterrorizadas com a densidade de pessoas. De repente, um homem passa correndo ao nosso lado e atrás dele um grupo de umas 20 pessoas gritando. Ele pula um muro com a agilidade de um gato, e as pessoas agitadas permanecem diante do muro, indignadas. Tinha sido uma tentativa de assalto com reação grupal. Eu assisti a tudo estarrecida, e minhas colegas sumiram loja adentro aos prantos. Para elas, a experiência foi a confirmação de que o centro da cidade era um lugar para não ir jamais, e de que eu não era uma boa companhia para elas – nossa pseudo amizade por identificação nacionalista não foi além deste episódio. Para mim, significou que precisava encontrar modos mais seguros para acessar o centro.

Uma amiga, Maia³⁰, indicou um trabalho como instrutora de dança em um estúdio chamado *Faraway*³¹ localizado em *Bryanston*, um subúrbio norte. O dono era um dançarino irlandês, Frederic³², naturalizado sul-africano. Foi ele que me chamou pela primeira vez de “mulher latina”. Lembro-me que, no primeiro momento, reagi com susto³³ mergulhando na reflexão de que, no contexto sul-africano, corpos são constantemente codificados - inclusive as corpos brancas. Até aquele momento, eu não me identificava com a categoria branca, nem negra, nem colorida (*coloured* – uma categoria oficial que se distingue da mestiça). Minha visão sobre mim mesma era de que “sou morena”, uma categoria não oficial ligada à cor da pele, algo que, na África do Sul, não se entendia quando tentava explicar. Não me comportava

²⁹ A expatriação é um termo legal do campo da migração que define pessoas que migram para ocupar cargos em instituições ou de emprego do setor corporativo, funções que acumulam muito poder ou bons salários, como embaixadores, diretores, ou profissionais formados que possuem habilidades críticas (*critical skills*) como médicos, engenheiros, pesquisadores etc. Esse termo cria uma categoria separada das pessoas que migram, também em busca de melhores condições de vida ou novos horizontes, mas sem apoios ou vínculos institucionais, são chamados de migrantes, exilados ou refugiados.

³⁰ Nome fictício para manter anônima a sua identidade.

³¹ Nome fictício para manter anônima a sua identidade.

³² Nome fictício para manter anônima a sua identidade.

³³ Descobrir-me latina-americana foi um “susto” que durante esta pesquisa descobri ser usual entre brasileiros. Segundo o estudo realizado em 2015 pelo Centro de Investigação e Docência em Economia (CIDE) do México em parceria com o Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo (USP), apenas 4% de brasileiros se consideram latines, 79% se consideram apenas brasileiros, e esses chegam a desprezar a identidade latina: “ a autoidentificação do brasileiro é tênue e ambivalente, marcada pela percepção de pertencer a uma nação diferente dos vizinhos, seja pela experiência colonial, língua ou processo de independência distinto”, afirma Fernando Mourón, um dos pesquisadores. A negação da identidade latina no Brasil é construída por meio de estigmas sociais e crenças arraigadas em ideais de branquitude, fortemente estabelecido no Brasil colônia e perpetuado no pós-colônia. https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151217_brasil_latinos_tg (acesso em 05 de fevereiro de 2020).

como as portuguesas, gregas, árabes, nem parecia indiana. Não tinha sotaque de francesa, nem de espanhola, e mal falava inglês. Eu era vista como diferente e/ou “de fora” (*outsider*), sem lugar – semelhante ao que ocorre com as pessoas pardas no Brasil de acordo com Lia Vainer Schucman (2019)³⁴. Assim, na régua das definições raciais, senti que ser latina-americana era uma roupagem que me cabia para as vivências na África.

“Me tornei” mulher latina, sul-americana, além de apenas brasileira-morena.

Latina virou meu apelido dentro do estúdio, principalmente quando era repreendida por meu chefe. Ele soletrava M-U-L-H-E-R L-A-T-I-N-A (*latin woman*), como se cuspsse, e exigia que pedisse permissão para ir ao banheiro. Logo procurei outro estúdio, fui trabalhar na *Dance Junxion* com um casal de dançarines, Marda e Tony, mais perto da região central, em *Rosebank*. Me aproximei da cidade interna, migrando do setor norte da cidade para um subúrbio periférico ao centro.

Para estar apta para o trabalho de instrutora tive que aprender quatorze estilos de dança num treinamento que durou três meses. Atuava com casais que buscavam aulas para desenvolver uma coreografia para suas cerimônias de casamento (*wedding dance*). A dança de casal na África do Sul é um rito de passagem social que tem origem tanto nas diversas tradições africanas quanto nas danças europeias, como uma espécie de amalgama cultural. Na vida urbana sul-africana, a dança de casamento perpassa todas as camadas sociais e étnicas: noives ritualizam o seu matrimônio com oferecimento de pelo menos uma dança, africana ou ocidental, coreografada ou improvisada.

Durante esta experiência, testemunhei algumas dinâmicas sociais a partir de relações muito íntimas com casais que vinham buscar apoio para a criação de coreografias que pudessem apresentar em seus rituais de matrimônio. Uma delas que me tocou profundamente foi observar o quanto a perspectiva racial delinea as interações verbais. Sentia que havia um modo “cuidadoso” ao se referir ao próximo, e imaginava que esta dinâmica fosse devido à anti-racialização e às lutas contra o regime apartheid. Mas naquele momento não estava procurando entender as experiências desde um ponto de vista crítico. Ao contrário, estava numa postura de esvaziamento de minhas referências sociais e culturais para poder ser preenchida por novos valores que transformassem as bases de quem eu acreditava ser.

³⁴ Explico isso com detalhes na sessão “Estabelecimento do apartheid” quando falo sobre a categoria sul-africana colorida (*coloured*).

Conto isso tudo para dar outras significâncias às histórias que apresento nesta pesquisa nos próximos capítulos. Entendendo a subjetividade como um devir, estava aberta às experiências e aos atravessamentos sem procurar capturá-los com questionamentos. Sentia, vivia, aceitava e guardava no relicário. No tempo do doutoramento me vi revisitando e criando conexões com estas histórias desde um outro lugar. As experiências prévias à pesquisa de campo construíram perspectivas que me ajudaram a perceber que este modo cuidadoso no qual as pessoas se relacionam, poderia ser compreendida como um modo relacional para a transformação de um legado chamado apartheid, que recebe interferência do estado pela nova constituição democrática pós-apartheid, mas também, e principalmente, ocorre como processo integrativo da coexistência de muitos mundos cosmológicos em Joanesburgo.

Foram dois anos trabalhando com uma diversidade (racial-étnica, social, gênero e religiosa) de casais, de maneira próxima, quase íntima, já que éramos somente o casal e eu em encontros de 1 hora/aula, de 2 a 3 vezes por semana durante cerca de 2 meses em processos de criação com dança. Pude perceber os primeiros estranhamentos das diferenças e similaridades culturais e/ou identitárias que existiam no país em relação ao meu. Uma das noções evidentes, na ocasião, foi a de que havia modos de organização social e racial bem distintas das do Brasil, apesar de ambos serem permeados por diversidade. Por exemplo, percebia que os casais se diversificavam entre ingleses, zulus, xhosas, indianos, judeus, africâneres, gregos, portugueses, coloridos (*coloured*), imigrantes africanes etc. - quase sempre eles tinham uma mesma origem – mas raramente havia misturas raciais entre eles. Durante aquele período percebi pouquíssima interracialidade³⁵ entre os casais, e somente durante o doutoramento pude visitar essa dinâmica desde uma percepção engajada com decolonialidade e a teoria crítica. Naquela ocasião percebi que havia outra noção de coexistência em diversidade³⁶ diferente da brasileira, predominante no estúdio que trabalhava.

Nos finais de semana, as saídas para escaladas nas montanhas me fizeram entrar em contato com as práticas religiosas africanas, que ocorrem na natureza nas beiras dos riachos, em pontos onde há possibilidade de contato com os elementos - terra, água, fogo e ar. Nestas incursões, pude apreciar as similaridades entre o Brasil e a África do Sul, vendo as

³⁵ Revisitando as memórias deste tempo, pude contar de cabeça, dos cerca de 30 casais que trabalhei, lembro-me de apenas um casal interracial.

³⁶ Aprofundarei em Hamba 1: O Contexto Hillbrow a questão da colonização e a interracialidade, das diferenciações e similaridades nas categorias colorida (*coloured*) e mestiça e o que aprendi com o olhar posto sobre os dois países Brasil e África do Sul, tanto na perspectiva social quanto institucional em conversa com a autora Lia Vainer Schucman.

celebrações sagradas das pessoas vestidas de branco na beira de rios. Sem ainda cogitar a ideia de retornar à pesquisa acadêmica, iniciei um trabalho de registro informal fotográfico chamado Africanidades inspirado nas descobertas diárias e belezas daquele território. O nome foi dado em homenagem a um grupo de pesquisa sobre a Consciência Negra no qual minha mãe apoiava como pedagoga, em Araucária, na periferia de Curitiba.



Figura 2: Africanidades, primeiros contrastes de Joanesburgo. Arquivo pessoal, 2011-12.

As primeiras fotos da série Africanidades evidenciando contrastes entre a cidade e o campo sul-africanos. Direta, Rua Império (*Empire Road*) vista do alto do Prédio Mimosa Square, no dia da primeira visita ao bairro Hillbrow. Esquerda, práticas religiosas africanas, nas beiras dos rios em pontos sagrados. Fotos Adriana MC, 2012-13.

Relicário Hillbrow

Em 2013, já morando perto do centro em *Highlands North*, no inverno, a convite de um amigo escalador chamado Mark³⁷ - que atua como agente imobiliário e se auto intitula senhor da favela (*Slum lord*) - entrei pela primeira vez em Hillbrow³⁸.

Havia ido visitar o *Mimosa Square*, um prédio que se sobressai na Rua Império (*Empire Road*), a extensa e larga avenida que demarca a divisa norte do bairro e desemboca no antigo centro financeiro da cidade de Joanesburgo, Centro Distrital de Negócios (*Centre Business District* – CBD). Mark trabalha com revitalização de áreas decadentes e tem a iniciativa de viabilizar moradia para parte da população de baixa renda. Meu desejo de

³⁷ Nome fictício para manter anônima a sua identidade.

³⁸ Hillbrow é um nome que não tem significado traduzível, porém, se separarmos em radicais *hill* seria colina *brow* seria testa, ou testa da colina. Topograficamente, no entanto, esse nome é descritivo, pois o bairro é situado em um longo acíve.

conhecer o prédio era o de saber como funcionam as gigantes catracas de segurança que vão do chão ao teto, e de descobrir como eram as paredes internas da obra arquitetônica que se ergue imponente em 30 andares de tijolos aparentes e concreto armado. Do alto do prédio, vi a Torre Hillbrow, que pode ser vista desde muitos bairros periféricos da região norte.



Figura 3: Visita ao Mimosa Square, a vista da torre telefônica de Hillbrow. Arquivo pessoal, 2013.

Havia uma sala de uns 70 metros quadrados, com grades nas janelas que se localiza no terceiro andar, uma espécie de área de laser privada. Mark relatou que havia de um grupo de crianças apelidadas por eles como “Crianças Unidas”³⁹ (*Kids United*) porque elas estavam determinadas a convencê-lo de que, por habitarem o prédio, teriam o direito de usufruir daquele espaço. O grupo era de aproximadamente 20 crianças que tinham idades entre 4 a 13 anos. O espaço ficava trancado durante o dia, era aberto apenas na parte da noite para a prática da escalada num alto muro de treinamento que ali fora montado com grau de periculosidade, portanto, inadequado para crianças daquela idade.

³⁹ Sentido irônico.

Mark disse que sua decisão era de permitir que as crianças ocupassem o espaço em algumas tardes, e que estava pagando um adolescente, Modisana⁴⁰, para tomar conta delas, mas não estava satisfeito com a situação de elas estarem sozinhas no espaço. Ele disse também que não sabia o que fazer com elas. Como eu tinha as tarde livres, pois as aulas de dança eram a noite, me ofereci para conhecer o espaço e o grupo.

O encontro com as crianças mudou o sentido de minha vivência em Joanesburgo pois foi o primeiro acesso seguro ao bairro Hillbrow e a uma proximidade expressiva para estar na cidade interna. Passamos a nos encontrar, as crianças e eu, duas vezes por semana, na proposição de brincar, dançar e tocar tambores. Mark comprou camisetas para elas, para as identificar. A comunicação verbal entre nós era difícil por conta das distintas línguas que elas e eu falávamos – havia crianças do Zimbábue, Malawi, Zâmbia, Senegal, Somália, Congo e Nigéria; e meu inglês era ruim. Elas eram, segundo Mark, crianças vivendo em situação de mobilidade⁴¹, vinculadas a uma situação de certa precariedade, algumas refugiadas, outras com pais em situação de asilo político, outras ainda em processo de naturalização. Apesar de algumas já estarem inseridas na escola, muitas delas ainda não falavam o inglês, nem tão pouco eu falava quaisquer dos seus idiomas. Nossa comunicação ocorria por meio de gestos corporais, desenhos, música e com a mediação de Modisana, que auxiliava nas traduções.



Figura 4: Encontros com as Crianças Unidas na sala de escalada do Mimosa Square. Arquivo pessoal, 2013.

⁴⁰ Nome fictício para manter anônima a sua identidade.

⁴¹ A categoria mobilidade abarca as pessoas que vivem entre mundos: ou entre campo-cidade, ou entre países em trânsito continuado (como é o meu caso), ou de pessoas que fizeram a migração na intenção de assentar(se) mas ainda estão em condição precária de ilegalidade, ou de resolução de asilo ou refúgio em uma nação.

Quando contava para alunes ou amigues que estava trabalhando em Hillbrow, escutava histórias sobre suas transformações desde a queda do apartheid, um bairro onde houve conflitos armados, e que agora se configurava como uma região de migrantes, na maioria advindos do continente africano. Estes encontros duraram pouco mais de quatro meses, tempo suficiente para que eu pudesse perder o medo impresso por tantos comentários estigmatizantes, e desbravasse as ruas adentro com minha motocicleta⁴². Com ela, me sentia segura para escapar com agilidade no denso trânsito, e descobrir onde eram os locais seguros e os que não deveria ir sob nenhuma hipótese. Foi tempo suficiente também para que eu pudesse entender que muitas das coisas ditas acerca do bairro, não representavam a realidade que testemunhava.

Hoje percebo que aquele foi um tempo de mapeamento, e fazia isso porque me sentia intrigada pelos modos de vida que identificava ali. Havia movimentos comunitários vitais ocorrendo: crianças voltando em grupo das escolas, mulheres carregando pacotes de compras, pessoas conversando nas esquinas, senhoras sentadas nas calçadas vendendo comidas típicas. Para mim, havia uma forte sensação de pertencimento diferente de alguns locais “brancos” em que me sentia estranha. Nos espaços públicos, havia calor humano e acolhimento, e as pessoas acenavam, amistosas. Havia também risco, testemunhei assaltos, perseguições coletivas, violências e um assassinato. Percebi que havia grandes contradições entre as impressões que as pessoas de fora do bairro tinham sobre ele, e o que eu testemunhava em termos de existência social.

Hillbrow me fascinava eu sentia atração por suas texturas sociais. Nos dias de encontro, eu procurava ir com bastante antecedência para gastar tempo dirigindo conhecendo suas ruas. Estudava previamente o mapa para entender melhor a sua topografia, e pensar em zonas de escape caso necessário. Decorava nomes de ruas e lojas, pontos de referência, praças, prédios históricos. Percebi que a zona limítrofe do bairro era muito diferente do seu interior. A região limítrofe, onde passam as três grandes avenidas que emolduram o bairro (*Smit Street*, *Clarendon Street* e *Nugget Street*), há um maior sentido de organização urbana e arquitetural por conta dos processos intermitentes de revitalização imobiliária em prédios antes abandonados ou ocupados ilegalmente, como o Mimosa.

⁴² Diante da dificuldade de locomoção na cidade, pela falta de possibilidade de informação sobre o transporte público, que parecia inexistente, resolvi comprar uma scooter. Essa era meu meio de locomoção em Joanesburgo, a cidade das highways.

No seu interior, o bairro parece um labirinto de bares (*shabeens*⁴³) e vendedores ambulantes, taxis⁴⁴ e trabalhadores do sexo, lixo e roupas penduradas nas janelas, a sujeira e as poças de água parada, os grupos de mulheres cozinhando nas calçadas, os vendedores ambulantes. Um mundo de ruas estreitas ou becos contidos dentro das largas ruas que circundam o bairro. Os taxis, ou vans coletivas, funcionam como transporte mais ou menos oficial – ninguém soube me explicar qual a instituição que coordena as rotas, se elas são públicas ou privadas, como são formadas e por onde passam. Ele funciona com códigos feitos com os dedos das mãos e cada bairro tem um sinal distinto. Mas é este sistema de transporte que escoam milhares de trabalhadores africanos. É uma realidade muito próxima da brasileira, onde o legado da racialização do espaço geográfico está presente.

Apesar das falhas de infraestrutura, da aparência de abandono e insegurança, o bairro me atraía mais do que outros subúrbios da cidade, justamente por seus contrastes⁴⁵. Neste tempo, as crianças e eu fortalecemos nossos vínculos e desenvolvemos algumas práticas de canto e dança onde fazíamos trocas de saberes. Pela pouca comunicabilidade verbal, desenvolvíamos muitas atividades que, na maioria das vezes, partiam delas, ou a partir de disparos de ideias, por exemplo, era só começar um ritmo de batucada no chão e elas respondiam de forma pulsante as músicas e danças de suas terras-mães, sempre com a mediação de Modisana.

Um dia, Mark me convidou para a inauguração de uma sala de dança localizada num espaço teatral que havia sido construída em um complexo no coração do bairro, chamado Teatro Hillbrow, e disse que era gerido por artistas locais. Esta foi a primeira vez que ouvi falar do espaço no qual esta pesquisa ocorre, o Projeto Teatro Hillbrow. Mark havia feito

⁴³ Bares informais que vendem bebidas alcóolicas, sem autorização legal. Na África do Sul, o consumo de bebidas alcóolicas é proibido em zonas públicas, apenas em bares e restaurantes com alvará de venda e consumo. O visto de permissão é restrito, por isso, muitos bares fazem venda ilegal, e pagando propina para a polícia para manter suas portas abertas.

⁴⁴ Em Joanesburgo o transporte público é feito por vans informais. Há o metrô Gautrain que serve às elites, pois é caro e as rotas ligam as áreas mais nobres; e os ônibus que são escassos, poucas rotas e os horários não são confiáveis. Desta forma, as vans conhecidas por *taxis*, têm centenas de rotas e escoam toda a classe trabalhadora funcionando numa lógica peculiar de pegar e largar passageiros a qualquer momento e lugar, o que torna o trânsito bastante caótico. É o único meio de transporte que funciona para os trabalhadores. Não há rotas nem paradas oficiais para os taxis. A comunicação funciona por meio de sinais com a mão que determinam a região de destino que os passageiros buscam. Este código também é informal e só tem acesso a ele quem usa este meio transporte. Para chamar os passageiros, os taxis buzina intermitentemente. Na hora do rush, Hillbrow perde a oficialidade das mãos de direção, e as vans passam pelas calçadas e usam a contramão, o que faz com que o bairro literalmente pare.

⁴⁵ No Hamba 1, na sessão “Mobilidade e migração, categorias constituintes do bairro, evidenciadas no pós-apartheid” há reflexões feitas pelo observatório de migração Global DiverCities, acerca das dinâmicas sociais que surgem em espaços urbanos super diversos, que influenciam a vida de moradores do bairro e de participantes do Projeto Teatro Hillbrow, chamadas de “rot-inas, salas sem muros e corredores de dissociação”.

doações para a construção da sala, e falava do projeto entusiasmado dizendo que eu deveria conhecê-lo. Naquela oportunidade, eu não pude atender ao convite porque dava aulas a noite. Mas a informação foi guardada no relicário pessoal: um teatro situado no coração de Hillbrow gerido por artistas locais.

Na primavera deste ano de 2013, em maio, houve uma mudança radical nas políticas de fronteira, que impactaram profundamente o projeto com as Crianças Unidas. Numa perspectiva macroestrutural⁴⁶, impactaram também as rotas informais de migração no continente, como veremos no capítulo 1. Na ocasião, eu estava vivendo com visto de turista que não permitia nenhum tipo de trabalho, nem voluntário. De acordo com as novas leis, eu poderia ser enquadrada como “pessoa indesejável”⁴⁷, uma categoria recém estabelecida na reformulação nas leis de fronteira. Meu visto estava vencendo, e resolvi fazer uma tentativa de renovação cruzando a fronteira numa viagem por terra para o país vizinho, a Namíbia. Não sabia que a nova lei determinava que o cruzamento de fronteiras diretas não permitia a renovação de vistos, era necessário cruzar pelo menos duas fronteiras por terra ou avião. Essa foi uma medida para tentar conter a entrada de migrantes de países vizinhos, sobretudo o Zimbábue - similar à dinâmica que desencadeou o breve fechamento de fronteira entre Brasil e Venezuela em 2019. Por conta da alta mobilidade e migração entre países vizinhos, as fronteiras sul-africanas foram fechadas.

Na fronteira, sob a alegação da transposição do prazo limite de permanência, fui convidada, não de forma gentil, a me retirar do país no prazo máximo de 7 dias. A tentativa de renovação do visto foi malsucedida e desencadeou a interrupção do processo criativo que estávamos desenvolvendo no Mimosa Square com as crianças, e da rotina que se havia criado. Foi difícil falar para o grupo sobre minha repentina partida depois de meses trabalhando os vínculos de confiança. Eu disse que, como elas, havia vindo de muito longe, e que deveria voltar para casa pois não tinha mais permissão para ficar. Apesar da tenra idade e das

⁴⁶ No Hamba 1, na sessão “Ciclos de Xenofobia: 2008, 2015, agora...” conto com detalhes as mudanças mundiais que ocorreram nas rotas migratórias com o acirramento das leis de fronteira sul-africanas, que levaram ao que a mídia internacional nominou de “crise migratória”. Veremos que Joanesburgo foi até 2013 o principal destino migratório do continente africano. As rotas migratórias, que antes apontavam para o extremo sul, com o fechamento das fronteiras do país, se redirecionaram para o norte em direção à Europa, levando milhares de africanos a fazerem o cruzamento por mar em pequenas embarcações.

⁴⁷ Tradução de *undesirable people*. Categoria tornada oficial durante a reformulação ocorrida a partir de maio de 2013 na África do Sul, para regular a circulação de migrantes e deportar pessoas em situação inadequada ou ilegal. Esta categoria relaciona-se com o movimento higienista nacional, legado do apartheid e das políticas eugenistas impressas na construção da nação sul-africana durante o colonialismo dos séculos XIX e XX. No pós-apartheid, este legado provoca ondas de xenofobia entre negros. No Hamba 1, me engajo com os pensares de Pumla Dineo Gqola (2008), que fala sobre a codificação dos corpos negros e a *negrofobia* - ataques aos negros considerados “de fora”, os afro-migrantes.

limitações da comunicabilidade verbal, elas entenderam sobre o que me referia. Elas viviam a situação, umas de forma mais consciente, outras menos, de estar longe de casa, e das dificuldades de se criar sentidos de pertencimento num novo lugar que passou a hostilizar “os de fora” com mais vigor.

No mês que antecedeu a perda do visto, havíamos planejado a organização de uma apresentação com tambores para as famílias no final do ano. Conseguimos verba com o Mark para a compra dos tambores, e formamos a parceria com Sabelo Dlamini, tocador de tambor Zulu que morava em Soweto, para trabalhar com as crianças. Antes de partir, procurei deixar alinhavado com Modisana, Sabelo e Mark, a conclusão do projeto naquele ano. Soube que em meados de dezembro as crianças fizeram uma apresentação com a presença de poucos pais, e que os encontros viraram um projeto que talvez tivesse continuidade.

Na experiência com as Crianças Unidas em Hillbrow pude conhecer um pouco das nuances de coexistência multidentitária afro-migrante no bairro, as políticas de fronteira, e de algumas estruturas relacionais que permitiram observar os humores da localidade em termos humanes. No espaço Hillbrow, havia encontrado música e dança, e um sentido de pertencimento por meio do fazer artístico que não havia encontrado em outros lugares em Joanesburgo, que me deu acesso às memórias de infância, uma África pulsante, forte e viva, de pessoas que dançam, cantam e imprimem histórias no chão que caminham.

Relicário Teatro Aplicado

De regresso ao Brasil, frustrada e sentindo que a minha história na África do Sul havia sido interrompida, decidi que precisava voltar. Resolvi tentar o mestrado. Fiz a submissão de um projeto para pesquisar a sexualidade e os ritos de passagem de jovens meninas migrantes vivendo no centro da cidade de Joanesburgo – uma intuição que surgiu nas perambulações de motocicletas pelo bairro. O processo seletivo no Departamento de Teatro da Wits School of Arts foi burocrático e eu não conseguia entender com clareza os procedimentos. O Departamento de Artes encaminhou o projeto para o Departamento Drama para Vida (*Drama for Life - DFL*)⁴⁸, que oferecia Mestrado em Teatro Aplicado. Foi a primeira vez que ouvi esta

⁴⁸ <https://www.dramaforlife.co.za/>

terminologia⁴⁹. Entrei na página da universidade para entender mais sobre sua abordagem, e descobri que era um departamento segmentado das Artes, que operava com teatro no tripé terapia, educação e ativismo, sendo que cada “pé” de trabalho tinha seus próprios caminhos de desenvolvimento. O mestrado em teatro aplicado, no DFL, forma facilitadores. Facilitador de teatro aplicado é aquele que tece junto com participantes o trabalho do teatro aplicado, ou em comunidades. Marina Henriques Coutinho (2010), reflete sobre o papel do facilitador:

“No campo do teatro aplicado a maneira como age o artista facilitador é determinante. [...] Enxergar a realidade com as lentes de um observador crítico, um fazedor de perguntas, é uma atitude indispensável para os participantes do teatro aplicado; instigá-la nos grupos comunitários é uma das principais tarefas do facilitador. Segundo Tim Prentki, ‘tornar estranho o mundo familiar, encontrando diferentes maneiras de olhá-lo’ possibilita o embarque ‘em uma jornada em direção à auto-definição que não é a delimitada pelo discurso dominante’.” (COUTINHO, 2010 pg.226-7).

A professora Marcia Pompeo Nogueira coordenou na UDESC por muitos anos o projeto de extensão Formação de Facilitadores (FOFA), que visava ao fortalecimento da ação de fazedores de teatro em comunidades, o qual também pude participar em 2016-7. Zanele Madiba (2015) fala sobre o facilitador no contexto do Projeto Teatro Hillbrow

“um bom facilitador é um mentor que assegura que aprendizes entendam o porquê eles estão fazendo o que estão fazendo. Aprendizes devem saber a motivação por trás das histórias que estão contando, sua relevância, e o propósito que servem aos seus contextos (MADIBA, 2015 pg.100).

A convergência teórica se dava pela práxis em projetos parceiros do departamento, desenvolvidos fora dos muros da universidade em comunidades urbanas e rurais. Me agradou saber que em sua estrutura teórica fundante estavam os autores Paulo Freire (2013) e Augusto Boal⁵⁰ (2012; 1996). A abordagem pedagógica estava alinhada com o que já vinha buscando e, de certo modo, vinha vivenciando informalmente nos primeiros dois anos de experiências

⁴⁹ Marina Henriques Coutinho (2010), pesquisadora e professora na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), faz reflexões sobre a terminologia e a abordagem do teatro aplicado no Brasil em sua tese de doutorado, e diz que ainda são timidamente desenvolvidas no Brasil. Segundo Coutinho, o teatro aplicado pode ser relacionado às práticas do teatro em comunidades. É um tipo de teatro que ocorre vinculado a contextos específicos, e que tem uma função dialógica e emancipatória. Neste contexto “acontece longe do âmbito das salas tradicionais de espetáculo, além do território do *mainstream*, ou do teatro comercial; são iniciativas que levam o teatro a determinadas comunidades, que envolvem a participação de pessoas comuns, suas histórias, lugares, desejos, prioridades e que são motivadas pelo desejo político de transformar, por meio do teatro, realidades individuais e coletivas (COUTINHO, 2010 pg.81-2).

⁵⁰ Augusto Boal (1931-2019) dramaturgo e ensaísta brasileiro “Desde os primórdios de sua carreira, no Teatro de Arena, até o Teatro do Oprimido, técnica que o tornou mundialmente conhecido, passando pelas Sambóperas, sua preocupação foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir a realidade do seu país, uma maneira brasileira de falar, sentir e pensar. Essa preocupação imprime ao seu trabalho uma dimensão política e social, concebendo o teatro como instrumento de transformação alicerçada na temática e na linguagem. Todos os passos percorridos por Boal foram marcadas pelo seu espírito investigativo e sua preocupação política: o teatro como resposta às questões sociais” (retirado de <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/>) acesso em 14 de abril de 2020.

no país, primeiro com a dança de casais e depois com o voluntariado com as Crianças Unidas. Com o aceite do pré-projeto pelo DFL e uma nova oportunidade, retornei para África nos primeiros dias de fevereiro de 2014, desta vez com um visto de estudante, com validade de 1 ano e meio. Nesta fase, pude perceber, durante a experiência acadêmica, que existe uma noção de público muito distinta da nossa. O governo é menos presente na mediação de redistribuição de bens comuns, como educação, saúde, moradia e transporte num processo avançado da receita de estado neoliberal.

A universidade pública funciona com a estrutura de bolsa externas, captadas pela universidade no setor privado⁵¹. Apesar da universidade ser pública, na matrícula, recebi um boleto para pagamento no valor de R 53.000,00 (na moeda sul-africana, cinquenta e três mil Rands, ou o equivalente a reais, R\$ 14.133,00 catorze mil cento e trinta e três reais). Depois de quase cair dura para trás e chorar sentada no chão, fui aconselhada a inscrever para solicitar uma bolsa de estudos. Solicitei, enfrentei um segundo processo seletivo, e finalmente consegui a bolsa que cobriu o valor das taxas universitárias e ainda pagava R\$500,00 a cada 3 meses, se eu trabalhasse no departamento 6 horas semanais.

Os primeiros dias de aulas foram especialmente entusiasmantes, aulas sempre em círculo e com o engajamento do corpo, pessoas de teatro e líderes comunitários, ativistas, professoras afiadas na pedagogia crítica, meus colegas de classe, africanes de distintas etnias, articuladas na língua inglesa e outras línguas. Eu era a única pessoa branca de minha turma, e havia uma companheira de língua portuguesa, a moçambicana Maria Cambana, renomada diretora e dramaturgista de teatro feminista que falava menos inglês que eu. Assim, ela e eu formamos uma dupla de pessoas que falavam a mesma língua. Lembro de ter certeza de que não exporia minhas ideias na frente dos colegas, por conta do pouco conforto com a língua. Não demorou duas semanas para que estivesse me arriscando a falar. Dois meses depois já desafiava as hierarquias institucionais com desobediências no campus altamente securitizado, pulando catracas.

⁵¹ De um modo semelhante, o atual governo brasileiro ultradireita vem pretendendo estabelecer um modelo de privatização escamoteado pela inserção do setor privado no apoio das universidades, principalmente na área de pesquisa, com campanhas de desmonte das universidades apoiadas por setores corporativos. O processo de desmantelamento do aparato educacional sul-africano, principalmente as universidades, coloca a pressão sobre estudantes, que devem buscar fontes patrocinadoras de seus estudos.

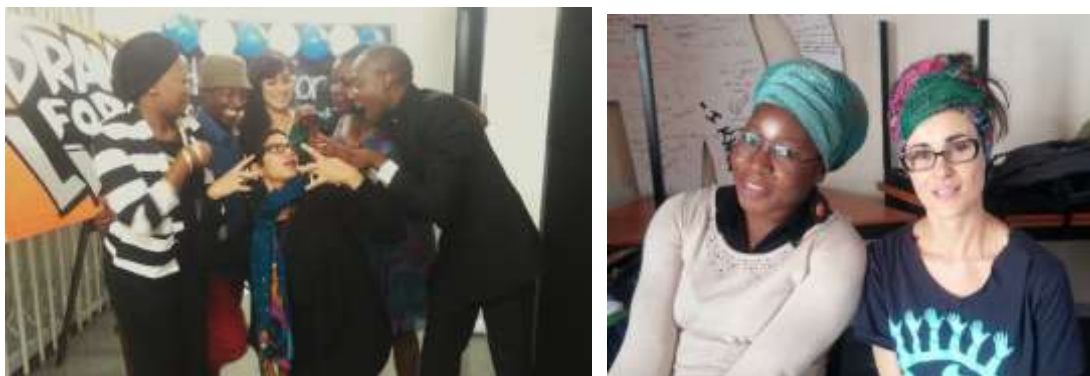


Figura 5: Esquerda: estudantes de mestrado em teatro aplicado. Direita: com a moçambicana Maria Cambana, no dia em que ela me ensinou a montar o turbante (*dooke*). Arquivo pessoal, 2014.

Algumas disciplinas práticas do grupo de alunos de mestrado, contavam com professores-convidades, como o caso dos professores Kennedy C. Chinyowa⁵², Christopher Odhiambo⁵³, Sarah Matchett⁵⁴, Anthony Schrag⁵⁵ e Wolfgang Sting⁵⁶, e muitas atividades ocorriam em conjunto com todos os estudantes, inclusive de graduação. Formávamos um grande grupo de facilitação, refletindo sobre métodos participativos e estruturas de processos de engajamento coletivo, como o *Making Believe*⁵⁷, *Hot Sitting*⁵⁸, *Devising Theatre*⁵⁹, *Mantle*

⁵² O Professor Doutor Kennedy C. Chinyowa (2009), sediado atualmente na Tshwane University of Technology (TUT) em Pretoria, é uma das grandes referências do teatro aplicado na África do Sul, e um pensador dos paradigmas da pedagogia crítica de Paulo Freire em contextos africanos. https://www.researchgate.net/profile/Kennedy_Chinyowa

⁵³ O Professor Doutor Christopher Odhiambo é do Quênia, sediando na University of Bayreuth (Alemanha), e estuda o teatro aplicado e drama e distintos contextos (NOGUEIRA, 2009; 2013). Parceiro de longa data da Profa. Marcia Pompeo, veio ao Brasil em algumas conferências organizadas por ela na Udesc, bem como atuaram juntos em outros lugares do mundo, como a África do Sul. https://www.future-migration.uni-bayreuth.de/en/team/Odhiambo_Chris/index.php

⁵⁴ A Professora Doutora Sarah Matchett é sul-africana, sediada na University of Cape Town (UCT), e além de estudar performatividade, ela coordena o relevante grupo de teatro feminista chamado Projeto Língua Mãe (*The Mother Tongue Project*), ver <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8748/6275>

⁵⁵ Anthony Schrag é um artista nascido em Zimbábue, que fez residência em Joburg durante o mestrado com o projeto *Urban Biotopes* (<http://www.urban-biotopes.net/#34>), o qual participei com teatro do invisível *Free Hugs* e a performance “A luta continua”. Anthony é sediando em “algum lugar da Escócia” <http://www.anthonyschrag.com/MainMenu.html>.

⁵⁶ O Professor Doutor Wolfgang Sting é alemão, sediando na Universidade de Hamburg e trabalha com teatro aplicado em comunidade urbanas e performance social <https://www.ew.uni-hamburg.de/ueber-die-fakultaet/personen/sting.html>

⁵⁷ *Making believe*, ou Fazendo Crer, é um procedimento do drama que foi amplamente explorado por Dorothy Heathcote (1994), uma pioneira do drama em educação. Seu livro *Drama para Aprendizagem (Drama for Learning)* é uma referência para os estudos da construção do drama como processo educativo e emancipatório de indivíduo. O *Making Believe* se refere à fase inicial da construção de uma história dramatizada em que os participantes criam um arcabouço imaginário acerca de um algo que os faz acreditar naquela história. Essa construção imaginária geralmente é feita por perguntas sobre um objeto: a quem ele pertence, onde esta pessoa o guarda, como o utiliza, em que situações este objeto é necessário em sua jornada diária, etc. Com essas perguntas, aquele objeto ganha uma vida, ganha sentido e ganha verdade, ajudando aos participantes a entrarem no processo dramático.

⁵⁸ *Hot Sitting*, ou Cadeira Quente, é uma estratégia do drama em que as personagens encenam (uso a tradução “encenação” para *role play*, que é também uma estratégia do drama) uma entrevista, feita por uma outra personagem ou pelo grupo, criando histórias, motivações, perspectivas e contradições sobre determinados temas ou eventos para serem trabalhados com teatro em contextos (NEELAND & GODI, 2009; 2015).

of Expert⁶⁰, Teatro do Oprimido⁶¹ (TO), Prática como Pesquisa (*Practice as Research*)⁶², Viewpoints⁶³, formas mapeamentos de grupo, discussões, Arteterapia, Dramaterapia, Dançaterapia, Psicodrama, jogos colaborativos⁶⁴, entre outros, mas sobretudo, escrutinando as muitas possibilidades de utilização do teatro como dispositivo para criação de diálogos em contextos específicos.

A estrutura do curso era de horário integral, foram 523 horas/aula em um ano de disciplinas cursadas, onde passávamos os dias das 08h às 18h em aulas teórica e práticas, com pouco intervalos, num ritmo intenso de imersão. Os períodos de disciplinas eram divididos em sete semanas, e intervalo de uma semana. Os quatro períodos de intervalos ao longo do ano, incluindo as férias de julho, foram preenchidos por viagens e projetos de facilitação em comunidades no campo, fora da cidade de Joanesburgo.

Uma das experiências mais marcantes foi o processo de criação de um festival de artes (teatro, música e dança), uma parceria entre os Departamentos Drama para a Vida e o Departamento de Música, com uma cooperativa de artistas locais sediados nas escolas

⁵⁹ Entrei em contato com a estrutura o *Devising Theatre*, de Alison Oddey (1994) nas aulas do professor Wolfgang Sting em 2014, que ajudou alunos do mestrado a repensar ações durante o projeto de intervenção *site-specific* com um grupo de artistas locais do Ndlovu Care Group em na região de Moutse East, em Mpumalanga (AS). A estrutura do *devising* contempla cinco aspectos básicos em processo de criação colaborativa: questões e contexto (preparação, significâncias e tarefas); pontos de partida (materiais e pesquisa); colaborações (espaços para processos de oficina e pesquisa: engajamento grupal e adequações da variedade de interesses de todos, fortalecendo possibilidades); a performance (intenções partilhadas no teatro, interagidas com a comunidade); reflexão sobre o processo (facilitação como uma experiência de aprendizagem) (ODDEY, 1994). Foi somente no doutorado, participando de um grupo de estudo conduzido pela Profa. Dra. Maria Brígida Miranda, que descobri que o *Devising Theatre* tem fortes raízes nos estudos de dramaturgias feministas.

⁶⁰ *Mantle of Expert*, ou Manto do Especialista, também é uma abordagem do drama, explorada especialmente por Dorothy Heathcote (1994), em que os participantes são “transformados” (*enroled* - colocados sob uma determinada máscara ou personagem) em especialistas de um algo, como por exemplo, arqueólogo, antropólogo, matemático, político, geógrafo, ajudando no detalhamento e complexificação da construção imagética de uma história que está sendo trabalhada, dentro do processo de dramatização.

⁶¹ O Teatro do Oprimido (TO) de Augusto Boal (2012; 1996) é um conjunto de práticas que se engaja com teatro dialógico para desafiar estruturas que geram formas de opressão, “um método estético que – a partir de produções artísticas e da promoção do diálogo social e através de ações sociais, concretas e continuadas, geradas pela associação solidárias entre grupos de oprimidos e oprimidas – visa contribuir para a transformação de realidades injustas” (SANTOS, 2016 pg. 52). As práticas principais são: Teatro Fórum, Teatro Imagem, Teatro Jornal, Teatro Legislativo, Teatro Invisível, Arco-íris do Desejo entre outros jogos.

⁶² A Prática como Pesquisa é um campo metodológico de estudos que entende a pesquisa dialética desde o pesquisador como praticante, e sua prática como campo de pesquisa, que desafia sobretudo, a perspectiva da neutralidade no trabalho de campo (NELSON, 2011; BARRETT & BOLT, 1998).

⁶³ Viewpoints é uma abordagem estrutural de improvisação corporal (BOGART & LANDAU, 2004).

⁶⁴ As últimas sete abordagens citadas, advindas de uma grande teia de praxes, foram partes constituintes das práticas e metodologias utilizadas durante o mestrado nos procedimentos do teatro aplicado, que deram apoio aos processos de construção, desconstrução, reestruturação, codificação e decodificação de temáticas políticas relacionadas ao fazer teatral com comunidades, aprendido constante de facilitadores. No entanto, mesmo com todos os estudos sobre teatro em contexto diversos, em nenhum momento fomos convidadas a entrar no estudo propriamente dito sobre cosmovisões africanistas, o que mantém o diálogo sempre em uma perspectiva de abordagem teatral capaz de mediar universos ou universalista.

primárias da região nordeste do país, em *Limpopo*. Atuamos num vilarejo que se chama *HaMakuya*, um conjunto de 18 pequenas vilas quase na fronteira do país, e por isso, é uma das regiões menos atingidas pelo colonialismo, o apartheid e as violentas remoções.



Figura 6: Festival que ocorreu na vila central de HaMakuya. Arquivo pessoal, 2014.



Figura 7: Cenas dos processos de criação das esquetes teatrais na sala de aula, e do festival que ocorreu na vila central de HaMakuya. Arquivo pessoal, 2014.

O povo local de origem *Venda* preserva fortes noções matricêntricas de organização relacional, em que mulheres podem manter a propriedade das terras – uma exceção diante das organizações sociais em outras partes da África. Estudos advindos do campo da arqueologia e história, sobretudo das pesquisadoras Marija Gimbutas (2007) e Riane Eisler (1987) acerca de organizações sociais do período neolítico, mais especificamente da Idade do Bronze (3.000 – 1200 a.C) na porção territorial que vai do extremo leste europeu (ou Europa Antiga), passando pelo Oriente Médio, até civilizações do norte da África, falam sobre a distinção entre as palavras matriarcal, que mantém uma lógica patriarcal de dominação mas que substitui a figura arquetípica do pai pela da mãe; matrilinear, que segue uma lógica ocidental de compreensão da história como um encadeamento sucessivo de fatos “lineares”, enfatizando a hegemonia entre civilizações; e matricêntricas, em que a estrutura histórica se organiza como uma mandala que evolui para várias direções distintas e interconectadas. Há ainda a distinção da perspectiva ginecêntrica, que ao invés de propor como centro motriz a figura arquetípica da “mãe”, enfatiza significados determinados pela noção de fertilidade,

reprodução e cuidado do princípio biológico feminino “gyne” (do grego, “mulher”), que também está imbuído de uma noção histórica de “ser mulher” fortemente determinada já pela noção de civilização e patriarcalismo. Por tudo isso, opto por utilizar a perspectiva matricêntrica para descrever a estrutura relacional das mulheres Venda, pois me pareceu a mais adequada diante das lógicas que vivenciei.

Em HaMakuya, a ancestralidade étnica evidencia a grande figura simbólica da Rainha da Chuva (*Makobo Modjadji* ou *The Rain Queen*) que reina em uma das maiores floresta do mundo de *Cycads* (um tipo de xaxim), e possui muitas esposas. O casamento entre a Rainha da Chuva e jovens meninas não tem uma conotação homossexual, mas de permeabilidade e distribuição do poder real, que alcança as famílias das jovens esposas. Ela se comunica apenas através de suas conselheiras e conselheiros, e a ela é creditado o poder de fazer chover – por isso, sua importância. A cultura Venda é considerada uma das menos afetadas pelo patriarcalismo colonialista, com mulheres que tem o direito à terra e ao seu trabalho de subsistência. Estes sentidos apareceram nos trabalhos realizados por facilitadores, em que as temáticas giravam em torno da rainha e do chefe, das danças, das rezas para a chuva, do medo do fogo que se alastra pela savana seca, e das maldições vindas de seres sobrenaturais que habitam as florestas.

Na escola primária que trabalhei havia cem crianças, duas professoras, uma latrina, uma pequena cozinha para servir as merendas e uma torneira. O grupo de facilitadores (mestrandes em teatro aplicado e música) tinha a tarefa de trabalhar com processos de drama para criar esquetes que falassem sobre a vida cotidiana dos participantes, mapeando as dinâmicas sociais locais, usando processos de codificação - identificar as temáticas mais evidentes nas contações de histórias e músicas durante os processos de drama. Trabalhamos em duplas em cerca de quatro escolas distintas, durante um período de vinte dias, com tradutores locais. O resultado dos processos foi apresentado para a comunidade, congregando parte dos jovens e crianças que habitam as dezoito vilas de HaMakuya. Algumas das facilitadoras que estavam cursando o mestrado no DFL, foram nascidas na região de Limpopo e estavam trabalhando com suas mulheres e cultura. Maria Cambana, minha colega moçambicana, falava *Shona*, língua mais evidente na região norte de Moçambique, além da

língua colona português – este transbordamento cultural se dá porque as fronteiras nacionais não equivalem às fronteiras étnicas⁶⁵.



Figura 8: Esquerda: grupo de facilitadores chegando em HaMakuya. Direita: facilitadores durante o almoço no refeitório da escola central. Arquivo pessoal, 2014.

Na universidade, durante a preparação de facilitadores, nos foi dito que havia uma reverência obrigatória típica Venda, o *locha* – deitar-se com o lado esquerdo do corpo no chão, em posição semifetal, e fazer um gesto com as mãos unidas como em agradecimento apoiadas no chão, com a cabeça abaixada entre os braços. Este cumprimento deveria ser feito pelas mulheres do grupo para os homens locais, num sinal de respeito e submissão. Eu manifestei meu desconforto em ter que fazer *locha* para os homens desconhecidos, pois além de não fazer parte daquela cultura, ia contra meus princípios fundamentais de igualdade entre seres.

Minha posição gerou uma discussão calorosa sobre gênero e relativismo cultural⁶⁶ (SHIVA & MIES, 1993), que resultou na desobrigação do ato para quem como eu, se sentisse

⁶⁵ Durante o processo de neocolonização chamado de Corrida para África (*Scramble for Africa*), ocorrido entre os anos de 1881 e 1914, o continente foi literalmente repartido pelas nações imperialistas europeias França, Inglaterra, Alemanha, Bélgica e Portugal, para a exploração desenfreada de suas riquezas naturais e laborais. A corrida teve como marco a Conferência de Berlim, em 1884, com a assinatura do Ato Geral da Conferência (*General Act do Berlin Conference*) que retirou toda a autonomia e governo dos líderes africanos, em função das Nações europeia – a colonização sob a justificativa do protecionismo. Neste processo, muitas etnias foram separadas pelas novas demarcações de fronteiras, por isso, as culturas e línguas não condizem com a noção nacionalista de estado atual, causando um desequilíbrio profundo no sentido de realidade e justiça dos povos locais. Do documentário “Africa: States of independence - the scramble for Africa” Alzajeera, dezembro de 2010 (<https://www.youtube.com/watch?v=CgzSnZidGuU>) acesso em outubro de 2019.

⁶⁶ De acordo com Shiva e Mies (1993), relativismo cultural “implica que temos que aceitar a violência, as instituições e os costumes patriarcais e exploradores, tais como o dote, a mutilação genital, os sistemas de castas da Índia etc., porque são expressões culturais e criações específicas do povo. Para relativistas culturais, as tradições, expressas na língua, na religião, nos costumes, nos hábitos alimentares, nas relações homem-mulher são consideradas particulares e isentas de crítica” (SHIVA & MIES, 1993, pg. 22). Já Rasool (2012), que é crítica sobre a “privatização da violência baseada em gênero”, faz a pergunta até que ponto aceitamos aquilo que é inaceitável sob a justificativa de manter as tradições culturais, sobretudo, nas micropolíticas domésticas? As perspectivas violência inseridas nas culturas africanistas são analisadas historicamente pelas autoras Silvia Federici (2019), Nah Dove (1998) e Pumla Dineo Qgola (2008) como compensações ocorridas pelos efeitos que

desconfortável. Naquele momento, esta questão foi relevante, e parece ter tido um efeito positivo nas facilitadoras do grupo. Quando encontramos as dançarinas locais que apresentaram danças típicas Venda, principalmente a *tchigombela* - uma dança espiralada feita por mulheres casadas que caminham para frente e para trás movendo vigorosamente os quadris, avançando e criando círculos que se abrem como uma flor - nós mulheres do grupo de facilitadoras fizemos *locha* para as dançarinas, e esse ato foi recebido com alegria e abraços.



Figura 9: Facilitadoras (mestrandas de teatro aplicado) fazendo *locha* durante trabalho prático com as dançarinas Venda, na apresentação da *tchigombela*, região de HaMakuya, Limpopo. Arquivo pessoal, 2014.

Neste projeto, tive a sorte de ser hospedada no *hut* (uma espécie de cabana redonda feita de barro em que a estrutura do telhado é feita com estrutura e amarrações típicas de madeira e palha) de Fathwani, mãe solteira de nove crianças. Ela era uma das mulheres autorizadas pelo chefe tradicional a guardar seu próprio pedaço de chão e a trabalhar nele⁶⁷. Em sua rotina estava a atividade de buscar água na única torneira pública de sua localidade que ficava há três quilômetros de sua casa, e trazer dois toneis de vinte litros equilibrados na cabeça. Fathwani também cozinhava o *pap* (polenta feita de maize), *mohogo* (espinafre africano) e *mopani* (vermes da árvore Mopane— importante fonte de proteína na África subsaariana) e banhava a prole em pequenas bacias para que pudesse ir limpa para a escola na parte da tarde, além de plantar, cortar lenha e cuidar das cabras. Ao entardecer, mulheres da vizinhança vinham visitá-la ao redor da fogueira conversando, tocando tambor e dançando. Algumas noites elas nada faziam além de sentar juntas lado a lado e olhar o fogo. Outras noites, as filhas mais velhas de Fathwani me ensinaram a dançar *tchigombela*, e eu as ensinei

impregnam comunidades de dinâmicas de patriarcalismo, controle e violência, resquícios ingratos que são resultados das forças externas advindas do colonialismo e extrema desigualdade econômica mundial.

⁶⁷ No capítulo 1, nota de rodapé 128, abordo brevemente como se dá a interrelação dos distintos modos de governo: a república, ligada aos estado sul-africano; e a monarquia, ligada às populações locais que vivem de acordo com as tradições comunais africanas. Estas duas estruturas governamentais coexistem, e Fathwani vive numa condição política em que o chefe de sua região a autorizou aos cuidados da terra onde vive, mas a terra é considerada bem comum.

samba. Mesmo com as dificuldades em obter água, a vida se apresentou rica e fértil em laços humanos diante do manuseio produtivo da terra.

Silvia Federici⁶⁸ (2019), apresenta os impactos do capitalismo e do colonialismo, das políticas de desenvolvimento⁶⁹ na África, e fala que tais políticas tem como objetivo atacar as noções de comum que as populações rurais mantêm:

Apesar do colonialismo, muitas pessoas vivem em comunidade e a base material das vilas rurais é o comum: a terra comum para cultivo. [...] Existe uma forte resistência, que vem dessa conexão com a terra, que não é só o meio de produção, mas a conexão com sua ancestralidade, com a natureza, é o espaço para trabalho coletivo e (é) geradora de inúmeras relações de solidariedade (FEDERICI, 2019 pg. 15)



Figura 10: Fim de tarde em HaMakuya, com Fathwani (direita) e sua vizinha Sessi (esquerda).

⁶⁸ A autora correlaciona os feminicídios que vêm ocorrendo em diversas partes colonizadas do mundo, tais como África, México, Índia, como um fenômeno contínuo do processo de alienação social produzido pela integração na economia global, e um retorno ao “sobrenatural” nos discursos políticos e práticas populares (FEDERICI, 2019) Esse sobrenatural, afetado por tais dinâmicas, é o meio pelo qual as conspirações populares estigmatizam grupos minoritários, em sociedades ocidentais.

⁶⁹ A perspectiva sobre o “desenvolvimento” apresentada por Nogueira (2002) quando oferece uma revisão sobre o Teatro para o Desenvolvimento, será a base para análise do fazer teatral neste trabalho, a ser apresentada mais adiante. Agora, para seguir emoldurando perspectivas de desenvolvimento, me relaciono com Federici (2019) que coloca que os programas de austeridade impostos pelo Banco Mundial e Fundo Monetário Internacional (FMI) aos países considerados “devedores”, são os que têm as ações mais devastadoras do século XX e XXI (FEDERICI, 2019b).



Figura 11: O pátio da casa de Fathwani, os filhos jogando futebol.



Figura 12: Esquerda: pote cozinhando o *pap*. Direita: *pap* servido com *mohogo*.



Figura 13: Especiaria da culinária Venda, vermes *maponi* ao molho.



Figura 14: Nove filhas de Fathwani com seus vizinhos, na entrada do *hut*.



Figura 15: Fathwani em seu trajeto matinal para buscar água na torneira pública em HaMakuya. Arquivo pessoal, 2014.

O trabalho manual na terra, sua ligação com os seus ciclos naturais de fertilidade, e o convívio solidário entre as pessoas foi um modo de vida muito evidente na casa de Fathwani. Federici (2019 - 2019b) revela que, a partir dos anos 1970, a engenharia de uma crise mundial - com o embargo ao petróleo e as experimentações da decomposição de classe com a prescrição do neoliberalismo⁷⁰; e as configurações da revolução verde⁷¹ - tem atacado os

⁷⁰ A autora afirma que o ‘Consenso de Washington’ foi o pretexto para a implementação do neoliberalismo num nível global: a nova ordem mundial com o desmonte dos estados por meio das crises de dívidas, que foi seguido pela deslocalização das indústrias e pelos ajustes estruturais de impostos às regiões do antigo mundo coloniais.

⁷¹ Revolução Verde, segundo Susan George (1978) “é um terrível exemplo de tecnologia contraproducente [...] compreendida como quaisquer meios físicos para chegar-se ao fim – está implícita nos modelos de desenvolvimentos gerais adaptados aos países subdesenvolvidos - que são impingidos à força e determinará o grau de dependência ou autossuficiência desses países” (GEORGE, 1978 pg.83-84). A autora ainda afirma que “Nenhum instrumento de trabalho, nenhuma capacitação, nenhum cultivo importado para uma sociedade é *neutro*” (idem, pg. 83). A RV, fortemente implementada nos últimos 40 anos, designa a hiper industrialização e o estabelecimento das monoculturas como estratégia mundial de Segurança de Alimentos, que destruiu comunidades agrícolas, disseminou a tecnologia de pesticidas e fertilizantes, impôs uma nova cultura de alimentos ultra processados e envenenados e vem destruindo solos férteis e ecossistemas de uma organismo chamado Gaia (planeta Terra).

comuns⁷², por meio do agronegócio, e mais especificamente nas regiões sul-africanas, por grandes mineradoras que poluem a terra e jogam seu dejetos químicos nas águas, com o respaldo do estado para tal devastação. Esta pressão globalista e macroestrutural está próxima da pacata vida de Fathwani, uma vez que há eventuais ameaças do estabelecimento grandes indústrias ou mineradoras na região, que podem chegar a destruir o escasso acesso a água que as vilas de HaMakuya, e a transformar as regiões que vivem sob a lógica da comunalidade, em grande propriedades privadas.

O *locha* e o empoderamento das mulheres Venda mostram que em Limpopo as contradições ligadas à gênero são grandes. Pude perceber isso quando partimos de HaMakuya. Havia uma comoção de uma massa popular que se organizava espalhando pedras na estrada para que a polícia não pudesse chegar ao vilarejo e interromper o plano de alguns moradores. Fathwani disse que preparavam a perseguição e sacrifício de uma mulher que segundo eles, havia feito bruxaria (*Ubuthakathi*). A bruxaria na África do Sul é uma maldição, que pode ser colocada pelos ancestrais ou manifestada pelos espíritos do mal. Uma mulher pode ser considerada bruxa por muitas razões⁷³, naquele caso, havia uma história de que a bruxa planejava roubar uma criança albina⁷⁴ para fazer feitiço. As perseguições expõem mulheres ao perigo de “terem suas casas e ganhos expropriados, ou o pior, serem assassinadas – enforcadas, enterradas ou queimadas vivas” (FEDERICI, 2019 pg. 121).

⁷² Federici fala que “a expressão ‘comuns’ deriva do termo em inglês *commons* e se refere ao que é tido em solidariedade comunal, quase sempre com uma conotação espacial [...]. Os comuns trazem uma ética e uma prática em contraposição ao modelo capitalista neoliberalista, defendendo maior cooperação, interdependência e autogoverno pelos cidadãos, com posse e uso coletivo” (FEDERICI, 2019 b pg. 33).

⁷³ Segundo Shiva & Mies (1993) e Federici (2019), a maioria das mulheres acusadas de bruxaria, são mulheres sozinhas e idosas. Elas são demonizadas e culpabilizadas pelas doenças e infortúnios dos vilarejos. “Em Limpopo, África do Sul, homens jovens queimam mulheres idosas vivas, acusando-as de transformar morros em zumbis a fim de conseguirem mão de obra escrava e fantasma e privar a juventude de trabalho” (FEDERICI, 2019 pg.121). Apesar das conspirações malignas que envolvem os casos de perseguições de mulheres na África, os motivos por trás das denúncias raramente serão encontrados na “visão de mundo africana” pois o fato deles serem “mecanismos niveladores usados para defender valores comunitários contra acumulação excessiva de riquezas, dificilmente explica essas perseguições, dadas suas consequências destrutivas para as comunidades africanas e dado o fato de que muitas acusadas são pobres. O ponto de vista mais convincente é de que essas caças às bruxas não são um legado do passado, e sim uma reação à crise social produzida pela reestruturação neoliberal das políticas econômicas da África” (Ibidem, pg. 115).

⁷⁴ As crianças albinas na África são consideradas especiais, e elas podem tanto ser demonizadas como maldição ancestral a uma família ou vilarejo, e podem também ser consideradas como abençoadas ou divinizadas. Veremos no Hamba 2, umas das produções do projeto teatral, dentro do Programa Depois da Escola, a peça “Meu silêncio é falador” (*My silence is talkative*), dirigido por Gcebile Dlamini. A peça desenvolve o enredo sobre os desafios de uma criança albina, que nasce num vilarejo rural, para ser reconhecida como humana e pertencente à sua comunidade.



Figura 16: Acesso principal de HaMakuya, a estrada fechada por barricadas de pedras e paus para evitar aproximação da polícia. Arquivo pessoal, 2014.

Ao revisitar estas memórias percebo que a organização para perseguir uma mulher (bruxa) em HaMakuya, está fortemente ligada com os processos estruturais, como fala Federici, dos novos cercamentos de terra, de acumulação primitiva de capital, exploração e do controle dos corpos femininos e do trabalho doméstico. Há registros de “assassinatos de bruxas [...] chegando aos milhares, contribuindo para a escalada da violência masculina contra as mulheres” (FEDERICI, pg. 108-09 2019).

As expedições punitivas por homens jovens que participam de grupos paramilitares ou se autodenominam perseguidores de bruxas, muitas vezes resultando no assassinato de acusada e no confisco de suas propriedades. Na África, em especial, esse se tornou um problema sério nas últimas décadas. [...] A caça às bruxas deve ser compreendida no contexto da profunda crise do processo de reprodução social causada pela liberação e pela globalização das economias africanas. Essa crise enfraqueceu as economias locais, desvalorizou a posição social das mulheres e produziu – entre a população jovem e idosa e entre homens e mulheres – intensos conflitos relativos ao uso de recursos econômicos cruciais, a começar pela terra. (idem, pg. 109 2019).

Os conflitos intergeracionais, entre as pessoas mais velhas e mais jovens nas comunidades rurais, foram observados na casa de Fathwani, principalmente por conta do uso da internet e o fetichização do estilo de vida urbano. Jovens tinham um forte desejo de se mudar para a cidade e de ter acesso a um tipo ocidental de consumo. Muitas jovens e crianças são enviadas para viver na cidade com parentes, chamadas de jovens em mobilidade, que vivem entre o campo e a cidade. Esse é um fator complexo que prejudica a lógica de produção de subsistência solidária e familiar. Esta questão que será aprofundada no capítulo 4, quando

analisaremos a peça *Thwala*⁷⁵, que conta justamente a história de uma jovem, a personagem Sebenzile Skhosana, que vive os desafios de mudar do campo para a cidade, e espelham as histórias de vida de Gcebile Piliso Dlamini e das participantes da peça.

As jovens em condição de mobilidade, que vivem “entre distintos mundos”, carregam consigo tanto as crenças do campo, das bruxarias e maldições, das estigmatização e perseguições, quanto os novos sistemas de crenças urbanas e religiosas (majoritariamente pentecostais) que encontram nas cidades. Esse medo de bruxaria que frequentemente é descrito como algo arraigado nos sistemas tradicionais, vem sofrendo intensificação nas implementações da violência contra as mulheres apenas a partir de 1990, sem precedentes no período pré-colonial, com as estratégias políticas de reestruturação de base econômicas e pela globalização (SHIVA e MIES, 1993; FEDERICI, 2019, 2019b).

No tempo-relicário em HaMakuya, aprendi muito sobre ser facilitadora que atua em contextos que possuem cosmovisões distintas e sobre a vida das mulheres Venda em Limpopo. Esta experiência foi importante durante as análises da peça *Thwala*, no capítulo 4, primeiro porque as atrizes falam sobre a diferença da vida no campo e na cidade; sobre o sobrenatural⁷⁶, superstição e medo de serem aniquiladas por estigmas e fofocas dentro das comunidades; sobre intergeracionalidade; sobre a caça às bruxas; sobre ancestralidade; religiosidade; vulnerabilidade e políticas do corpo.

Relicário Gcebile

Nasci e fui criada em eSwatini numa vila chamada eGongolweni, cresci com minha vó, irmãos e primos. Não éramos muitos, mais era numa zona rural. Cresci num ambiente de savana, empoeirado que agora eu amo, mas quando era pequena ficava sonhando em ir para Nova Iorque ou para a cidade (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017).

⁷⁵ *Thwala*, em isiZulu, é uma expressão linguística que significa “fardo pesado que se carrega nos ombros”. *Thwala* dá nome à peça escolhida para ser analisada neste estudo, como representação de suas abordagens pedagógicas. Veremos no Hamba 4, que este fardo está relacionado com noções africanas de interconectividade e ancestralidade.

⁷⁶ O sobrenatural africanista, faz parte de uma estrutura complexa sobre realidade e verdade, é uma esfera de existência, uma das três dimensões na perspectiva triádica de vida Ubuntu: a primeira é dos mortos-vivos (*living-dead*), que antecede a vida ou daqueles que já viveram, está incluída nas forças sobrenaturais em que a consciência habita antes de se manifestar em um “recipiente” (corpo); a segunda é dos vivos, ou de seres que estão vivendo (*living*), que estão na responsabilidade e autoridade pelo equilíbrio e cuidado da vida; e a terceira são os que ainda não vieram (*yet-to-be-born*) que dá a noção de fluxo contínuo da vida-morte-vida. O Hamba 3 apresenta a estrutura em detalhes.

A relação com os colegas mestrandes se tornou tão próxima e intensa por causa do tipo de vivência como em HaMakuya, que a sensação era de que formávamos uma “família” - por vezes, cheia de conflitos. O comprometimento e entrega nos processos de aprendizagem foram tão fortes, que um dos requisitos básicos para cursar o mestrado no DFL foi fazer acompanhamento psicológico oferecido pela própria universidade, nos estágios supervisionados do Departamento de Psicologia. E foi imprescindível para a conclusão do curso estar em processo terapêutico, porque lidávamos com processos internos profundos e com casos complexos de extrema vulnerabilidade social e humana. Pessoalmente penso que não há outro jeito para tornar-se facilitador, a não ser rasgar-se por dentro e (re)costurar, como em uma colcha de retalhos.

Havia uma estudante de especialização⁷⁷ (*honours degree*) com olhar e voz doces chamada Gcebile Piliso Dlamini, uma migrante de eSwatini (antiga Suazilândia) que cresceu na zona rural e mudou-se para a cidade para estudar teatro. Trabalhamos eventualmente juntas em algumas disciplinas práticas. No final do ano de 2014 durante a conferência anual do DFL, testemunhei sua atuação como diretora. Soube que ela era facilitadora no Teatro Hillbrow, o mesmo que ouvira falar por Mark.



Figura 17: Gcebile e colegas do mestrado em teatro aplicado. Arquivo pessoal, 2014.

⁷⁷ O sistema curricular sul-africano, oferecido pelo Drama para a Vida, possui os formatos de graduação, especialização, pós-graduação e extensão. A graduação dura apenas 3 anos, e a especialização (chamada de *honours degree*) é uma continuidade da graduação para produção teórica e pesquisa de campo – seria equivalente ao ano dedicado ao trabalho de conclusão de curso (TCC), no Brasil. A especialização é pré-requisito para a pós-graduação.

Alunos do DFL a caminho dos processos de estágio em Eden Park, na zona sul de Joanesburgo. Da direita para esquerda, os colegas facilitadores Themba, Gcebile (ao fundo), eu (à frente) e Sandile 2014.

Na ocasião da conferência, Gcebile juntamente com Gerard Bester, coordenador do projeto teatral em Hillbrow, apresentaram o trabalho chamado “Isaro: aquele que foi esquecido” (*Isaro: the forgotten one*), processo dirigido em 2011 por Gcebile e encenado por jovens participantes do projeto da Fundação Outreach (*Outreach Foundation*). O grupo fez uma pesquisa histórica sobre o genocídio ocorrido em Ruanda em 1994, consequência da xenofobia entre *Hutus* e *Tutsis*. Pelo menos um dos jovens era filho de sobreviventes do genocídio. Através de processos participativos de criação, desenvolveram os argumentos textuais e performáticos baseados em discussões e improvisos. Diretores e atores foram cocriadores de cena e texto, porém jovens tomaram para si o debate pós-apresentação e compartilharam suas experiências estéticas e cognitivas. Atores e atrizes, que em média tinham entre doze e dezesseis anos de idade, demonstraram estar engajados em um sentido de unidade coletiva para falar sobre o processo criativo, questões de identidade, e sobre a experiência social e política ligada à xenofobia em Hillbrow⁷⁸ usando suas histórias pessoais para questionar o preconceito étnico que estavam vivenciando.



Figura 18: Imagens da peça “Isaro: aquele que foi esquecido”, dirigido por Gcebile Dlamini e coordenação de Gerard Bester, apresentada na Conferência do DFL, em 2014. Fotos retiradas do site da Fundação Outreach⁷⁹, 2015.

⁷⁸ Veremos no Hamba 1 que naquele momento ocorria uma segunda onda de ataques xenofóbicos no bairro. Veremos também como estes ataques se configuraram no país, entre sul-africanos e migrantes, de acordo com Pumla Dineo Gqola (2008), o que a autora chama de “negrofobia”, a violência de negros contra negros.

⁷⁹ <https://outreachfoundation.co.za/wp/> acesso em setembro de 2015.



Figura 19: Imagens da peça “Isaro: o esquecido”, dirigido por Gcebile Dlamini e coordenação de Gerard Bester, apresentada na Conferência do DFL, em 2014. Fotos retiradas do site da Fundação Outreach⁸⁰, 2015.

O Projeto Teatro Hillbrow teve, durante o período da pesquisa de campo, cinco facilitadores atuantes (que serão devidamente apresentados adiante), Gcebile é a única mulher do grupo e da história de facilitação do projeto. Por isso, ela imana de seu ser muitas questões ligadas à gênero, principalmente com o trabalho junto às pré-adolescentes e adolescentes que se vinculam a ela.

Gcebile, ou Sis Gcebis⁸¹, tem o sobrenome Dlamini por parte de pai, e pertence à família real de eSwatini. A informação de que Gcebile pertence à família real apareceu no último ano de trabalho de campo (2019) e foi uma grande surpresa porque ela não apresenta este fato - descobri por rumores, e quando perguntei se era verdade, ela explicou que omite porque acha que as pessoas passam a vê-la sob uma ótica que não corresponde à sua realidade. Ela vive em Hillbrow, se sustenta com o salário que recebe como facilitadora no PTH, e sofre as consequências em uma cultura que não lhe dá o direito de usufruir do apoio, das heranças ou propriedades da família, por ser mulher e por ser artista. Ela insiste em manter-se em Joanesburgo, trabalhando e construindo sua carreira como dramaturga, apesar da pressão familiar para que retorne para eGongolweni, ou se case, e conta:

Fui para a Universidade de Tecnologia em 2008, estudei lá na graduação por 3 anos. Em 2011 fui para a Universidade Tswane de Tecnologia, Pretória, onde terminei a graduação em teatro. Daí vim para Joanesburgo, e comecei a trabalhar em Newtown, e morava em Hillbrow, do lado da Igreja Luterana, e trabalhava como garçone em Newtown. Eu ia caminhando todos os dias. Era triste, mas acho que como sou uma pessoa forte, não via as coisas ruins daquele tempo, só as coisas positivas. Eu sempre pensava que Newtown é um

⁸⁰ <https://outreachfoundation.co.za/wp/> acesso em setembro de 2015.

⁸¹ Sis Gcebis é uma contração da expressão irmã Gcebile (uSisi Gcebile)

lugar com muita arte, tem o Teatro do Mercado e coisas ao redor dali. Então, eu servia comidas para artistas, e quando os servia, em meu coração sempre sentia ‘um dia vou trabalhar contigo’. Não era amargo, era sempre uma experiência positiva. Eu pensava, um dia sentarei aqui tomando um café discutindo o próximo filme para ver. (GCEBILE, conversa em 03 de outubro de 2017).

Sua trajetória até a cidade de Joanesburgo foi permeada pelo sonho de trabalhar com teatro. Talvez mais do que sonho, Gcebile fala sobre sua conexão com a arte como uma forma de *chamado*⁸². Como facilitadora, ela se utiliza de muitas metodologias do teatro, mas a ferramenta mais evidente é sua intuição e, segundo suas palavras, ela se conecta com o “aspecto sagrado africanista do fazer teatral” (GCEBILE, 03 de outubro de 2017).

Gcebile fala que tem uma espiritualidade africanista, e que quem recebe o chamado poderá desenvolver poderes espirituais de cura e comunicação com ancestrais. Gcebile hesita em associar ao chamado o que sente durante o processo de criação, e ao que faz⁸³. Afirmar publicamente que “recebeu o chamado” implica afirmar um compromisso ético e moral de servir ao sobrenatural. Para ela, é certo que o teatro envolve instâncias mágicas e espirituais e a ritualização está implícita em todos os âmbitos de seu fazer criativo:

Quando estou criando, às vezes eu não sei o que estou fazendo. Vou a um certo estado de transe, não sei se isso é uma coisa positiva ou negativa, mas sinto que tem relação com o espírito. No final nós rezamos e cantamos juntas...África é espiritual. Eu tenho um livro rosa, que sempre carrego comigo, e me sento em frente da TV e começo a escrever tudo o que aconteceu durante os ensaios. Então, eu tenho tudo ali⁸⁴. (GCEBILE, 03 de outubro de 2017)

Por sagrado, ela explica que é sua missão de vida, recebida como herança de seus ancestrais, que a ajudam nos processos criativos.

Sempre fui uma pessoa que imagina muito. Sempre fui aquela criança que estava lá fazendo as coisas com as pessoas mais velhas. Também sempre fui muito sensível, chorava muito. Acho que a razão pela qual eu chorava muito, era porque ficava frustrada que as pessoas não me entendiam direito. E as pessoas não entendiam, eu acho que era a criatividade e imaginação, minha mente estava em outro lugar. Não era ainda sobre caminho de vida, mas já sentia um chamado (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017).

⁸² Nos Hambas 3 e 4 falaremos sobre os aspectos espiritual e ancestral ligados à esfera sobrenatural Ubuntu da vida africanista.

⁸³ Durante o desenvolvimento desta pesquisa, Gcebile conseguiu reingresso no Drama para a Vida em 2019 para cursar o mestrado em Teatro Aplicado, na categoria pesquisa dissertativa, ou seja, pesquisa de campo e produção teórica, sem ter que cursar disciplinas. Sua pesquisa é autoetnográfica e ela foca na construção da sua identidade xamã *Zinziswa*, ligada ao processo de aceitação ao “chamado” para trabalhar na missão espiritual com teatro.

⁸⁴ Conversa realizada em outubro de 2017, para esta pesquisa.

Nas trocas que tivemos, Gcebile conta que “meus pais se separaram, por isso vivi com minha avó mas eles estavam lá para nós, eles são aquele tipo de pais que lutaram por seus filhos, eles queriam estar conosco, então tivemos amor de ambos os lados” (GCEBILE, conversa em 03 de outubro de 2017). O tempo ao lado de Gcebile a revelou como um ser matriosca⁸⁵, que se abre em camadas e camadas e há sempre uma nova versão de uma boneca em tamanho menor, com desenhos diferentes do anterior e igualmente elaborados. Assim foi que um belo dia Gcebile me disse que recebeu de seu avô materno, Ntemi Piliso⁸⁶, um nome espiritual, Zinziswa, um nome sagrado que ela nunca entendeu a razão pela qual o avô fez isso. Foi sentada num bar de Brixton - o bairro boêmio da zona oeste ao lado de Sophiatown - que vi um poster antigo do Senhor Ntemi Piliso. Eu o fotografei e enviei para Gcebile e perguntei se aquele era seu avô, “Avô sim” (*Grandfather yes*), responde ela com tranquilidade.

Trabalhei em Sophiatown como garçõete por dois meses, e eu tinha uma amiga que se chamava Vishan Hassim, nós decidimos dar um Google para ver quais os teatros em nossa volta, vamos procurar por audições, ou um agente, decidimos começar a procurar algo melhor. Estávamos trabalhando juntas no restaurante, então sentamos e procuramos e vimos que havia um teatro em Hillbrow, e perguntamos...onde é esse lugar? Rua Kapteijn, onde é isso? E nos debatemos para achar, e morávamos na quadra de trás. Nós procuramos muito por essa rua, e passamos em frente e vimos Outreach Foundation, mas nada de teatro. Um dia estávamos procurando mais referências e descobrimos que o teatro era na esquina da Rua Klein, opa, sabemos onde é. Nós sempre usávamos esta rua, mas nunca entramos no espaço ou vimos nenhuma placa dizendo Teatro Hillbrow. [...] Havia um cara estava vivendo aqui e eles tinham um festival para ir, então Gerard nos chamou para trabalhar numa produção para o festival. Minhas amigas não podiam vir, minhas amigas disseram Gcebile, aceite. Eu até pedi demissão do restaurante. E perguntava a mim mesma ‘você está pedindo demissão e não tem outro emprego?’. Trabalhei por duas semanas na produção e voltamos do festival com tantos prêmios. Eu não conhecia os jovens que havia trabalhado, foi minha primeira experiência como diretora. Eu só havia dirigido na escola, e nunca gostei dessa coisa de dirigir, eu queria apenas subir no palco e atuar. Eu nunca persegui essa coisa de direção, ela é que me perseguiu. (GCEBILE, conversa em 03 de outubro de 2017).

⁸⁵ Matrioscas, conhecidas também como *babushkas* ou bonecas russas, são pequenas caixas de madeira em formato semi-oval, decoradas como se fossem figuras femininas, que se abrem ao meio e há bonecas semelhantes e tamanho menor uma dentro da outra, até que fiquem muito pequenas e indivisíveis. São associadas aos saberes ancestrais das velhas sábias contadoras de histórias, simbolizando aspectos da constelação familiar, de fertilidade, da estrutura da psique e personalidade humana, ou dos segredos guardados como tesouros (ESTÉS, 1994).

⁸⁶ Saber sobre o avô de Gcebile, Ntemi Piliso, foi outra surpresa. Ele foi tenor saxofonista líder do *African Jazz Pioneers*, uma grande influência do jazz em Sophiatown, deixando um legado primoroso na fundação afro-jazzística na tradição Mbaqanga. <https://www.allmusic.com/artist/ntemi-piliso-mn0001931556> Se apresentou com grandes nomes da música sul-africana, como vemos aqui com a rainha do blues Dolly Rathebe. <https://www.youtube.com/watch?v=WjvRCr1mtV0>

A história de Gcebile não encontrar o teatro que ficava na rua de trás onde morava naquele tempo, remete à dois pensamentos, o de que Hillbrow, pela densidade demográfica, pode dar a sensação de que se está num labirinto, ou um dédalo – aquele espaço completamente preenchido por caminhos que levam ao centro, que as vezes são sem saída ou iludem, porém, decifrar seus caminhos significa uma grande aquisição de conhecimento. O segundo, é que, em uma jornada de busca pelo teatro e por uma vida de artista, Gcebile sai do interior de eSwatini, vive várias experiências, encontra um lugar para morar em Hillbrow, e trabalha como garçõete em Sophiatown onde seu avô fez carreira, e descobre pelo Google que há um teatro atrás de onde mora, que não consegue encontrar, e mesmo assim busca e encontra uma oportunidade para manifestar seu chamado, é um belo exemplo de sincronicidade⁸⁷. Elas chegam a ser imaterialidades bastante perceptíveis, como nesse caso.

As histórias de todes es facilitadores se misturam com a história do espaço e do Projeto Teatro Hillbrow, e elas importam muito para a configuração de suas pedagogias. Por conta especificamente de quem Gcebile Piliso Dlamini é e representa naquele espaço, optei por fazer o recorte de pesquisa em suas práticas, mesmo diante de uma vastidão de possibilidades que poderia ter escolhido. A resolução de aprofundar a pesquisa em seu trabalho foi se configurando durante o trabalho de campo, no devir dos processos e na emersão da compreensão da importância de seu trabalho para as meninas-mulheres daquele contexto e para os estudos de mulheres.

Relicário Marcia

Assisti à apresentação da peça “Isaro: aquele que foi esquecido” em 2014, sentada ao lado da Professora Doutora Marcia Pompeo Nogueira. A professora Marcia estava participando como palestrante convidada da 7ª Conferência Anual Africana de Pesquisa do Drama For Life - “Poder, Pedagogia, Práxis: o papel do teatro para desenvolvimento em um contexto global contemporâneo de saúde” (*Power, Pedagogy, Praxes: the role of theatre for Development in a contemporary global health*), que ocorreu na primavera. Na apresentação

⁸⁷ De acordo com Jean Shinoda Bolen (1997), que se apoia nas definições Carl G.Jung, sincronicidade são “coincidências significativas” expressas em nossos cotidianos que demonstram realidades essenciais e a conexão entre nós, outros seres e o universo (BOLEN, 1997).

de abertura, a Profa. Marcia deu uma palestra como convidada, chamada “Em busca de um teatro para o desenvolvimento dialógico” (*Towards a dialogical theatre for development*).

A sua presença foi resultado de um trabalho de construção de pontes entre o Brasil e a África do Sul, feito por mim durante o mestrado e com o apoio da Embaixada Brasileira em Pretória, e a ajuda do primeiro secretário do Centro Cultural Brasil-África do Sul (na ocasião), Sr. Antônio Carlos França. Juntamos esforços ao longo do ano para que conseguíssemos levar a Professora Marcia Pompeo para partilhar seus conhecimentos sobre os autores brasileiros Paulo Freire e Augusto Boal para participantes da conferência que vieram de distintas partes do mundo. Na conferência, a professora ministrou uma oficina na temática da “Metodologia das Contradições”, que tratava de mapeamentos por meio do método das codificações⁸⁸ de Paulo Freire, buscando evidenciar as contradições de um coletivo para a resolução de conflitos, utilizando teatro e a expressividade corporal como linguagem. O workshop teve a participação de mais de 50 estudantes de arte e educação, e foi um marco no evento.

Na ocasião, a professora Marcia participou também como examinadora externa da Disciplina de Estágio do curso de Graduação em Teatro Aplicado, do DFL. Alguns deste estágios foram desenvolvidos no Teatro Hillbrow, com participantes do Programa Depois da Escola. Durante esta atividade, estivemos juntas no espaço. Foi a primeira vez que encontrei Gcebile Piliso Dlamini no projeto, e conheci Gerard Bester, coordenador atual do projeto. Os dois nos apresentaram as instalações do teatro, a sala de dança que havia sido inaugurada em 2013 (aquela que Mark havia dado apoio financeiro e me convidado para a inauguração), o pátio e as salas de ensaio. Passeamos pelo bairro com Sibongile Bhebhe, a professora da Disciplina de Estágio e pesquisadora do Teatro do Oprimido, que também utiliza as instalações do espaço para aplicar a metodologia que pesquisa em seu doutorado⁸⁹. Caminhar

⁸⁸ Codificação é um termo esculpido por Paulo Freire (2013) que trata da fase de levantamento do universo vocabular dos participantes do método de alfabetização de adultos. Segundo Brandão (2005), a fase da codificação é uma das mais relevantes do processo de engajamento com as comunidades, pois ela codifica mais do que palavras utilizadas do cotidiano de uma comunidade, que ajudará a trazer os conteúdos trabalhados para o universo daquelas pessoas, ela também revela “o modo de vida das pessoas e dos lugares” (BRANDÃO, 2005 p. 34), ou os modos em que elas nomeiam seu mundo. É pela codificação que as contradições aparecem, e que a conscientização pode ocorrer.

⁸⁹ Sibongile Bhebhe desenvolve no Teatro Hillbrow uma pesquisa combinando duas metodologias - o Teatro Fórum de Augusto Boal, e a Abordagem Apreciativa (*Appreciative Inquiry*), de Emelda Ngufor Samba com mulheres adultas migrantes que vivem no bairro. A Abordagem Apreciativa é um método de trabalho para comunidades que propõe a ênfase na apreciação dos aspectos positivos de uma comunidade para resolução de seus problemas (problem-solving), ao invés da ênfase no questionamento de problemas (problem-posing) (SAMBA, 2013). Sua ideia é a de sobrepor as abordagens da contradição de Boal, com a da apreciação de Samba, juntas podem ser uma combinação metodológica fértil para o trabalho em comunidades que sofreram traumas. Sua pesquisa de doutorado não fez parte dos programas que o projeto teatral desenvolve, que se

calmamente pelas ruas do bairro com Sibongile e Marcia, ajudava a dar sentido aos mapeamentos espontâneos que fazia de motocicleta durante o voluntariado com as Crianças Unidas em 2013.



Figura 20: Professora Marcia Pompeo Nogueira durante a palestra de abertura da Conferência Anual do DFL, em 2014. Na mesa, professor Christopher Odhiambo, e o chefe do departamento da Wits School of Arts, Brett Pyper.



Figura 21: Com a Professora Marcia Pompeo e Professor Christopher Odhiambo após a abertura da conferência. Arquivo pessoal, 2014.

direciona apenas a jovens e crianças, bem como sua pesquisa de mestrado, que foi o início do projeto que pode ser acessado pelo link:

<http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/13575/An%20Appreciative%20Inquiry%20Approach%20to%20Forum%20Theatre%20on%20Addressing%20Ethnic%20Prejudice%20for%20the%20Hillbrow%20Community%20Theatre%20Group.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Quando assistimos juntas ao espetáculo *Isaro*, já conhecíamos algumas histórias do espaço teatral e do bairro, e ficamos admiradas com a qualidade estética e a potência transformativa do trabalho. A peça foi construída com “estratégias shakespearianas de atuação e uso do palco”, segundo os comentários da professora Marcia durante o debate após a apresentação na conferência. As jovens atrizes e atores demonstraram durante o debate profundo engajamento com o processo criativo e olhares críticos sobre a temática. Lembro que Gcebile falou pouco sobre o processo de criação, ela deu preferência para que as jovens falassem sobre suas experiências vividas. Depois do debate, Gcebile disse à professora Marcia que seu sonho era estudar Teatro do Oprimido no Brasil. Marcia e eu falávamos sobre possibilidades de trazer Gcebile e uma de suas produções para a defesa de doutorado, combinando com uma das ações que a professora promovia na UDESC de intercâmbio internacional de conhecimentos – mas isso não chegou a ser possível.

Foram 15 dias de interação direta com a professora Marcia que tinha muita energia, interesse e bom humor para conhecer a cidade. Como responsável por sua estada e transporte, pude acompanhá-la em quase todos os compromissos agendados, tanto pelo DFL quanto pela Embaixada Brasileira. Sua participação impulsionou os debates sobre a produção teatral em comunidades, as políticas públicas ligadas à arte e o pensamento crítico para a cidadania. O contato próximo com seu trabalho tão potente, despertou o desejo de aprofundar os conhecimentos sobre o teatro em comunidades no Brasil, e beber direto da fonte do saber de Freire e Boal, já que a professora Marcia era especialista nos autores. Foi devido a esta experiência em 2014, testemunhando seu trabalho como facilitadora de teatro, que em 2015, decidi tentar o doutorado na UDESC, mesmo tendo oportunidade de seguir com os estudos de doutorado na África do Sul. Direcionei esforços para escrever um projeto de pesquisa sobre o teatro comunitário, com foco na investigação das práticas pedagógicas sobre o teatro feito em Hillbrow, e depois de 4 anos morando em Joanesburgo, retornei ao Brasil como a pretensão de estudar com a professora Marcia.

Foi uma grande sorte ter recebido o aceite no processo seletivo e ter sido contemplada pela professora Marcia Pompeo na escolha deste projeto, que com tanto carinho cuidou. Sinto-me honrada por haver estado ao seu lado durante este tempo de doutoramento, onde pudemos estabelecer mais do que laços de mentoria teatral e educacional, mas de amizade e cumplicidade nos chás e bolos, bordados, passeios no jardim e visitas à horta nas tardes de orientação.



Figura 22: Meninas-mulheres do elenco da peça Thwala atuando como uma personagem-coro. Foto AMC, 2017.

Introdução: SANIBONANI! YEBO, SIABONGA!⁹⁰

⁹⁰ Uma expressão *abantu* (das pessoas do povo Bantu) de saudação coletiva, de acolhimento àqueles que chegam ao espaço: Bem vindas, bem vindos! Viva, nós vemos vocês! É frequente que pessoas sozinhas se autodesignem no plural, com uma reverência ao conjunto de seres ancestrais que acompanham aquela pessoa. Com a expressão, abrimos uma nova sessão de escrita, localizada no tempo de doutoramento.

Aqui começo a destrinçar o tempo em que Hillbrow se tornou um lugar de pesquisa com o aceite no doutoramento, entre 2016 e 2020. Passo a refletir sobre as concepções cênicas do Projeto Teatro Hillbrow (PTH), que é acolhido pela Fundação Comunitária Outreach - FCO (*Outreach Foundation Community Centre*), uma organização não governamental (ONG) localizada no bairro Hillbrow, que atua no centro da cidade de Joanesburgo, África do Sul. A edificação de sua estrutura organizacional vem ocorrendo desde meados dos anos 1990 - a década em que o apartheid findou - até o presente momento.

O bairro Hillbrow onde o projeto se enraizou, manifesta no agora características íntegras da economia de abandono do liberalismo tardio (POVINELLI, 2005), onde o “sentido de comunidade” (PÉREZ e BACARLETT, 2013) é constantemente tolhido de florescimento por uma conjuntura estrutural: o legado social do apartheid, o legado econômico do colonialismo na África, a falta de políticas públicas que deem conta de diminuir as desigualdades, e o subsequente dano no desenvolvimento de ações de subsistência no bairro. Por isso, as práticas teatrais do projeto são desenvolvidas em um contexto social complexo, precário e paradoxal, no entanto, aponto o PTH como uma das mais potentes ações de transformação de base teatral no bairro para jovens e crianças, senão na cidade, a partir dos modos em que a construção de comunidade se desenvolve em suas ações e de sua permeabilidade social.

Meus três argumentos centrais são, primeiro, o de que o teatro comunitário feito em Hillbrow apresenta uma organização estrutural e prática que é informada por noções de interconectividade e interdependência advindas de noções de equilíbrio social, harmonia, verdade, justiça e humanidade *Ubuntu*. Num movimento introdutório⁹¹. *Ubuntu* é uma filosofia dos povos de origem abantu - ou das populações que habitam a região subsaariana - que significa e cria noções sobre humanidade e ser humano, que possui dimensões morais e sociais e que constrói ética de coexistência. É um termo Nguni, umas das línguas-mãe, que deram origem a muitas outras línguas (grosso modo, seria como o latim no ocidente). *Ubuntu* se difere em alguns aspectos da alteridade e da outridade (*otherness*) (HANKELA, 2013). A filosofia *Ubuntu*, associada ao fazer teatral de Hillbrow, se configura nos procedimentos estéticos como uma pedagogia. Em meus testemunhos durante a pesquisa de campo pude vivenciar histórias (contadas no capítulo 3), que revelam o “efeito” de cuidado mútuo no

⁹¹ O Hamba 3 traz contornos mais definidos sobre *Ubuntu*.

cotidiano de jovens e crianças que participam dos programas do projeto teatral. Esse efeito é o que emolduro como práxis pedagógica Ubuntu.

A partir dessa cosmovisão africanista⁹², surgem as práticas pedagógicas que foram construídas historicamente entrelaçando os saberes deixados pelas pessoas que estiveram na base da constituição do PTH, das pessoas que foram chegando ao longo do tempo e que permanecem no projeto – apresento essa construção a partir da noção de fluxo contínuo de encaminhamento da vida. As ações do projeto se expandiram, desde meados de 1990 até a atualidade, de forma sólida e exponencial, mantendo a abordagem interpessoal predominantemente horizontal e dialógica nos processos criativos com participantes, apesar desses processos ocorrerem em uma ONG que se estrutura de forma piramidal – como isso é possível? Veremos no capítulo 2, que as negociações internas se configuraram historicamente e imprimiram uma espécie de blindagem na base da pirâmide que minimiza as interferências vindas do topo, no que diz respeito ao mosaico de abordagens pedagógicas, e no desenvolvimento dos dois programas estabelecidos.

Segundo, penso que, por mais que as abordagens do fazer teatral em comunidades venham sendo balizadas por um conjunto de práticas universais, maleáveis e mutáveis para “se moldar” à contextos diversos e trabalhar com demandas coletivas, as abordagens políticas de seus agentes-facilitadores devem seguir uma lógica de conscientização, enfrentamento ou desmantelamento de estruturas opressoras e hegemônicas, considerando a cosmovisão das comunidades originárias (ou indígenas) nas quais o trabalho ocorrerá, pois, por exemplo, em Ubuntu, as noções sociais de equilíbrio, harmonia, justiça e humanidade são muito distintas das noções ocidentais antropocêntricas guiadas por questões de identidade, direitos humanos, autonomia e emancipação.

Neste sentido, a perspectiva ecofeminista, um campo transdisciplinar de estudos e práticas que junta saberes do feminismo cultural/radical, das espiritualidades baseadas na natureza e da ecologia (SPRETNAK, 1987 pg.3-4), é crítica ao conceito de emancipação e indaga “por que devemos nos preocupar com propósitos de cultivo em sociedades pós-

⁹² Talvez seja relevante dizer que na África não identifiquei distinção entre os povos africanes e os povos originários – ou indígenas. Negros e negras são originários (em inglês *indigenous*) de distintas etnias. Na África do Sul, no meio acadêmico em que a língua predominante ainda é o inglês, os saberes ligados às tradições africanistas, espiritualidade, ancestralidade e as magias são chamados de saberes indígenas (*indigenous knowledge*). Entre as pessoas que falam línguas vernaculares, cada etnia tem sua própria designação para o corpo de saberes tradicionais. Sigo a orientação de Gcebile Piliso Dlamini de referir-se ao seu pluriverso como “africanista”.

modernas” (ibidem pg.06). O ecofeminismo aponta o conceito de emancipação iluminista como questionável, pois coloca o homem como superior à natureza e implica a emancipação como o processo mesmo de fragmentação que gera unidades, que se libertam de uma totalidade estrutural, criam fronteiras próprias e buscam se isolar, ou separar como unidades independente, individuais e autônomas – essa lógica, dentro da educação e do teatro, vem funcionando ao propósito de libertação de comunidades oprimidas em contextos hegemônicos. Mas haveria contradições em sua lógica fundante? As teorias ecofeministas, com a sua crítica à ideia de emancipação do homem-branco ocidental que se entende independente do organismo ecossistêmico (planeta terra) ao qual pertence – para que possa então dominá-lo e explorá-lo de forma predatória, pois se justifica na lógica de separatividade e superioridade – serviram de ponte entre mundos para compreender a estrutura tríade africanista. A visão de mundo ocidental e suas noções de verdade e realidade, funcionam de modos bem distintos das noções Ubuntu de realidade, em que os seres (humanes e não-humanes) são recipientes de consciência no devir de “torna-se” e se entendem como incompletos em três dimensões de existência, sem nunca chegar a formar uma unidade separada do todo. O ecofeminismo catalisou o alcance da cosmovisão africanista das meninas-mulheres de Hillbrow com as teorias do teatro comunitário, porque suas teorias permitem um trânsito fluido entre distintos mundos, físico e metafísico.

Para diferenciar o que falamos acima sobre a necessidade de facilitadores externos se adequarem às cosmologias de uma comunidade, pensamos em relativismo cultural (SHIVA & MIES 1993), que seria uma forma de aceitação de dinâmicas de violência perpetuadas por elementos culturais em comunidades locais ou originárias, orientado por noções de direitos humanos constituídos com perspectivas ocidentais, no entanto, mais uma vez, a cosmovisão africanista possui suas próprias lógicas de equilíbrio social, harmonia, verdade, justiça e humanidade, que compõem suas leis - e deveriam ser conhecidas por facilitadores externos, para que o trabalho com teatro comunitário, ou teatro aplicado, seja coerente para aquelas pessoas.

Neste aspecto, identifico no PTH a importância da simetria entre facilitadores e as pessoas da comunidade, que falam a mesma língua e percebem o mundo do mesmo modo. Neste caso, facilitadores são agente oriundos àquele meio⁹³ (de povos originários), e por mais

⁹³ Mogobe Ramose (2001) fala que por mais que pessoas dos povos subsaarianos migrem, eles têm mais ou menos a mesma noção de Ubuntu, pela origem Bantu.

que eles estejam inseridos em uma ONG mista (pessoas de distintas raça, gênero, etnia, idade, nacionalidade, cultura), que busca sustento em uma rede de apoio financeiro ocidental, e que misturem seus saberes com saberes oriundos do ocidente, há uma simetria entre facilitadores a comunidade do entorno que é beneficiada pela tecedura do trabalho, que viabiliza e sustenta a horizontalidade e dialogia, desde um mesmo sentido de justiça e verdade africanista.

Terceiro, como resultado de práticas informadas por Ubuntu, surge uma estética que chamo de transversal, concebida pelo agenciamento das meninas-mulheres que participaram da peça *Thwala*, em que há a justaposição entre protagonismo e a personagem-coro. O coro e a heroína não se diferiram, de fato, reforçaram-se na noção de que o coro e a personagem atuaram em igualdade de valor e estratégia, reclamando em voz uníssona as causas daquele coletivo. Se a noção de coro aristotélica funciona como um artifício de distanciamento, separado do herói-heroína, no coro africanista comunitário, a voz é coro-heroína transbordando a si mesmo e alcançando a sua comunidade. A personagem-coro faz as reivindicações políticas da grupalidade em cena engajada numa só voz que atua em evidência, à frente, em primeiro plano como artifício de aproximação, ao invés de distanciamento. Com isso, aquele público reagiu de forma engajada e catártica à peça, evocando as memórias de um chão chamado apartheid, desde um lugar de justiça, equilíbrio e humanidade potentes para aquelas pessoas.

Hillbrow é um dos locais de maior densidade humana do mundo, com estatísticas radicais ligadas à *superdiversidade*⁹⁴ (VERTOVEC, 2007) pelas peculiaridades de sua história de migração, sendo que aproximadamente 100.000 habitantes vivem no perímetro de um quilômetro quadrado (1 km) – que é a sua extensão territorial. Um local de intensa mobilidade e despossessão, com efeitos agudos de desproteção política, e que possui um teatro comunitário que apresenta uma produção teatral com jovens e crianças que vivem na localidade.

O Teatro Hillbrow, com suas memórias, guarda processos pedagógicos importantes ligados às transformações ocorrida naquele chão - há entrelaçamentos da memória do

⁹⁴ Superdiversidade é uma categoria emoldurada por estudos feitos em colaboração entre observatórios de migração, sobretudo do Projeto Global DiverCities, coordenado por Steve Vertovec do Instituto Max Plank, e o African Center for Migration & Society - ACMS (Universidade de Witwatersrand), que reavessa as justaposições nas quais compreendemos o conceito de diversidade, diferentes daquelas que convencionalmente foram concebidas no século XX, ligadas à raça, gênero e classe, procurando entender como as populações muito diversas têm coexistido nos mega centro urbanos. Sua definição detalhada está no Hamba 1, “Mobilidade e Migração: categorias constituintes do bairro, evidenciadas no pós-apartheid”.

apartheid e a ontologia de bairro, com a construção do teatro, e as suas mudanças paradigmáticas na era pós-apartheid. O teatro foi fundado em 1975 durante o regime e, com sua queda, foi reformulado em meados dos anos 1990: o que era um teatro conservador para a população branca que produzia teatro baseado em textos clássicos britânicos e Africâneres, na era pós-apartheid passou a ser um espaço que virou para um novo eixo de ação engajado em processos teatrais com os moradores do bairro. Esse processo se deu em uma conjuntura: a crise econômica da Igreja Luterana (proprietária do espaço), o esvaziamento e reocupação do bairro (da população branca, “colorida”⁹⁵ e negra), e os interesses de igreja de seguir com trabalhos missionários. Desde então, o Projeto Teatro Hillbrow, é um braço da Fundação Comunitária Outreach, e vem sendo um espaço vital para moradores do bairro, que resiste e promove resistências.

Quando iniciei o enamoramento com o Teatro Hillbrow, lancei-me na pergunta: o que mantém este teatro vivo, pulsante e potente, ao longo de aproximadamente três décadas, em tantas configurações sócio-políticas e coordenações distintas, em uma localidade que tem sido lugar de *transição* e *transformação*⁹⁶, precariedade (por conta do avanço da implementação das políticas neoliberalistas) e superdiversidade (por conta de novas complexidades em que a categoria migração se dá na atualidade: religião, cultura, etnia, transnacionalidade, raça, classe, gênero, língua, idade)? Vamos explorar neste estudo os modos com os quais facilitadores e participantes manifestam em seus cotidianos dinâmicas trazidas de suas terras-mãe, compondo uma diversidade humana e de abordagens pedagógicas em suas práxis.

Algumas questões orientaram este estudo, que foi desenvolvido de forma cartográfica - a cartografia é uma abordagem de pesquisa, processual, oriunda da geografia e que vem sendo utilizada pelas ciências sociais e humanas, e que serviu como aporte metodológico neste estudo. Falarei sobre ela com detalhes adiante. Como podemos melhor entender nossas estruturas artísticas e desafiar dinâmicas sociais ao olhar para um projeto teatral que se

⁹⁵ A categoria *colorida* é oficial na África do Sul e sua história está associada ao colonialismo e a Corrida para África (*Scramble for Africa*), e ela se difere em parte da categoria *mestiça* ligada à inter-racialidade, como veremos no Hamba 1.

⁹⁶ Esses são dois termos utilizados no processo histórico de adequação das políticas públicas e de representatividade de raça em todos os setores institucionais e civis. *Transição* designa o tempo entre 1990 (da queda do apartheid) e 1994 (quando houve a primeira eleição democrática do país) com a eleição do primeiro presidente negro Nelson “Mabida” Mandela - neste período a constituição do estado nacional foi reescrita e o poder político foi ‘negociado’ para evitar a eclosão de uma guerra civil. *Transformação* designa o período de 1994 à atualidade, em que o país tem readequado suas políticas públicas e privadas para fomentar a mudança dos poderes políticos e econômicos das mãos brancas-colonialistas para a população negra. Apesar das fortes diretrizes de transformação, a África do Sul tem se mantido como o país mais desigual do mundo na última década. Farei uma análise histórica crítica sobre estas duas dinâmicas sociais nos Hambas 1 e 2 com auxílio da autora Pumla Dineo Gqola (2008), entre outras.

organiza “entre mundos” (ocidental em fricção com uma cosmovisão predominantemente africanista)? Como facilitadores estruturam suas práticas para promover transformações nas vidas de participantes dos programas criados, em um contexto tão diverso como Hillbrow? Como eles mantêm suas atividades horizontais, em uma ONG que se apoia em fundos internacionais para subsistir? Quais são os desafios para a continuidade deste projeto que sobrevive a tantos anos no pós-apartheid, num governo de características neoliberais e desiguais quanto África do Sul? E como podemos olhar criticamente para a estrutura pedagógica do PTH e aprender com seus processos criativos e formas de comunalidade, interrelação e cuidado mútuo?

Segundo o Relatório de Desenvolvimento Humano⁹⁷ (RDH), elaborado pelas Nações Unidas em 2019, o GINI⁹⁸ (Coeficiente Estatístico de Desigualdade Demográfica) o Brasil e a África do Sul estão entre os 10 países mais desiguais do mundo, sendo que o Brasil ocupa o 10º lugar, e a África do Sul o 1º. Isso significa que, apesar de sermos países com muitas riquezas econômicas e naturais, a concentração de renda é altíssima apenas para uma parte muito pequena da população. Na estrutura sul-africana de hiper desigualdade, a diferença entre pobreza e riqueza é vexatória, e se manifesta nos respectivos bolsões topográficos da cidade de Joanesburgo. O RDH também afirma que a extrema “desigualdade e violência são dinâmicas sociais diretamente interrelacionadas” (RDH, 2019 pg.91), e frequentemente imbricadas por uma construção histórica (colonialista, patriarcal e capitalista) que determina as raízes da desigualdade. O Brasil está próximo à esta realidade.

Quais os papéis que o teatro pode cumprir em contextos afetados pela desigualdade e violência? Esta é uma pergunta que vem sendo frequentemente feita por pesquisadores e praticantes do teatro em comunidades que atuam nos campos da arte e da política, da cultura e dos direitos humanos, do ativismo e do desenvolvimento.

A história da Fundação Comunitária Outreach tem muito a nos ensinar, à uma realidade brasileira que têm lidado com uma elite conservadora e reacionária, um país que se move para um estado mínimo, que emprega as lógicas e o exercício do embranquecimento em que os pretos e pardos são mais de 50%⁹⁹ do país, e no entanto, esses números não refletem a

⁹⁷ <http://hdr.undp.org/en/content/2019-human-development-index-ranking> (acesso em 17 de janeiro de 2020).

⁹⁸ <https://www.dicionariofinanceiro.com/indice-de-gini/> (acesso em 20 de janeiro de 2020).

⁹⁹ Segundo último censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2010.

economia¹⁰⁰ e a política¹⁰¹ - as ações de redemocratização são ainda tímidas se compararmos aos movimentos de transformação que estão ocorrendo no pós-apartheid sul-africano. No campo da transformação racial, a África do Sul avançou muito se comparado ao Brasil, contudo a desigualdade econômica se aprofundou com o estado neoliberal e as privatizações que ocorreram no país.

Traçaremos algumas abordagens acerca das rotas de migração, tanto da população branca/europeia que colonizou a cidade, e principalmente da população negra como força atuante edificadora da cidade e das muitas lutas para sua permanência com seus modos diversos de existência. Muitas histórias que aparecerão se relacionam com o movimento de construção da cidade, bem como com o estabelecimento do regime separatista apartheid, sua queda, e a reconstrução dos sentidos de cidadania a partir dos mecanismos sociais de integração de povos negres que ali habitam. Contudo, isso apenas vem sendo possível porque migrantes africanos oriundos de distintos países, ocupam agora a categoria mais vulnerável, de abandono político, exploração e necropolítica¹⁰² (MBEMBE, 2008). Veremos que Hillbrow é um bairro de migrantes (que migraram recentemente) e ex-migrantes (que migraram nos últimos dez anos e agora possuem vínculos estabelecidos em Hillbrow).

As narrativas exploradas nos capítulos a seguir são combinações das histórias encontradas naquele espaço, pelas vozes das pessoas que estiveram ligadas ao projeto no tempo de pesquisa. Também explorei livros, registros e museus, em que busquei trazer perspectivas históricas de uma das dinâmicas humanas mais antigas da humanidade: a migração. Procuramos nos engajar com a perspectiva decolonial de que a migração é uma característica humana, seja ela internacional (entre continentes ou países que não partilham fronteiras), transnacional (países que partilham fronteiras ou de mesmo continente) ou nacional (entre campo-cidade). A configuração social de superdiversidade que se estabeleceu historicamente em Hillbrow por conta da migração, representa e impacta a vida das jovens e crianças que participam do projeto.

¹⁰⁰ Pretos e pardos são apenas 18%, segundo levantamento feitos pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (URJ) e publicado no jornal a Folha de São Paulo: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/06/1638879-negros-ocupam-so-18-dos-cargos-de-elite-aponta-levantamento.shtml> .

¹⁰¹ Pretos e pardos são menos de 5% na política, segundo o cientista social Osmar Teixeira, estudo publicado na revista Carta Capital <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-sub-representacao-dos-negros-na-politica-brasileira> .

¹⁰² Segundo Achille Mbembe, a necropolítica seria as forças biopolíticas que determinam “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018 pg.5).

Apesar da migração ser uma dinâmica social fundante e contínua daquele território, ou seja, não foram processos históricos acabados, e sim, são dinâmicas constituintes da cidade até a atualidade que a torna uma cidade forjada em transitoriedade, senti a necessidade de ter uma conversa interseccionada entre migração e racismo estrutural (pois negros e negras enfrentam maior dificuldade que brancos em circular e se integrar pelo mundo, mesmo em países africanos). Há a necessidade de maior reconhecimento dos processos violentos de usurpação do trabalho de milhares de migrantes que ajudaram a construir Joanesburgo – em contra posição à migração branca, vista como “edificadora” ou “salvadora” de nações. Foram importantes os estudos sobre as rotas migratórias mundiais¹⁰³ que demonstram que Joanesburgo tem sido, desde sua fundação formal, um dos principais destinos para populações em busca de melhores condições de vida. De acordo com Achille Mbembe (2008), a sua fundação “se deu somente por conta da busca de riquezas materiais” (MBEMBE; NUTTAL, 2008 pg. 18). A meu ver, a cidade tem sido lar para milhares de cidadãos e cidadãs que nasceram ou chegaram naquela realidade, inclusive esses autores.

Diante de lógicas desumanizantes ligadas à desigualdade e à violência, submersas em sistemas socioeconômicos que acirram a exploração predatória de recursos naturais e de bens comuns (educação, moradia, saúde, transporte), penso que correntes de pesquisa que investigam os paradigmas da vida em comum, ou da comunidade, ou de coletivos, ou de grupalidade são de grande relevância para que possamos tentar encontrar saídas, redes de conexão, ou pelo menos, inspiração de resistência. Diversos são os paradigmas que vêm influenciando as escolhas dos teatreiros, e as maneiras nas quais o teatro comunitário vem sendo desenvolvido, recebido e entendido em partes diferentes do globo. O Projeto Teatro Hillbrow (PTH) possui uma alta permeabilidade social em sua organização formativa e modelos de ação: com seus dois programas de ação, ele consegue fomentar uma extensa rede de inserção teatral, não só no bairro, mas em outras zonas também afetadas por níveis de precariedade, como o centro da cidade e o bairro Soweto (veremos nos capítulos 2 e 3).

O primeiro programa, o *Programa Depois da Escola* (PDE), oferece produção teatral dentro das instalações do teatro, ocupando suas salas e palco nos períodos da manhã e tarde para jovens e crianças, que ali permanecem nos turnos em que não estão na escola. O programa oferece atividades pedagógicas constantes e modos de convivialidade cidadã, uma

¹⁰³ Nos alinhamos aqui com as pesquisas feitas pelo projeto *Global DiverCities*, do Instituto Max Planck <https://www.mmg.mpg.de/366545/globaldivercities>; e pelo *African Centre for Migration and Society* (ACMS) da Universidade de Witwatersrand, entre os anos de 2014 e 2019.

vez que faltam espaços públicos seguros no bairro para que as crianças possam estar - e elas se sentem integradas ao local pois ali permanecem em média de cinco a seis horas diariamente, sem obrigatoriedade. Mais especificamente no capítulo 4, faremos análises detalhadas das pedagogias teatrais desenvolvidas no espaço.

O segundo é o *Programa Escolas Secundárias* (PES), que ocorre em parceria com o Laboratório do Teatro do Mercado (LAB), leva o fazer teatral para as escolas públicas e escolas *Modelo C*¹⁰⁴. O programa acontece em colaboração com as escolas secundárias nos bairros do Centro Distrital de Negócios (*Centre Business District* – CBD), Hillbrow, Doornfontein e Soweto¹⁰⁵, onde facilitadores vão até as escolas desenvolver projetos teatrais, curriculares ou não.

Com este estudo de caso, que se utiliza de procedimentos transdisciplinares, busco entender que, talvez, além de ser uma questão de, por meio do teatro, resistir, suportar (*endure*) ou combater as forças opressoras que se impregnam naquela realidade; ou destruir estruturas de poder - esta força institucional ligada às macroestruturas e micropolíticas, e suas muitas formas de engendramento que impactam nossas vidas (quase) ininteligivelmente; o que procuro descrever enquanto um ser que pesquisa possibilidades de “revolução sem sangue”, seria a potência e as especificidades da ressignificação e frutificação da vida que ocorre por meio do teatro elaborado pelas pessoas que habitam Hillbrow, com suas memórias e afetos, e os efeitos da pedagogia Ubuntu.

Cartografia do trabalho

Numa perspectiva biopolítica, a vida em Hillbrow se esvai continuamente. O entendimento de que os vínculos humanos possam ser um fazer político robusto, na perspectiva de que o pessoal é político¹⁰⁶, se deu por meio das percepções sobre os agenciamentos estéticos, que geram subjetividades e sentidos de pertencimento.

¹⁰⁴ Tradução de *Model C Schools*, que são escolas criadas na reformulação educacional após a queda do apartheid dentro de uma nova abordagem econômica, que funde iniciativas públicas e privadas e são interraciais (*mixed race*).

¹⁰⁵ Regiões política e historicamente estigmatizadas e precárias, de e para onde a população negra foi removida, como veremos no Hamba I.

¹⁰⁶ Na mesma abordagem do “pessoal é político” descrito na sessão “É caminhando que se caminha”.

No teatro comunitário de Hillbrow, o fazer pedagógico é balizado pela matéria humana e pelos afetos resultantes do encontro entre aquelas pessoas que escolhem utilizar o teatro para falar sobre algo que lhes toca – e não podemos perder de vista que estamos tratando de um trabalho feito por crianças e jovens mulheres, a peça Thwala, feita em um contexto comunitário que prioriza o processo, mas que pensa nos moldes de seus resultados, porque a peça foi apresentada em um festival, que por si só, é uma experiência e que nos convida a perceber as forças propulsoras de uma estética comunitária (GOMEZ, 2013).

Mediante a dinâmica de grupo e de trabalho comunitário, tomam consciência das contradições e alcançam profundos níveis de compreensão de sua realidade histórica e política circundante. Se abre então caminhos para a emancipação individual, e num polo distante, para a emancipação social que se planta como uma possível utopia (GOMEZ, 2013 p. 246).

Lola Proaño Gomez (2013) nos oferece um denso compêndio filosófico sobre as práticas comunitárias, também na Argentina, com foco na gnoseologia, ou na epistemologia, que reflete sobre as questões relacionadas ao conhecimento empírico - as experiências. Percebo cruzamentos profícuos e caminhos importantes que a presente pesquisa tem tentado seguir, nos estudos e ações desenvolvidas no PTH. Como falamos anteriormente, o conceito de emancipação, uma diretiva forte dentro das abordagens do teatro comunitário desde um olhar de liberação de comunidades oprimidas de sistemas hegemônicos ocidentais, apareceu como pista de *potência contraditória* para ampliação de seus paradigmas, quando em fricção com a *cosmovisão africanista* e abordagens *ecofeministas*. Os últimos corpos teóricos citados entendem a emancipação (um conceito surgido no iluminismo) como um processo de fragmentação e isolamento de indivíduos, ou coletivos, de uma totalidade estrutural da vida. A emancipação, para autores que foram convidados para refletir sobre noções de humanidade e ser humano, seria o processo mesmo de tornar-se “independente”, autossuficiente, individuado e autônomo. Não obstante, a noção de independência inexistente na cosmologia africanista, já que ela entende que seres estão interconectados em um grande organismo de fluxo contínuo que se chama vida-morte-vida, que abarca humanos e não-humanos.

Entendo que a citação de Proaño (2013) esteja ligada com as ideias de Paulo Freire (2013) e bell hooks (2017), autores que tecem pensamentos sobre a pedagogia crítica e engajada, na perspectiva de que a educação deve servir à prática de liberdade – eles falam sobre emancipação, este processo de nomear a vida, a partir de enfrentamentos políticos para desafiar estruturas hegemônicas. Ao enxergar a perspectiva africanista, crítica ao conceito de emancipação, me pergunto sobre as possibilidades férteis neste antagonismo, de

transformação de práticas pedagógicas que incluam a visão de interdependência. Suspeito que haja uma faísca, um aquilo-outro ocorrendo no projeto Hillbrow, nesta fricção, e nesta suspeita, procurei fazer o melhor para descrever o que ocorre lá, como uma pista de possibilidade. Entendo que pode haver relevância nas peculiaridades nos modos que as pessoas de Hillbrow estão entrelaçando em termos de memória e contexto, necessidade e desejo, realidade e sonho para engendrar sua arte que é política, provocativa, audaz, original, e por fim, potentemente integrativa.

Os capítulos foram organizados de maneira que possam fluir como desenhos de um todo sobre o Teatro Hillbrow, e quando lidos em sua totalidade, poderão dar diferentes perspectivas sobre aqueles dois espaços que se imbricam: o projeto teatral e o contexto do bairro com o qual o projeto se relaciona.

No capítulo intitulado *O Contexto Hillbrow: políticas de um chão*, apresento perspectivas históricas e políticas do bairro, da cidade, e do país, que convergem informações relevantes sobre o contexto. Temas cruciais definindo o olhar sobre o legado colonialista; o papel da corrida do ouro na construção topográfica e demográfica da cidade de Joanesburgo, e do bairro Hillbrow; a migração modelando a paisagem urbana; a migração e a mobilidade humana entre espaços urbanos e rurais e seus impactos; fronteiras, mapas e a arquitetura; a memória construída, destruída, e reconstruída de forma intermitente neste território “dourado”; o estabelecimento e algumas das repercussões e consequências do apartheid; e a contextualização social do pós-apartheid. Estas dinâmicas impactam diretamente a visão sobre o Teatro Hillbrow.

Neste capítulo, dei ênfase aos significados materiais e imateriais dos Atos Constitucionais implantados pelo governo separatista. O fim do apartheid em 1990 inaugurou o período chamado *transição*, que fez parte da transferência do poder político dos brancos para a população negra, com a instauração da nova constituição democrática sul-africana, em 1994. A era pós-apartheid, que há mais de vinte anos vem lidando de forma contínua e intensa com a dinâmica de transformação, pressupõe uma democracia que visa mais igualdade de raça. No entanto, os desafios que a África do Sul e a metrópole Joanesburgo vêm enfrentando, se dão conta de estratégias eficazes de redistribuição material que represente mais adequadamente o país em suas estatísticas raciais, ainda demoram a endereçar a desigualdade econômica. O país, que se estabeleceu como principal centro financeiro do continente africano, vem aceleradamente se configurando com políticas neoliberais, promovendo a

extrema desigualdade econômica – como vimos, de acordo com o RDH é o país mais desigual do mundo. Um “governo fantasma” que desafia as distintas noções de público que a África do Sul e o Brasil possuem, enfatizada diante de observação e vivência.

Ao longo deste capítulo, traremos análises sobre as estratégias de dominação do período de colonização sul-africana, criadoras de duas dinâmicas sociais justapostas: a da *miscigenação* e a da *segregação* racial. A primeira é a miscigenação, ligada à primeira fase colonial, entre os séculos XVI e XVIII, feita por holandeses e portugueses. A segunda é a segregação, ocorrida nos séculos XIX e XX, feita por ingleses. A partir desta diferenciação, poderemos mergulhar na reflexão sobre os saberes que foram mantidos apesar dos processos de colonização da África subsaariana.

Por fim, pretendo explorar alguns aspectos da importância do bairro Hillbrow neste processo de transição e transformação do país, buscando explicar de forma profunda a questão da mobilidade humana, as mudanças das leis de fronteira no país em 2013, e os seus impactos em níveis mundiais na construção de novas rotas e movimentos migratórios.

Nos movimentos migratórios na cidade, que a construíram de forma desigual, a xenofobia se mostra como estratégia necropolítica, em que migrantes são atacados de tempos em tempos, mortos e expulsos de seus lares. Os estudos de diversidade mostram que há dinâmicas sociais que emergem da coexistência em superdiversidade, como em Hillbrow, são elas: as rotinas, os caminhos cotidianos que promovem encontros e relações interculturais; as salas sem muros, os lugares públicos onde migrantes privatizam aquele espaço e o tomam como um lugar de encontro comunitário, como esquinas, calçadas ou escadas; e os corredores de dissociação. Estas são dinâmicas apontadas por observatórios de migração que não necessariamente incluem as crianças e jovens. Assim, o projeto teatral em Hillbrow, que foca nesta faixa etária, acaba servindo também como espaço de convivialidade.

Apresento um breve histórico da estrutura educacional da África do Sul, durante o apartheid, e no pós-apartheid, para que possamos compreender o papel da formação de público que o festival tem. Serão explanados alguns dos eventos e movimentos sociais mais importantes na luta antissegregacionista que influenciaram os ajustes curriculares educacionais que têm como marco de visibilidade o Levante Estudantil de Soweto (*Soweto Uprising*), ocorrido em 1976, que impulsionou o engajamento internacional¹⁰⁷ na luta contra o

¹⁰⁷ Que acarretou o boicote político e econômico internacional. Países membros da ONU já vinham, desde 1960 com o massacre de Sharpeville, ameaçando embargo. Em 1973, a África do Sul foi expulsa da ONU, e em 1976,

apartheid. Falarei sobre as implementações da *Educação Bantu*, que visava colonizar e domesticar os negros sul-africanos, impedindo-os de falar a sua língua, e limitando o currículo para uma educação meramente tecnicista.

No capítulo intitulado *Anatomia do Teatro Hillbrow: (re)construção de comunidade em um contexto de superdiversidade, precariedade e mobilidade*, o texto aprofunda nas histórias, nas organizações de processos formativos e nas pedagogias do Projeto Teatro Hillbrow. Enquanto instituição não governamental, a Fundação Comunitária Outreach (FCO) desenvolve três frentes de ação: arte & cultura; aconselhamento psicossocial; treinamento educacional. Dentro destas frentes, durante a pesquisa de campo realizada entre os anos de 2016 e 2019, existiram sete programas abertos: Projeto Teatro Hillbrow; Escola de Música, Boitumelo Artesanias, Aconselhamento, Programa Juventude, Centro de Computação, e a Colônia de Férias – cada qual com seus coordenadores e diretrizes específicas. Este estudo foca exclusivamente em uma delas, o Projeto Teatro Hillbrow, que determina os limites da pesquisa em descrever e analisar os modelos de ação do Projeto Teatro Hillbrow, que é uma das seis frentes de ação da ONG, porém a totalidade do alcance de suas ações é maior do que a que apresento neste trabalho – porque são sete frentes de atuação no bairro. Neste capítulo também aparecem histórias ligadas à formação da ONG e à construção do prédio com as marcas da segregação em sua arquitetura, e as memórias sobre origens e continuidade ideológica e pedagógica das práticas teatrais atuais.

No Projeto Teatro Hillbrow, como já antes mencionado, há dois programas que acontecem paralelamente: o *Programa Depois da Escola*, onde crianças e adolescentes vão ao teatro para as atividades; e o *Programa Escolas Secundárias*, que são desenvolvidos por facilitadores nas escolas do CBD, Hillbrow e Soweto - este segundo programa nos possibilita entender como o projeto se relaciona e se multiplica na cidade. Busco mapear as práticas desenvolvidas ali - inclusive as questões ligadas ao uso de Teatro do Oprimido de Augusto Boal, e as teorias da libertação de Paulo Freire, para entender as influências destes autores naquele contexto - para então analisar as apropriações, adaptações e encaminhamentos feitos por praticantes.

Discorro sobre o legado de 13 anos do Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC)¹⁰⁸, o festival anual que acontece no Teatro Hillbrow, e

com o levante, as negociações com a África do Sul foram suspensas, iniciando um dos maiores engajamentos em campanhas internacionais de luta pelo fim do regime.

¹⁰⁸ Tradução de Inner-City High School Drama Festival (ICHSDF).

aprofundando reflexões sobre o Programa Escolas Secundárias¹⁰⁹ ao qual pertence. O programa tem parceria com o Laboratório do Teatro do Mercado (*Market Theatre Laboratory*), um programa pedagógico que objetiva formar agentes em teatro – atrizes e atores, diretoras e diretores, produtoras e produtores, dramaturgos e técnicos – que promove seus estágios viabilizando o encontro de seus alunos para colaborar com facilitadores do Programa Escolas Secundárias. O programa é coordenado por Linda Michael Liwewe Mkhwanazi¹¹⁰, Malvin Phana Dube¹¹¹ e Thabang Bruce Phakathi¹¹², que organizam estágio de alunos e facilitadores do teatro que ocorre nas escolas. Como resultado, o trabalho realizado ao longo do primeiro semestre nas escolas, é apresentado no festival anual, que acontece em setembro, um evento que é de grande celebração comunitária juvenil.

No capítulo chamado *A Pedagogia Ubuntu* que a princípio seria apenas dar contornos à filosofia Ubuntu e servir de respaldo ao que foi identificado como “um modo de cuidado mútuo” manifesto pelas pessoas daquele espaço, se tornou um ponto nodal no estudo. As leituras sobre Ubuntu advindas de outros campos de conhecimento, como antropologia, sociologia, estudos políticos, filosofia, teologia, saúde e direito mostraram a complexidade desta que é, em sua totalidade, uma cosmovisão africanista que permeia valores sociais, morais e éticos, e que constroem uma visão de mundo muito distinta da ocidental. Antes das leituras, havia uma forte impressão de que a filosofia Ubuntu deveria influenciar o cuidado percebido, e que poderia ser visto como uma pedagogia, ou uma abordagem teórica e prática de transmissão de conhecimento. Com as leituras, a ideia de pedagogia Ubuntu foi fortalecida, bem como houve insights sobre alguns casos vivenciados durante o trabalho de campo, que puderam ser compreendidos de modos mais complexos.

Assim, me debruço sobre os 5 casos que trouxeram a experiência e o efeito Ubuntu para o corpo, e explano o porquê percebo Ubuntu como uma pedagogia, imbricada aos seus aspectos cosmológicos.

No capítulo intitulado *Estética transversal e a Personagem-coro*, o foco está na análise do espetáculo *Thwala* criado de forma colaborativa em 2017 por participantes meninas-mulheres do Programa Depois da Escola (PDE), apresentado no FTESCC, e dirigido

¹⁰⁹ Tradução de High School Programme.

¹¹⁰ Linda Michael Liwewe Mkhwanazi é facilitador do PES e um dos coordenadores do Festival de Teatro da Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC).

¹¹¹ Malvin Phana Dube é facilitador do PES e coordenador técnico do teatro.

¹¹² Thabang Bruce Phakathi é coordenador do FTESCC e cuida das escolas secundárias que participam do festival.

por Gcebile Piliso Dlamini, a única facilitadora mulher da história do projeto. A análise partirá dos processos criativos para encontrar a dramaturgia e os agenciamentos estéticos com o interesse em indagar sua potência criativa. Há uma breve, porém, importante discussão com autores diversos, sobre a maneira com a qual me posiciono em relação ao conceito de *agenciamento estético*, para então apresentar dois conceitos nevrálgicos da pesquisa: a *estética transversal* e a *personagem-coro* em Thwala, ambas, efeitos da Pedagogia Ubuntu. Usarei como bússola analítica as ideias de agência estética de Joy James e Christa Davis Acampora (2007); de transgressão de bell hooks (2017) e de coreopolítica de André Lepecki (2011). Discorro sobre os métodos e abordagens utilizados por facilitadora e atrizes, e colaboradores que deram suporte ao processo criativo, para esboçar ideias de um teatro comunitário africanista e feminista (a contradição como potência criativa), entre eles: atividades de pesquisa, processos e rituais ligados à cultura africanista.

Por meio da análise da peça Thwala, busquei as especificidades dos *agenciamentos estéticos*¹¹³ de um teatro comunitário, que se configura num contexto pós-apartheid, cosmopolita, ancestral, superdiverso e ritualístico, com força de propulsão multivetora de subjetividades capazes de gerar ações políticas cotidianas nas participantes do projeto. Pensar subjetividades que configuram estéticas potentes, como Joy James (2007) e Christa Davis Acampora (2007) descrevem ao analisar os agenciamentos estéticos de artistas negras e latino-americanas, e repensam os lugares de fala da própria estética, e suas forças propulsoras. As autoras falam sobre evocar novos atos políticos criativos ao habitar sensibilidades que exprimam e representem existências relegadas e radicalmente marginalizadas.

O resultado seria uma estética que produz *topias*, não necessariamente nas margens, mas em algum lugar (dentro) daquelas organizações sociais, e baseia-se na ação expositora da compilação/composição/condensação de (pluri)versos ou características de seus “algos”. Ela opera como uma espécie de máquina digestora: pega um punhado de coisas diferentes daquele contexto, as espreme até chegar ao sumo, e as devolvem em forma daquilo que há de mais caudaloso. Ela reflete o seu entorno, e simultaneamente ela o contesta e o inverte sob forma de práxis de re-imaginação, de desconstrução e de transformação, fixa ou não, para aqueles engajados em sua produção. O fazer teatral comunitário do Teatro Hillbrow, com suas

¹¹³ Segundo Joy e Acampora (2007) agenciamento estético seria a ação sobre a ação, a capacidade de agir, de fazer e refazer formas simbólicas que suprem estruturas para aquisição e transmissão de conhecimento advindos de subjetividades que estão fora dos eixos hegemônicos de conhecimento, e portanto, seguem lógicas distintas deles.

especificidades ontológicas¹¹⁴ e políticas¹¹⁵, gera na construção de seus arranjos, o seu aquilo-outro¹¹⁶ que chamo agora de *estética transversal*, como veremos na análise da peça Thwala no capítulo 4, uma estética que combina qualidades antagônicas que evidenciam as diferenças, e que esta evidencia opera como estratégia de reconhecimento e engajamento coletivo, para o próprio coletivo. Este reconhecimento fortalece existências e cria subjetividades para jovens moradores do bairro.

Trago algumas Considerações Finais na sessão *Labirinto, do começo ao fim da caminhada ao centro* há um apanhado geral das principais costuras da tese, lançando um olhar abrangente sobre os processos subjetivos e objetivos enfrentados em sua totalidade, as limitações do estudo, bem como apontamentos para futuras pesquisas de campo.

Diante de uma vivência intermitente de aproximadamente sete anos em Hillbrow (três anos de voluntariado e quatro anos imersa em pesquisa), busco *sentir* a potência de sua produção teatral (e respondo, vibro, me entusiasmo, danço, pulo da cadeira quando assisto a peça, torço, me remoo, ajudo no cenário, quero estar ali, acredito), e identifico o amadurecimento das crianças e jovens, em meio à esquizofrenia poética afro-cosmo-urbana/rural densa de Joanesburgo – a fonte criadora de estéticas transversais.

¹¹⁴ Percebo cruzamentos filosóficos profícuos com a ontologia, em estudos e ações desenvolvidas tanto na África do Sul como na Europa nos anos de 2014 e 2015, já que a ontologia desenvolve sua estrutura teórica em virtude das existências, e dos existentes. De acordo com Filip De Boek, na Palestra de abertura oferecida na *International Conference of the Research Network on Religion, AIDS and Social Transformation in Africa (RASTA) Spirit and sentiment: affective trajectories of religious being in Urban Africa*, em maio de 2015. <http://www.mmg.mp.de/events/workshops-conferences/2015/spirit-and-sentiment-affective-trajectories-of-religious-being-in-urban-africa/>, a ontologia tenciona tanto o campo das imaterialidades dos modos de se ser, saber e pensar, como encompassa neles as suas relações políticas e materiais. Podemos trazer o aporte do recente movimento na antropologia, chamado de “virada ontológica”, que reinscreve multiplicidades e permite que pensemos sociedades mais além de abordagens culturalistas, cognitivistas ou interpretativistas (WILHELM-SOLOMON, NUÑEZ e BUKASA, 2017).

¹¹⁵ No Hamba 1, há uma apresentação de Hillbrow de perspectiva ontológica, que se mistura com perspectivas políticas, o que pode soar contraditório, uma vez que ontologia pode evocar essências – por mais que múltiplas; e política, que se funda em suas contingências, visa desbancar discursos essencialistas e “afirmar o lugar da capacidade dos coletivos humanos de fazerem o mundo” (HOLBRAAD, PEDERSEN E VIVEIROS DE CASTRO, 2014) . Sob um olhar antropológico, a justaposição entre ontologia e política nos diz “que a multiplicidade de existências atua em práticas concretas, onde as políticas se tornam a elicitación não-cética dos diversos potenciais de como as coisas poderiam ser” em <https://culanth.org/fieldsights/462-the-politics-of-ontology-anthropological-positions> (Ibidem, 2014).

¹¹⁶ Livre inspiração nos escritos de Elizabeth Povinelli em “Geontologias do aquilo-outro” em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8749/6287> (acesso em 14 de março de 2018).

O Mapa Do Lado Averso

Frequentemente descobrimos que o sistema completo de um teórico não é aquele que nos oferece uma pauta analítica, mas as ideias dispersas, faíscas de reconhecimento que se desprendem do contexto sistêmico e são aplicados também em informações disseminadas. (TURNER apud CABALLERO, 2011 p.34)

Neste estudo de caso apliquei esforços metodológicos para cumprir com os requisitos sistemáticos de observação, registro, documentação, descrição e análise do material empírico, epistemológico e histórico desta pesquisa qualitativa. O estudo foi enriquecido por métodos subjetivos que me servi no trabalho de campo para cumprir com a tarefa de comunicar pensamentos sobre teatralidade e arte política na experiência vivida no Teatro Hillbrow – e de valorizar as transformações internas ocorridas durante a pesquisa como uma forma de produção de conhecimento. O que me impulsionou foi entender o diálogo que as práticas teatrais ali configuradas fazem com o contexto ontológico do bairro Hillbrow. Minhas estratégias de campo perpassaram pelo levantamento histórico e conversas.

O arcabouço teórico da pesquisa foi construído à medida do avanço de sua caminhada e história de orientação¹¹⁷, e apresenta a contradição ligada ao choque cosmológico de três mundos que habitam o PTH: o primeiro, seria a perspectiva africanista de mundo que torna a vida tão mais simples e humana de ser vivida; o segundo, a perspectiva ocidental estabelecida por aquele contexto urbano complexo; o terceiro, as questões de gênero trazidas pelas meninas-mulheres do projeto. As contradições entre as teorias africanistas (que desmontam as fragmentações de raça e gênero trazidas pelo colonialismo-patriarcal porque veem um mundo não fatiado pela lógica da hegemonia, dominação e exploração), e as teorias gênero (que fazem um enfrentamento urgente e necessário de denúncia de violências contra mulheres, para sua proteção) coexistem em justaposição, são complementares para que as mulheres daquele contexto (re)existam diante do legado de violação deixado, sobretudo, pelo apartheid. Neste sentido, alinhavamos dois corpos de teoria imbuídas no estudo que podem ser postas como contraditórias, mas pensamos que assim são as forças interagindo no Projeto Teatro Hillbrow.

Para atender as demandas metodológicas de investigação dos mundos que se juntam no projeto em Hillbrow e os fundamentos das categorias de teatralidade e arte política, foquei

¹¹⁷ Entre março de 2016 e agosto de 2019 feito pela Professora Dra. Marcia Pompeo Nogueira em que as perspectivas política e dialógica do teatro comunitário e predominaram nas linhas de pensamento, e entre dezembro de 2019 e junho de 2020 feito pela Professora Dra. Luciana Lyra que trouxe enormes contribuições com o entrelaçamento das teorias de raça e gênero.

na análise dos dois modelos de ação do Projeto Teatro Hillbrow, o Programa Depois da Escola e o Programa Escolas Secundárias, e na escolha de um processo criativo (a peça Thwala) para fazer um mergulho mais fundo. Procurei trazer um olhar sobre a totalidade do projeto, e informações específicas que ajudam na compreensão das práticas que ali ocorrem.

Entrei em contato com a administração da Fundação Comunitária Outreach em 2015, na escrita do pré-projeto, para solicitar autorização para a pesquisa, que recebeu aceite. Durante o trabalho de campo, a FCO deu acolhimento e liberdade para que pudesse acessar arquivos, conversar com participantes, assistir ensaios, e estar presente nas reuniões pedagógicas e administrativas engajada com total transparência. A fundação também solicitou que os nomes de todas as pessoas que participaram da pesquisa fossem verdadeiros, já que a fundação possui autorização dos pais dos jovens e crianças, e entendem que, ao contar as histórias do projeto, das produções e das pedagogias, trazendo reconhecimento do trabalho dos facilitadores e talento dos jovens artistas¹¹⁸.

A pesquisa dialética propõe análises profundas não apenas do objeto como algo encerrado em si, fragmentado ou isolado, mas ele em suas diversas composições arquitetônicas de contextos e realidades, inclusive as menos evidentes, pois ajudam a compor um todo em que as contradições aparecem. Busquei delinear os saberes que, dialeticamente, se constroem, considerando a lei da unidade dos contraditórios (LEFEBVRE, 1991), de inclusão e exclusão ativas e plenas, buscando captar as ligações unitárias que engendram as contradições. Por isso, o capítulo 1, é apresentado como uma descrição densa da história do chão chamado Hillbrow, em que o maior desafio foi o de eleger um encadeamento de fatos pertinentes que pudessem dar corpo ao contexto no qual o teatro se relaciona. Deste modo, organizei as abordagens metodológicas:

- 1- Levantamento histórico
- 2- Conversas
- 3- Abordagem cartográfica de campo

¹¹⁸ Como o Projeto Teatro Hillbrow vem desenvolvendo programas há mais de duas décadas, e alguns participantes estão comprometidos com as atividades a bastante tempo, alguns deles inclusive seguindo carreira artística, Gerard Bester, coordenador atual, acredita que este estudo possa ser uma forma de validação dos trabalhos realizados, para reconhecimentos futuros dos currículos pessoais.

1. *Levantamento histórico*

O levantamento histórico foi feito primeiramente em revisão literária e digital, por meio de conversas com pessoas que se relacionam com o projeto e pesquisadores oriundos de áreas de pesquisa adjacentes, das ciências humanas e sociais. Esta abordagem foi iniciada de forma sistêmica no segundo semestre de 2015 durante a escrita do pré-projeto. A partir de 2016, com o ingresso no doutoramento, segui com conversas gravadas pelo telefone, e nas fases seguintes com idas à campo. O levantamento pretendeu construir diretrizes sobre as atividades do projeto, delineou e mapeou os eventos mais marcantes, desde sua origem até os dias atuais. Acessei também arquivos e documentos, fotos, cartas, materiais de divulgação, certificados, diários de ensaio, estudos já feitos e clipagem de mídias.

O levantamento histórico foi necessário para determinar o entendimento histórico do projeto, e sua relevância no contexto do bairro. Os limites desta fase se construíram com o objetivo de elaborar uma narrativa suficientemente profunda que ajudasse leitores a entender a incisão social da fundação ao longo de sua existência até o presente momento.

Esta etapa me pareceu necessária, uma vez que, ao contrário do bairro que possui diversos estudos¹¹⁹ nas áreas da sociologia, da antropologia, da história, da arquitetura e da geografia. Já o Teatro Hillbrow possui no presente momento dois estudos acadêmicos sobre suas atividades. Há alguns estudos que citam o Teatro Hillbrow feitos utilizando as instalações do teatro, sem ter relação direta com a Fundação Comunitária Outreach ou o Projeto Teatro Hillbrow e sua equipe de facilitadores. Os dois estudos mencionados sobre as pedagogias do Projeto Teatro Hillbrow, nos serviram de apoio. Zanele Madiba (2015), sediada na *Wits Department of Arts and Culture* (África do Sul), pesquisou a história do Festival de Teatro das Escolas Secundárias do PTH e conversou comigo em 2017, bem como sua produção textual está colocada ao longo deste texto e listada nas referências bibliográficas. Ella Alin (2017), sediada na University of Helsinki (Finlândia) fez uma análise de discurso na perspectiva do desenvolvimento humano acerca da peça *Isaro*, aquele que foi esquecido, dirigido Gcebile Dlamini.

É relevante saber que a relação estabelecida entre o projeto e a universidade é descontinuada. Apesar de algumas ações dos estágios acadêmicos ocorrerem dentro do espaço, entre jovens participantes do projeto e facilitadores em formação, a maioria dos escritos resultantes dos estágios que ocorrem ali se mantem focados nos desenvolvimentos

¹¹⁹ É importante saber que o bairro é um local bastante estudado no país, por disciplinas humanas e sociais.

pontuais de estágio, ligados aos processos pessoais de aprendizagem feitos por alunes da universidade. Há uma boa relação institucional entre o PTH e o Drama para a Vida (*Drama for Life* - DFL) que funciona como plataforma no estilo “paraquedas” (que cai do céu como um presente divino e vai embora sem dar continuidade ou fazer encaminhamentos reflexivos). Isso é uma questão que vem se construindo desta forma há anos, e nos últimos festivais de 2018 e 2019 vem florescendo uma possibilidade de parceria mais comprometida, onde o DFL entra com focalização dialógica de grupo após as peças apresentadas, com atores e atrizes, para refletir sobre seus processos de criação. Essa é uma semente de parceria continuada entre alunes acadêmiques e facilitadores do projeto recente, que tem possibilidade de crescimento, e que pode ser resultado da pesquisa feita por Zanele Madiba. O DFL é o departamento no qual Gcebile Piliso Dlamini fez sua formação, onde pode aprofundar conhecimentos sobre Paulo Freire e Augusto Boal, entre outros autores importantes sobre o teatro educação, que compõem seu corpo de saberes.

2. *Conversas*

A perspectiva de “conversas”, aquela troca de palavras e frases soltas e informais, se deu por meio das reflexões sobre o papel da pesquisadora na pesquisa, no intuito de promover dinâmicas inter-relacionais de forma mais horizontal. A conversa é a base do conviver, viver com, da convivialidade, valor precioso na cosmovisão africanista. Segundo Zanele Madiba (2017), que também conduziu pesquisa no Teatro Hillbrow, há uma questão de limitação identitária que afetou seu engajamento:

Uma das pressuposições foi a de que, como uma mulher negra, eu seria uma de dentro já que o centro serve predominantemente pessoas negras, mas na verdade, eu não era uma de dentro. Era, baseada no fato que sou negra, mas eu não era uma de dentro porque nunca vivi naquele espaço, eu não tenho a experiência vivida. Eu sou uma de fora, tanto quanto você, porque eu entrei com a perspectiva de pesquisadora, e a pesquisadora não importa o quanto você submerja na pesquisa, sempre será como um olhar de fora, você está aqui para coletar as informações das pessoas que estão naquele espaço. (MADIBA, conversa feita para esta pesquisa em 17 de outubro de 2017)

O impacto da pesquisadora/observadora é uma questão crucial e complexa, pois há interferências dadas pela presença de uma pessoa “de fora”, para usar as palavras de Madiba, mas também há a subjetividade da pesquisadora que “observa”, “lê” ou “escreve” sobre uma determinada realidade, ou fenômeno. Como uma pessoa branca, achei que toda a abordagem

de entrevista aprofundaria o abismo com as pessoas do local. Penso que a estrutura de engajamento relacional, quando dado por um meio que se chama “entrevista”, por si só, estabelece um jogo imaginário, e que neste jogo há hierarquia daquele que pergunta e aquele que responde. Assim, na fase de estabelecimento de confiança e de vínculos no espaço, busquei desengajar-me deste papel de “pesquisadora” que pergunta e se coloca como uma diferente, e desaprender¹²⁰ sobre os dispositivos que uma “entrevista” – vista entre – utiliza.

Ao invés de “ver entre”, eu tentei “estar com” como metodologia para diminuir as dinâmicas impregnadas por relações de poder. Estar com foi uma abordagem preestabelecida de pesquisa, apoiada por minha orientadora Marcia, que viu nela potência de trabalho. Por isso, a longa duração dos trabalhos de campo, onde estive três vezes imersa durante meses com as pessoas que ocupam o espaço, sem caderninhos, sem anotações, passando horas junta com as participantes e facilitadores. Neste sentido, fui acolhida com muita abertura por parte da ONG, que abriu suas portas, arquivos e partilhou histórias de forma generosa e deu acesso total à todas as suas instalações. Mesmo assim, todas as pessoas sabiam que estava ali para escrever sobre suas criações.

Adotei, assim, a perspectiva da conversa, aquela longa e relaxada onde há mais trocas de saberes e contação de histórias, e menos dinâmicas de pergunta-resposta. Houve contação de histórias do passado, de reencontro com as memórias do lugar e das pessoas, de revisitação de rotas e trajetos feitos por facilitadores e participantes em busca da memória daquele lugar. Tive conversas sem nenhum roteiro preestabelecido, e pude fazer isso porque o tempo dedicado ao estar com as pessoas permitiu convívio suficiente para saber o papel daquela pessoa dentro da estrutura do espaço ou como ela interagia nos processos criativos.

Deste modo, a estrutura de campo se deu, primeiro com muita convivência, depois com longas conversas gravadas, em quase todos os casos, apenas um encontro pessoal. A convivência permitiu que eu pudesse entrar no espaço de gravação desprovida de perguntas estruturadas, mas sim com um corpo de conhecimento sobre aquela pessoa e a estrutura organizacional da ONG. Algumas das pessoas que conversei, como por exemplo o professor secundarista Frank Sithole, a parceira Clara Vaughan e o estudante/facilitador Sne Prince, passei três anos negociando espaço em suas agendas para nosso encontro e conseguimos nos

¹²⁰ Como nota, encontrei escritos em Rubem Alves (2011) sobre desaprender, que seria o “deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos” (ALVES, 2011 pg.52).

encontrar apenas na última semana da terceira imersão. O esforço foi de grande valia, pois eles trouxeram enormes contribuições.

Tive conversas com:

- ✓ Aprendizes: grupo de Thwala, Pearl, Hope, Nompilo, Luyanda, Nyko, Bontle, Tumelo, Violet, Bigboy
- ✓ Estudantes: Sne Prince
- ✓ Facilitadores: Gcebile Dlamini, Linda Mike, Qhubani, Zanele Madiba, Sibongile
- ✓ Professores: Frank Sithole e Warren Nebe
- ✓ Pais: Mmabatho
- ✓ Pessoas do público: mães e pais não identificadas
- ✓ Coordenadores: Gerard, Clara, Phana, Thabang
- ✓ Diretores: Thomas, Dalka-Khumalo
- ✓ Parceiros: Shirley

As conversas gravadas realizadas nestes períodos - um total de 63, entre elas, 42 são depoimentos coletados durante o Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC) nos anos de 2017 e 2018; e 21 conversas longas com coordenadores, facilitadores, participantes, professores das escolas secundárias, parceiros e apoiadores do projeto, entre os anos de 2016 e 2019 – fazem parte da estrutura de análise da pesquisa, sendo que muitas delas estão registradas ao longo do texto.

3. *Abordagem cartográfica de campo*

A abordagem cartográfica, aquela na qual caminhamos por meio de pistas, e que o caminho “se torna” ao caminhar, auxiliou na organização metodológica para arquivamento e registro de informações sobre o campo de pesquisa.

A Cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O

desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método - não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas '. A reversão, então, afirma um hódos-metá. A diretriz cartográfica se faz por pistas que montam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. (PASSOS, KASTRUP E ESCÓSSIA, 2009 pg17).

A cartografia é um método oriundo da geografia, que nas ciências sociais assume a proposição de acompanhar um processo, ao invés de representar um objeto. Afasta-se do objetivo de definir um conjunto de regras, concretas ou abstratas, para serem aplicadas. Ela foca no caminhar, no desenho topográfico do solo chamado pesquisa.

Experimentações cartográficas e desafios do campo

De acordo com o pré-projeto apresentado e aceito pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e o Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), o plano foi de realizar um levantamento histórico no ano de 2016, e três inserções de pesquisa de campo, nos anos de 2017, 2018 e 2019, para então concluir a etapa de escrita até 2020.

A primeira inserção, foi realizada entre os meses de agosto e novembro de 2017, quando iniciei o trabalho de mapeamento de memórias, de eventos e de procedimentos pedagógicos. O foco desta primeira inserção foi o de misturar-me com as pessoas que ocupam o espaço, conhecê-las e estabelecer laços de confiança com diretores, coordenadores, facilitadores e jovens participantes, e de iniciar a captação de informações para as conversas. Busquei em arquivos diversos - documentos, registros, folders e histórias - para trabalhar na perspectiva cartográfica de pesquisa.

Nesta fase também acompanhei o processo criativo da peça Thwala juntamente com Gcebile Piliso Dlamini e as participantes descritas no capítulo 4. Desenvolvi com o grupo uma campanha de divulgação para as mídias sociais das apresentações da peça que ocorreram no Teatro Hillbrow, e para a curta temporada apresentada no Teatro *Emakhaya (Emakhaya Theatre)*, localizado na Universidade Wits, o que trouxe dados importantes tanto para a análise do processo quanto para o trabalho documental. Disponibilizo o registro integral da

peça Thwala e a campanha de mídia social feita com as jovens no canal do Youtube¹²¹ – que fazem parte da documentação complementar ao material textual, apresentado na defesa deste trabalho.

A fotografia se tornou parte da estrutura discursiva da pesquisa, pois as fotos são arquivos que ajudam na visualização dos contextos, das práticas, das pessoas, das formas que os trabalhos tomam ao longo dos processos. No devir da pesquisa, as imagens geradas foram se tornando metodologia de análise, fortalecendo o meu engajamento como ser presente naquele processo, e alimentando o reconhecimento das participantes de suas próprias criações. Utilizei a documentação de imagens por meio da fotografia e de vídeo - que resultaram na composição de um documentário¹²² (anexo 1) sobre o espaço.

Fizemos também – com o elenco da Thwala - encontros para reflexão sobre o processo de criação da peça, após sua estreia, e sobre suas apresentações explorando os debates com o público. Uma destas ações foi um workshop de mapeamentos corporais simbólicos (CUNHA, 2016), para refletirmos de modo mais subjetivo sobre o processo criativo e sua relevância, onde utilizamos processo de drama. Mapeamos o bairro num grande papel cartão, com suas rotas diárias, seus lugares de convivialidade preferidos, suas escolas, casas, igrejas, árvores favoritas, espaços seguros, pracinhas, mercados, e lugares para comer, lugares de lazer, de compras, e centros de convivência, de arte e de saúde, tudo isso para entender a infraestrutura do bairro e as relações das participantes com ela. Estes mapeamentos ofereceram subtexto para que pudesse caminhar junto com elas pelo bairro, e assim, conhecesse alguns desses lugares.

Posteriormente, desenvolvi as minhas próprias rotas de caminhada solitária no bairro e perambulando para tomar um café, comer, ir ao banco ou comprar qualquer objeto que necessitasse para as atividades do dia. Notei algo muito interessante sobre a micropolítica de segurança das pessoas do bairro. Nas perambulações, eu ia e voltava pelas mesmas ruas do bairro, criando trajetos conhecidos para mim. Com a continuidade das perambulações, eu também me tornei conhecida pelas pessoas do bairro que faziam comentários, geralmente na volta dos trajetos, dizendo “você demorou para retornar” ou “já estava preocupada com você”, mostrando que há uma rede de cuidados constantes nas ruas do bairro. Ao longo da pesquisa,

¹²¹ Acesso ao canal do Youtube onde estão a peça Thwala e a campanha de mídia feitas com as atrizes da peça <https://www.youtube.com/channel/UCsw6m0vOa08Y1Syy0K-3GGA>

¹²² O documentário será disponibilizado para a banca na semana da defesa da tese, e posteriormente a defesa, será parte do anexo desta tese.

fui entendendo as redes de cuidado, as rotinas, as salas sem muros e os corredores de dissociação¹²³.

No workshop, também mapeamos características das personagens delineadas pelas atrizes e histórias sobre as suas criações, usando como pano de fundo o enredo de Thwala. Mapeamos das personagens, e imaginamos as suas sensações e pensamentos, e por meio deste processo, muitas informações foram acessadas, bem como percepções foram desenvolvidas sobre as suas práticas. O material gerado nos workshops foi utilizado nas análises do processo pedagógicos, e as vozes das participantes estão colocadas no capítulo “Personagem-coro e efeito Ubuntu”, em alinhamento com a produção teórica, bem como a tradução do texto dramaturgico de Thwala, que é de autoria do grupo.

A abordagem de mapeamento pôde oferecer proposições instigantes para desdobrar representações e partilha dos afetos nos processos de criação. Por sua natureza cartográfica, os mapeamentos facilitaram a arqueologia corporal, afetiva, e espacial, revelando topografias simbólicas do bairro. Na foto abaixo, vemos o grupo de Thwala mapeando o bairro a partir de suas vidas.

¹²³ Aprofundo questões sobre convivialidade na sessão “Mobilidade e migração: categorias constituintes do bairro, evidenciadas no pós-apartheid”.

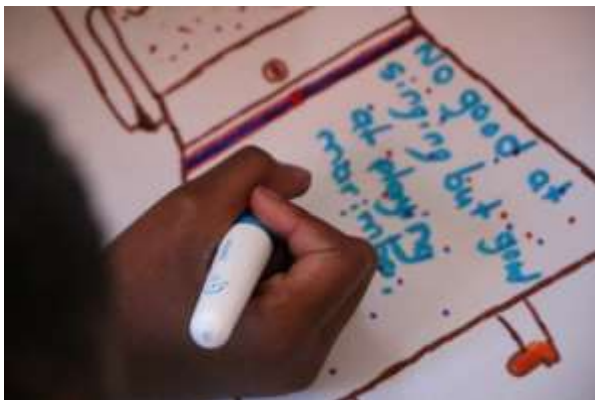


Figura 23: Mapeamentos com o elenco da peça Thwala como procedimentos de pesquisa subjetiva. Fotos Gcebile Dlamini, 2017.

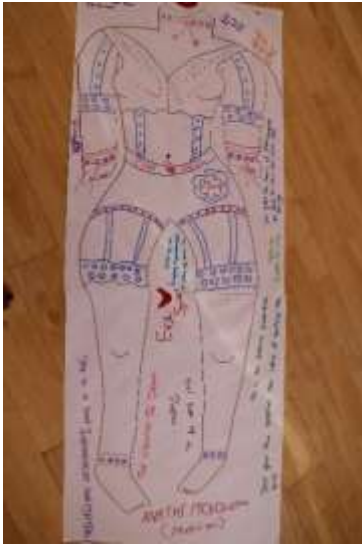


Figura 24: Mapeamentos com o elenco da peça Thwala como procedimentos de pesquisa subjetiva. Fotos Gcebile Dlamini, 2017.



Figura 25: Mapeamentos com o elenco da peça Thwala como procedimentos de pesquisa subjetiva. Fotos Gcebile Dlamini, 2017.

No convívio intenso com as participantes de Thwala, o desafio maior foi a comunicação por conta das diferentes línguas que elas falam – a dificuldade não foi um caso isolado, a língua foi uma questão entre elas também. A comunicação se dá numa multiplicidade de línguas por conta da diversidade de suas origens étnicas - durante as conversas coletivas, sentíamos dificuldade de nos compreender e expressar. Diante das perguntas que eu fazia, uma das participantes tomava a frente e articulava uma resposta. Em seguida, duas ou três participantes repetiam a mesma perspectiva de fala, com palavras semelhantes inclusive. Também ocorria que elas buscavam suas línguas mães para poderem responder, apesar de falarem com frequência o inglês. Um detalhe importante é que muitas pessoas negras na África do Sul falam cinco ou seis línguas vernaculares, mais uma língua colonial. Tive então que organizar tradutoras que intermediavam as perguntas e as respostas, mesmo assim, elas falavam na sua língua originária, ou misturavam as línguas e quando as participantes não entendiam o que as tradutoras queriam dizer, elas todas tentavam encontrar uma forma de compreensão. Isso pode ter desviado ou influenciado tanto a compreensão dos assuntos traduzidos.

As tradutoras foram Nompilo Hadebe, Bontle Ndlovu, Pearl Segwagwa e Tumelo Jane Nkoele, que se esforçaram para que as conversas e os textos fossem compreendidos, mas também que pudesse ter acesso à tradução do texto dramaturgic de Thwala. Como as falas foram construídas coletivamente e cada uma tinha a sua, não havia um roteiro escrito, por isso, tivemos que transcrever a peça a partir o vídeo, e então traduzi-la das línguas vernaculares para o inglês, e depois para o português. Foi um trabalho enorme, feito em grupo, que levou quase uma semana para ser concluído na primeira fase, e mais uma semana na segunda fase, porque o texto tinha diversas línguas entrelaçadas, algumas inclusive na mesma frase – criando a dinâmica de codificação linguística descrita no capítulo “Personagem-coro e efeito Ubuntu”. Conseguimos cumprir a tarefa com sucesso.



Figura 26: Tradutoras transcrevendo o texto a partir do vídeo da peça Thwala. Foto AMC, 2018.

A segunda inserção foi feita no período entre agosto e novembro de 2018, quando pude contar com as valiosas reflexões da banca de qualificação, as Professoras Doutoras Lola Proaño Gomez, Marina Henriques Coutinho, Tereza Mara Franzoni e Fátima Costa de Lima; e do orientador na ocasião, o Professor Flávio Augusto Desgranges. A ideia foi de que os procedimentos de criação de vínculos e de pesquisa se aprofundassem por meio de uma perspectiva descritiva, que lacunas nas histórias que estava delineando fossem preenchidas, que a observação pudesse ser enriquecida, trabalhando em colaboração ao lado de Gcebile Dlamini. Realizei conversas importantes, e segui com o processo de mistura de mim mesma com o espaço e as pessoas e testemunhei o Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade pela segunda vez.

Observando as dinâmicas de Hillbrow neste período, organizei uma visita guiada¹²⁴ pelo bairro Hillbrow com Qhubani Marvelous, ex-facilitador do projeto, para fotografar com segurança o bairro – as fotos do capítulo “O contexto Hillbrow” tiradas por mim foram viabilizadas nesta visita. Qhubani fazia parte da primeira formação de facilitadores do projeto nos anos 1990, e me levou aos locais onde intervenções teatrais foram feitas no passado, e para conhecer a Praça Joubert - grande referência histórica do bairro. Conto algumas histórias sobre ele no capítulo “Anatomia do Projeto Teatro Hillbrow”.

¹²⁴ Apesar de me sentir segura para perambular pelo bairro, todas as vezes que fiz isso sozinha não carregava nada comigo, nem sequer uma bolsa ou telefone. A visita guiada foi planejada para que pudesse conhecer as ruas e áreas do bairro em que o teatro fórum ocorria, e também para fotografar com segurança, pois estava acompanhada de Qhubani.



Figura 27: Qhubani Marvelous no dia da visita guiada em Hillbrow. Foto AMC, 2018.



Figura 28: As ruas de Hillbrow, abortos, profetas e lixo.

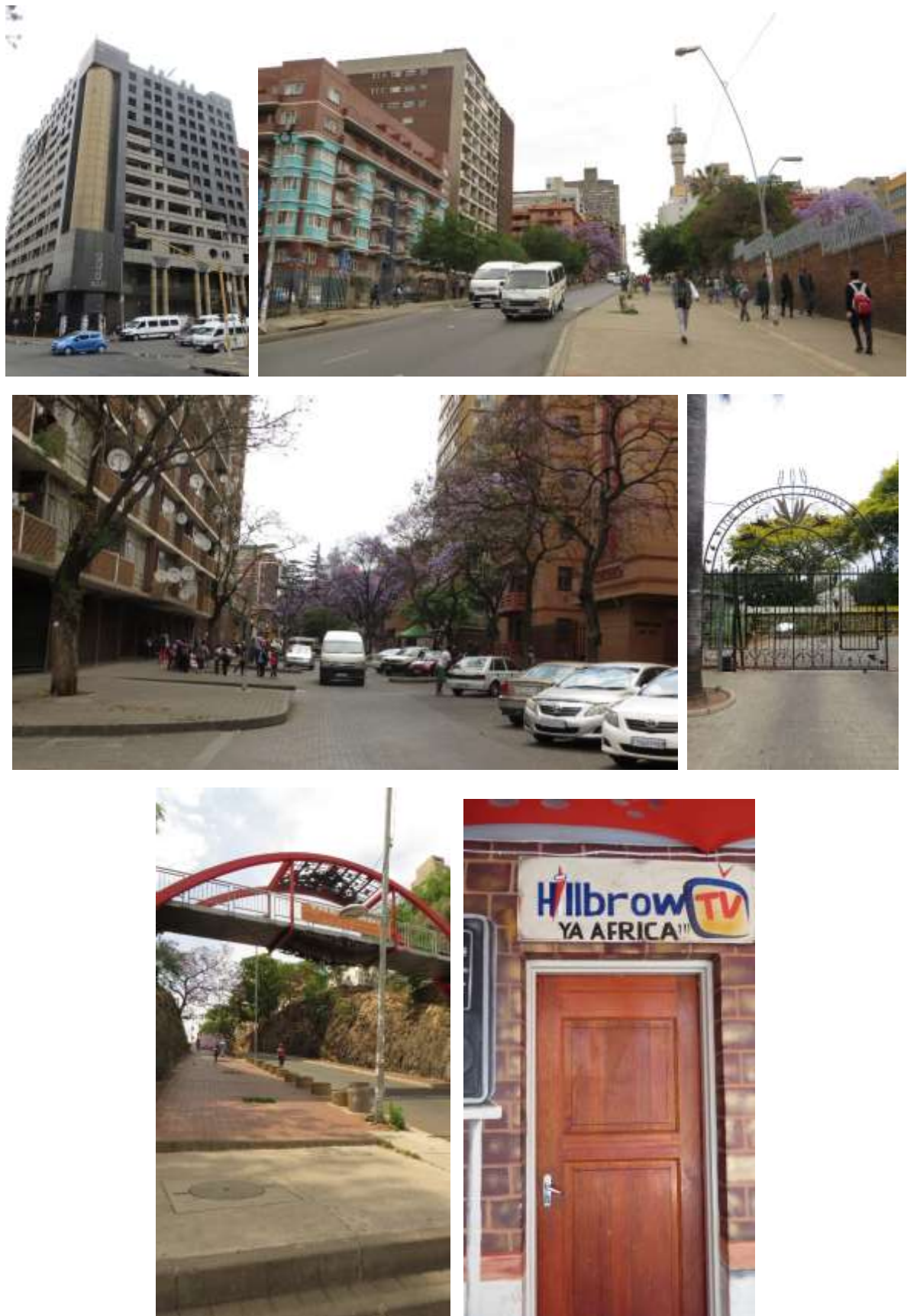


Figura 29: As ruas de Hillbrow.



Figura 30: Lugares de Hillbrow.

A terceira inserção, realizada entre os meses de maio e agosto 2019, ocorreu a continuidade dos processos investigativos com conversas importantes, na perspectiva conclusiva do trabalho de campo, quando os diálogos foram aprofundados com as pessoas que mantêm relações próximas com o projeto, com Clara Vaughan (coordenadora do Laboratório do Teatro do Mercado), Frank Sithole (professor secundarista do Colégio Phoenix) Pearl Segwagwa, Hope Mwenda (participantes da peça Thwala) e Snehlanhla Prince Mgeyi (estudante do LAB que atuou em colaboração com Gcebile Dlamini no processo criativo de Thwala). Essas vozes trouxeram reflexões profundas sobre o projeto. Também aproveitei para encerrar a fase de manutenção de vínculos enquanto pesquisadora, para posteriormente à finalização do doutoramento, me reconectar com o espaço e as pessoas de Hillbrow de outros modos.

Nas três imersões, procurei dar constância aos meus horários de campo, e estar no local na parte da manhã, por volta das 10h e passava o dia todo até aproximadamente as 17h, pelo menos 4 vezes por semana. Na última inserção, fui menos ao espaço pois me dediquei à escrita e transcrições. Neste tempo, circulava entre os escritórios dos coordenadores, ou ficava com jovens no pátio, ou nas salas de ensaio, ou dentro do teatro e muitas vezes almoçávamos juntas. Estive com o grupo por muitas horas, vivenciando o tempo da comunidade e participando de atividades. Isso influenciou a relação que Gcebile e eu desenvolvemos, e algumas das histórias que partilho no capítulo “A Pedagogia Ubuntu” revelam que nos tornamos amigas, nos tratando ainda hoje por *Sisi*, que em Zulu significa irmã “que a

intimidade e afeição são tão difíceis de traduzir” (GQOLA, 2017 pg.201), e num nível social, também significa igual (*peer*), ou *friend* (amiga).

Diante da relação que foi se construindo, minha escolha de focar a pesquisa em suas pedagogias foi orgânica pelo tempo que passamos juntas, pelo fato de Gcebile ser mulher, e pelo interesse em suas abordagens adotadas em sala de aula. Se estabeleceu assim, um tripé de interesses: por ter desenvolvido uma relação orgânica com *Sis Gcebis* (seu apelido para as jovens participantes do Programa Depois da Escola), por seu trabalho com jovens meninas moradoras do bairro, e pelo fato de sua pessoa representar questões ligadas às dinâmicas de gênero dentro do espaço – *Sis Gcebis* é a única facilitadora mulher da história do projeto. Assim, este é um estudo sobre um teatro comunitário na África do Sul, mas é também um estudo de mulheres (MIES, 1993).

Em 2018, conseguimos uma bolsa de estudos para um curso presencial de treinamento de coringas em um programa feitos em inglês para Gcebile no Centro do Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro. Desde quando estudamos juntas, ela afirmava que tinha esse sonho de estudar Teatro do Oprimido (TO) no Brasil. Conversei com uma série de pessoas que pudessem ajudar nos contatos no CTO, inclusive com a Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho, que compôs a banca de qualificação e defesa deste estudo, e Barbara Santos (2016) praticante e autora de livros sobre TO, que nos colocaram em contato com pessoas do CTO. A bolsa de 50% foi concedida pelo CTO e com um pedido de apoio financeiro para a FCO, mais minhas economias, conseguimos trazer Gcebile para o Rio de Janeiro, onde fez a formação de 20 dias. Essa experiência, que foi pedagógica e cultural, fez com que Gcebile compreendesse um pouco mais sobre as origens latina-americanas, e nos aproximasse ainda mais.

No final do trabalho de campo de 2017, organizamos um encontro com o grupo de facilitadores e a coordenação na intenção de fazermos um processo de drama e mapeamento de memórias acerca do espaço, para coletar histórias sobre o prédio em si. Para tanto, utilizamos contação de histórias e o jogo da venda, onde eles se organizaram em duplas. Uma das propostas dos encontros era conversarmos sobre seus ideais sobre o teatral comunitário da Fundação, onde pude perceber contradições nos modos de entender as práticas do espaço, e de observar os modos com os quais eles gerenciam conflitos internos.

Uma das grandes dificuldades que encontrei em campo foi a de encontrar transporte para entrar e sair de Hillbrow. Em 2017, a maioria dos acessos que fiz ao espaço foram com caronas que me deixavam na frente do espaço, porém, o retorno quase sempre foi utilizando o

aplicativo Uber, que lista o bairro como zona perigosa, portanto, houve dias em que não consegui ir embora, e tive que pedir ajuda. Em 2018, na segunda imersão, consegui alugar um carro antigo de um amigo, que facilitou a mobilidade para o trabalho de campo. Em 2019, com a redução das idas à campo, retornei ao uso de caronas e aplicativos.

Caminhos da escrita

Na escrita, foi um desafio instigante escolher as perspectivas históricas do constructo social da cidade a serem apresentadas, diante de toda sua complexidade e escopo. Sendo estrangeira branca, procurei me orientar pelas conversas e registros dos fatos que surgiram nesta dinâmica para selecionar a cadência de eventos que conversassem com o recorte da pesquisa e que pudessem ajudar na compreensão das contradições e relevância de um espaço como Projeto Teatro Hillbrow.

Neste aspecto, não posso negar que as memórias que antecederam o tempo do doutoramento, com as dificuldades com ser latina e a pseudo deportação, tiveram influência sobre os modos como conto a história da cidade e do bairro, porém, a colcha de retalhos foi sendo tecida a partir das histórias que surgiram durante o trabalho de campo das pessoas daquele contexto. Procurei me desprender da cronologia dos fatos para estar mais solta nas reflexões atemporais que se movimentam livremente entre passado e presente – ainda assim, há um eixo temporal que dá uma certa cadência, sobretudo no capítulo “O Contexto Hillbrow” quando conto sobre o estabelecimento e queda do apartheid. Talvez tenha selecionado um escopo histórico maior que o necessário para dar relevância adequada ao contexto da pesquisa, por escrever para leitores e leitoras brasileiros, mas preferi pecar pelo excesso do que pela falta de informações que pudessem alimentar perspectivas dialéticas, uma vez que percebo que os estudos intercontinentais no Brasil sobre a África do Sul ainda são raros. Penso também, que ao escrever aquela sessão, estava também dando sentido às minhas experiências vividas.

Tive dificuldades em encontrar uma perspectiva de fala (se deveria escrever na primeira pessoa do singular ou do plural), talvez por conta das mudanças de orientação, sendo que as orientadoras e orientador tinham preferências e diretivas distintas. Assim, há trechos do texto que escrevo na primeira pessoa do singular, outras na primeira pessoa do plural como

vestígio desta história. Preferi não apagar estes vestígios por duas razões: a primeira é porque as diferenças são pistas que indicam momentos distintos em que a escrita foi feita diante das orientações; a segunda, é porque percebi que existe uma segunda camada de leitura sobre essa diferença gramatical, a escrita no plural se relaciona com a noção de realidade e ancestralidade Ubuntu em que um ser nunca está/é sozinho (ele é sempre ele, seus ancestrais e os que estão por nascer), e a escrita no singular seria o processo mesmo vivido pela autora de reconhecimento de sua branquitude e de adequação de sua voz antirracista durante a pesquisa.

Até o terceiro ano de pesquisa, as contradições identitárias neste estudo não foram uma questão evidente, porque elas estavam escondidas atrás da ideia de que o teatro comunitário engloba a perspectiva de que comunidades carregam em si heterogeneidade, diversidade, pluralidade, multiculturalidade, contradições, e portanto, suas práticas são universais e maleáveis e não “precisam” aprofundar - ou até se afastam - de discussões identitárias. Assumi que a comunidade, suas contradições e suas identidades definem por si só suas práticas e abordagens teatrais, portanto, não havia necessidade de traçar paralelos identitários.

No quarto ano, quando comecei a refletir e pesquisar sobre Ubuntu e africanidades, percebi que o fato de não trazer questões identitárias à tona, ou seja, o fato de estar (eu branca) fazendo pesquisa na África do Sul com mulheres migrantes negras, poderia ser uma forma de apagamento, escondida atrás da ideia de que o teatro comunitário seria o foco da pesquisa. De fato, as pedagogias do PTH são meu foco principal de estudo, no entanto, senti que precisava encontrar um lugar de fala meu, que tocasse as questões raciais, porque Ubuntu fez toda a diferença na abordagem analítica. Foi então que a perspectiva decolonial africanista tomou corpo, seguida das teorias sobre estudos de mulheres, que ganharam espaço e se mostraram imprescindíveis com a entrada da Profa. Dra. Luciana Lyra, pois trouxeram imbricamentos complexos, como por exemplo a questão da cosmovisão africanista e a perspectiva crítica e complementar acerca da ideia ocidental iluminista de emancipação e independência do ecofeminismo.

Sobre estratégias de escrita, expliquei na nota de rodapé número “2” que adoto uma escrita não-oficial usando o gênero neutro “e”, que não existe no português, como ação contra o gênero masculino imperativo nas generalizações.

No capítulo 2, no subcapítulo Programa Escolas Secundárias (PES), faço uma distinção terminológica importante sobre as pessoas que participam dele. Chamo de

estudantes, aqueles que são alunos/facilitadores do Laboratório do Teatro do Mercado (LAB) que estão em formação; de *aprendizes*, es alunos secundaristas do PES das escolas públicas e privadas que participam do festival; e *facilitadores*, aquelas pessoas do Teatro Hillbrow (como por exemplo Linda Mike, Thabang ou Phana) ou que já estão formadas e atuam como mentoras no programa. Uso essa mesma distinção, mesmo que durante a transcrição ou tradução das conversas. Quando uso o termo *participantes* do PES, abranjo estudantes, aprendizes, facilitadores e coordenadores que trabalham na mediação dos processos criativos, tanto do PTH quanto do LAB e das escolas secundárias. Há casos em que o narrador ou a narradora nas conversas se referem a uma estudante do LAB, que sobrepõem o papel de facilitadora, portanto, ela pode ser referida tanto como estudante ou facilitadora.

Para maior clareza, durante as citações, quando adiciono algum comentário, ou tradução, ou ainda versão original da palavra em sua língua, uso a chaveta { }. Também nas citações, uso o colchete com três pontos [...] para significar que a citação veio de um texto não corrido, mas de recortes distintos do mesmo texto e autor. No corpo do texto, uso aspas “” para conceitos ou ideias-chave que estou trabalhando, ou para caracterizar ironia ou metáfora; e uso parênteses () para trazer outras versões de palavras ou expressões que traduzi no corpo do texto ou comentários que interrompem a continuidade da frase, mas que agregam informações complementares. Como este trabalho perpassa uma multiplicidade de línguas (português, inglês, e muitos termos africanistas e das línguas *Nguni*, e gírias que permearam a pesquisa), opto por escrever em itálico somente a primeira vez que uma palavra aparece no texto, mesmo que ela se repita várias vezes.

As notas de rodapé trazem informações relevantes que expandem a ideia central daquela frase ou palavra. Ao longo do último ano escrita, elas ganharam muita importância porque aspectos identitários ligados ao racismo estrutural e as questões de gênero foram sendo adicionados - isso se deu pela própria história da pesquisa. Quando o corpo teórico se sedimentou, tive o grande impulso de reescrever a tese toda abordando temas desde um outro lugar, mas isso não foi possível. Percebi que poderia usar as notas de rodapé como uma estratégia estética de escrita, representativa de como o racismo estrutural ocorre na realidade ocidental (sutil, embaixo, em letras pequenas, como que algo que não está no corpo principal da textualidade), e aprofundi esta dinâmica. Por isso, a tese possui longas notas de rodapé onde me posiciono politicamente, uma leitura incômoda dos pormenores que precisa ser feita para ganhar dimensões complexas.



Figura 31: Pôr do sol avermelhado característico de Mama-África, contrastando a linha do horizonte e revelando os contornos do bairro Hillbrow. Foto AMC, 2019.

Hamba 1: O CONTEXTO HILLBROW, políticas de um chão

O grande mal geral que assola a humanidade hoje [...] é o temor do interminável e irresistível crescimento das grandes cidades [...] e que estas cidades são uma expressão do labirinto ilimitado das relações indiretas, dependências mútuas complexas e compartimentações impostas aos seres humanos pelas formas modernas de vida. (BENJAMIM in ADORNO, 1977 pg.90).

Hamba, caminhemos sobre o chão chamado história. A partir das memórias adquiridas no tempo anterior a pesquisa e do aprofundamento durante o processo com as pessoas que ocupam o espaço teatral, sejam elas moradores do bairro, facilitadores, coordenadores ou participantes dos programas desenvolvidos pelo Fundação Comunitária Outreach, que coordena Projeto Teatro Hillbrow, busco encadear alguns dos eventos sócio históricos que se relacionam com o bairro, e que guiam suas práticas pedagógicas. Procuo traçar algumas bases ligadas às transformações ocorridas naquele chão que se refiram às contradições da construção e estabelecimento do bairro, e que impactam as ações do projeto teatral, para entendermos a relevância do trabalho feito pelo projeto.

Nas línguas abantu¹²⁵, *Egoli* (“Cidade do Ouro” - termo africanista referindo à cidade de Joanesburgo) é uma das três capitais federais¹²⁶ de *Mzansi* (nome que designa o território sul-africano). Considerada *afropolita* (*afropolitan* - MBEMBE, NUTALL, 2008), ou seja, cosmopolita com características africanas, Joanesburgo é uma das cidades globais do continente. Uma das características afropolita que mais evidencia a superdiversidade (que trataremos mais adiante) são as onze línguas oficiais: Ndebele, IsiZulu, XiTsonga, SiSwati, IsiXhosa, TshiVenda, Setswana, Sepedi, SeSotho, africâner e inglês. Além das línguas oficiais e as centenas de dialetos, existe uma específica, informal: a língua da cidade interna de Joanesburgo (*the Johannesburg Inner-city language*), uma mistura entre todas as línguas locais e seus dialetos, mais algumas línguas afro-migrantes como por exemplo, o Swahili.

¹²⁵ Uma das origens étnicas do povo africano que vive na África subsaariana, que funda também estruturas diversas de línguas vernaculares e culturas.

¹²⁶ África do Sul é uma república que possui um sistema parlamentarista de governo, divide seus 3 poderes em distintas regiões: Joanesburgo e Bloemfontein respectivamente abrigam a Corte Constitucional e a Corte Suprema de Apelação sendo os locais do poder judiciário; a Cidade do Cabo abriga a casa do parlamento sendo o casa do poder legislativo; Pretória onde fica o Palácio do Governo, sendo a sede administrativa do país. Isso implica que, numa perspectiva positiva, há uma tentativa de distribuição de poderes. Numa perspectiva, realista, ocorre a extrema burocratização e lentidão dos processos legais. Justaposto a esse sistema administrativo, existe as monarquias que foram preservadas pelos *Bantustans*, ou regiões nativas criadas durante o apartheid. As estruturas monárquicas se relacionam com o estado, sendo que os reis e rainhas tem alto poder popular em suas respectivas regiões. Em casos de conflito nacional, o estado se torna soberano.



Figura 32: Painel pintado em Hillbrow em celebração à diversidade linguística de Mzansi. Foto AMC, 2018.

Egoli hoje é considerado o centro financeiro da África subsaariana e uma das megacidades construídas longe de águas litorâneas. Fica cerca de 600 quilômetros de distância em linha reta do mar mais próximo (Maputo - Moçambique), e foi erguida em uma região árida de planícies e montanhas, de clima semidesértico localizada ao sul do deserto do Kalahari. É também um dos mais jovens megacentros urbanos, com pouco mais de 133 anos de idade.

Os números demográficos divergem, o Projeto de Observação das Populações do Mundo (*World Population Review*) afirma que há cerca de 5.782.747¹²⁷ milhões de habitantes, já a municipalidade afirma que há 4.949.346¹²⁸ milhões, de acordo com o último censo realizado em 2016. Esta divergência se dá pelo fato de que a municipalidade procura meios para desconsiderar a população afro-migrante que vive na ilegalidade, tornando invisível a problemática de que cerca de 833.000 pessoas vivem com acesso restrito às condições básicas de infraestrutura, como veremos mais adiante.

Retroceder o olhar na história para compreender o passado colonialista se faz necessário para que possamos entender as dinâmicas que ocorrem em Hillbrow no presente. Poderemos compreender o quanto o bairro Hillbrow, neste curto tempo histórico, tem sido um

¹²⁷ De acordo com o site World Population Review <http://worldpopulationreview.com/world-cities/johannesburg-population/> acesso em 19 de setembro de 2019.

¹²⁸ <https://wazimap.co.za/profiles/municipality-JHB-city-of-johannesburg/>

local de despossessão, precariedade e transitoriedade que torna o bairro um dos três centros¹²⁹ de superdiversidade do mundo. A cidade foi fundada às margens de um cordão de ouro encontrado no final século XIX. Seguindo padrões de desenvolvimento global da era da industrialização, rapidamente se tornou uma das potências financeiras do continente africano.

O epicentro do nascimento da cidade é um perímetro urbano onde hoje se localiza o centro da cidade (*Inner-city*), constituído de pequenos distritos: o Centro Distrital de Negócios (*Centre Business District - CBD*), Newtown, Braamfontein, Doornfontein e Hillbrow. Nestes distritos ainda se pode ver as marcas do passado: as ruas principais para onde as fachadas dos grandes edifícios históricos se voltam, os estreitos atalhos de escoamento por onde passavam os carrinhos carregados de ouro e dejetos de mineração recém extraídos das minas. O ouro ia para os bancos, os dejetos químicos jogados nos arredores do centro formando as montanhas tóxicas que separam o centro do bairro Soweto. Os atalhos do passado, se tornaram becos abandonados no presente.



Figura 33: Antigos atalhos de escoamento de ouro e dejetos de mineração, hoje são becos de Hillbrow, corredores de dissociação social, abandono e lixo. Fotos AMC, 2017.

¹²⁹ De acordo com o Projeto Global DiverCities, do Instituto Max Planck, Hillbrow, Astoria em Nova Iorque e Jurong West em Singapura são considerados os bairros mais diversos do mundo. <http://www.mmg.mpg.de/de/subsites/globaldivercities/research-sites/hillbrow-joburg/>

O bairro Hillbrow, um pequeno pedaço urbano que apesar de acoplado ao centro, permanece em isolamento do restante da cidade. As suas memórias contam sobre consecutivos soterramentos de histórias de ocupações e reocupações das populações que passaram por Hillbrow, a vida suntuosa e cosmopolita da população branca entre os anos 1920 a 1960, as desobediências civis da população colorida nos anos de 1960 a 1980, a ocupação e mobilidade da população negra nos anos de 1980 a 2000, e por último, a partir dos anos 2000, o assentamento da população migrante.

As camadas guardadas de memórias das disputas territoriais e raciais recontam umas das mais perturbadoras histórias de opressão baseada em raça, a do regime *apartheid*, que em africâner¹³⁰ significa *apart* separado, e *heid* bairro. Este regime determinou a separação de espaços por raças e “tomou seu significado mais potente e literal [...] em suas aplicações específicas, como a fundação de uma ordem política e social, conotada pela segregação racial” (ENWESOR; BESTER, 2013 pg.22).

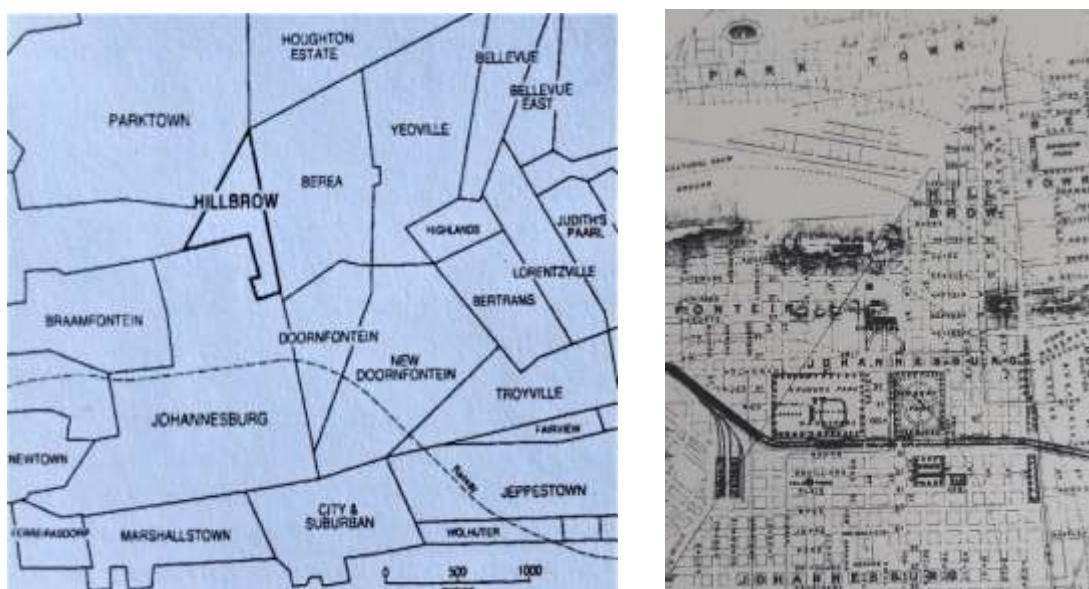


Figura 34: Mapas antigos da cidade.

Mapas do epicentro de Joanesburgo: (esquerda) o bairro Hillbrow em relação ao centro da cidade (MORRIS, 1999 pg.02); (direita) detalhes do mapa datado de 1897, estruturado similarmente como é hoje, com desenhos escurecidos apontando as antigas localizações das minas de ouro (ZEEDERBERG, 1971 pg.61)

Neste pequeno bairro em formato triangular está o Teatro Hillbrow, que resiste há cerca de 25 anos como um centro comunitário desenvolvendo pedagogias teatrais com jovens moradores do bairro.

¹³⁰ Primeira língua colonizadora de Mzansi, descrita como um holandês primitivo, foi trazida pelas primeiras famílias colonas no século XVII.

Divine Fuh (2018), antropólogo senegalês, fala¹³¹ que para desafiarmos dinâmicas de colonização, precisamos estar atentos a como entendemos e contamos as histórias. Ele diz que o conhecimento vindo das sociedades pré-colonizadas vem geralmente de disciplinas como a história ou a arqueologia, que acessam os saberes, utilizam métodos e constroem conhecimento por meios muito diferentes dos que a antropologia. Como poderemos desafiar dinâmicas colonialistas se não construirmos relações mais complexas de conhecimento ancestral com os povos originários? A antropologia, com seu olhar transdisciplinar, aponta processos continuados de colonização na África, mas tem dificuldade de se relacionar com os saberes e modos de vida que estavam antes dos processos de colonização e apresentar novas perspectivas sobre os antepassados.

A população indígena negra, com o advento da corrida do ouro na África e da explosão urbana modernista, foi violentamente afastada de seus modos de vida. Porém, seus saberes foram preservados, como afirma Felwine Sarr (2015), por meio da cultura, da arte, da oralidade, das canções, das brincadeiras infantis, das danças, dos vestuários, de objetos de poder, dos rituais, da religiosidade, das línguas, e dos jogos de interpretação e de imaginação.

Se há um espaço onde o poder de disseminação e irradiação da África permaneceu intacto, completo e inteiro, apesar do movimento convulsivo da turbulenta história recente, é o da cultura. (SARR, 2015 pg.341)

Culturas podem ser resilientes (MAWERE e STAM, 2016). Mesmo com o período ininterrupto de cerca de 500 anos de escravagismo, exploração predatória, e mesmo com a globalização, o desinteresse dos colonizadores por ocupar os territórios dos saberes africanos, de certa maneira, os preservaram.

1. Nascimento de *Egoli*, a cidade do ouro

Joanesburgo, uma das grandes referências atuais nos estudos sobre migração global, foi fundada em 1886, com a seguinte proclamação:

Considerando o que parece ao Governo da República da África do Sul, que é aconselhável que as fazendas denominadas Driefontein, Elansfontein, a parte

¹³¹ Palestra de abertura “Movimento, Mobilidade, Transformação” (*Movement, Mobility, Transformation*) da Anthropology Southern African’s Annual Conference (ASNA), apresentada na Botswana University, testemunhada em 26 de setembro de 2018. <https://www.asnahome.org/news-events/32-events/269-asna-annual-conference-2018> acesso em 18 de setembro de 2019.

sul de Doornfontein, Turffontein, a fazenda governamental Randjeslaagte, Langlaagte, Paardekraal, Vogelstruisfontein e Roodepoort, todas situadas no distrito de Witwatersrand de Heidelberg, estão proclamadas como sítios públicos de escavação. (ZEEDERBERG, 1971 p. 3)



Figura 35: 8 de setembro de 1886, o Presidente Paul Kruger assinou a proclamação de Witwatersrand que passou a ser área de escavação pública. (ZEEDERBERG, 2000 pg.02)

Com uma canetada, as famílias africanas que chegaram por volta do século XVI e se estabeleceram na região desértica no centro da África do Sul, foram desapropriadas e removidas das terras para dar início ao fenômeno do nascimento da cidade com base na economia exploratória do ouro.

Os africanos camponeses, também chamados de *boers*, foram os primeiros migrantes colonizadores, de origem holandesa, chegados no século XVI e XVII, e que se estabeleceram por toda a região sul do continente africano. Os boers desenvolveram modos eurocêntricos de produção na agricultura e pecuária, e apesar de viver em coexistência laboral com o povo indígena negro, imprimiam políticas separatistas. Eles aprenderam a falar as línguas nativas, e ensinaram sua língua para que pudessem exercer maior controle nas relações de trabalho. O africaner também se designa como a língua ancestral do holandês antigo, misturada com línguas vernaculares africanas, que só existe na África do Sul.

Egoli era um território de passagem dos povos originários, uma zona desértica de transitoriedade. Neste primeiro período colonialista, as abordagens foram menos violentas já que o aquele local era pouco ocupado: ao leste, a região de KwaZulu Natal dos povos de origem *abantu*: Zulus, Pedis e Sothos; a oeste a região de Namakwa dos povos de origem *KhoiSan*: Namakwas, algumas regiões Xhosas. A alguns quilômetros ao norte, vestígios de antigas culturas civilizatórias e comerciais pré-coloniais, cerca de 200 ruínas na região de Zimbábue, no topo do vale do rio Mitlikwe, onde estão localizadas as muralhas do Grande Zimbábue (*Great Zimbabwe*), que ocupa uma área de 25 hectares e inclui 3 estruturas diversas: a Acrópole, o Templo e a Torre. Um importante império comercial negro pré-colonial¹³² (ADAMS, 1979). Ao Sul, as altas montanhas de Lesotho, do povo Sotho. As famílias boers, que vivem na zona costeira, chegaram nesta região central de Mzansi fugindo da invasão britânica ao sul entre os séculos XVII e XIX.

Em fevereiro de 1891, o então presidente Paul Kruger nomeou oficialmente a cidade de Joanesburgo - hoje conhecida também como Joburg ou Jozi¹³³ - deixando de ser uma região rural de pequenas fazendas isoladas de famílias colonas agricultoras, para se tornar uma das megalópoles mais rapidamente configuradas no século XX. A cidade recém fundada, se tornou o principal eixo financeiro e comercial do continente. Isso se deu pelos modos particulares com os quais a cidade se concebeu em relação à internacionalização e expansão da indústria financeira mundial. A cidade “explodiu” junto com as minas de ouro, com os bancos, as casas de financiamento, e os escritórios de mineradoras alinhadas nas ruas, ainda em formação.

Sua arquitetura e o urbanismo foram concebidos com perspectivas paradigmáticas das megacidades globais - são cidades que desenvolveram a capacidade de produções específicas e imprimem práticas de controle global por conta de suas produções, ou seja, cidades que operam como pontos de comando altamente concentrados na organização da economia mundial; são locais chave para finanças e firmas de serviços especializados; são críticos nos modos de sua produção ou matéria prima, incluindo inovação; e possuem grandes mercados dos produtos que produzem (MBEMBE, 2008). No caso de Joanesburgo, seus maiores produtos foram o ouro e diamantes, e mais recentemente a platina; e a centralização e controle do mercado financeiro africano, que hoje reflete em sua participação no BRICS – sigla que

¹³² Mbembe Achille fala que é uma falácia a perspectiva de que a África era, antes do colonialismo, uma grande área rural de tribos sedentárias ou nômades (MBEMBE; NUTTALL, 2008).

¹³³ Reduções do extenso nome da cidade, usada corriqueiramente por seus residentes e visitantes.

determina o pacto econômico de países emergentes do Hemisfério Sul entre Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul (*South Africa*).

Apesar de Joanesburgo ter sido construída a partir de um referencial ocidental expansionista europeu, seu desenvolvimento se deu em modos de existência e organização com jeitos africanos de modernidade: grandes prédios de arquitetura imperialista misturados aos becos étnicos que lembram cabanas (*huts*), jardins e parque espalhados por entre as ruelas, atalhos por onde o lixo é escoado e mamãs vendem *pap*¹³⁴, as músicas e cores, gargalhadas e línguas diversificadas e misturadas, esquinas e corredores são utilizados como áreas de convívio social e íntimo, e árvores exóticas vindas de todos os cantos do planeta nas calçadas que servem de abrigo para descanso e práticas religiosas. E há uma relação com os tempos justapostos: o tempo rápido da cidade, e o tempo lento das comunidades que ali coexistem.

A presença das árvores é parte de um projeto de cidade, estratégia para conter a poeira de mineração e, com suas sombras, reduzir o extremo calor que as peles europeias tinham dificuldade de adaptação. Joanesburgo hoje possui a maior floresta urbana feita pelo ser humano, com cerca de 10 milhões de árvores catalogadas pela Aliança de Floresta Urbana de Joanesburgo¹³⁵, legado das muitas rotas migratórias, colonialistas ou não. Nas ruas se pode encontrar as mais raras e belas espécies de árvores do mundo: carvalhos, jacarandás, ipês, cerejeiras, abacateiros, magnólias, pinheiros, ciprestes, araucárias, cedros, entre muitas outras. Estas espécies de árvores foram plantadas em grupos e por áreas, e as espécies seguem ciclos orgânicos de florescimento ou secagem, mudando completamente a paisagem em cada estação do ano. Os enormes jacarandás florescem na primavera, apenas durante uma semana, e transformam parte da cidade numa paisagem rendada de cor púrpura.

¹³⁴ A mistura indígena, cozida a partir de processos de secagem e trituração do *maize* (um tipo de milho branco) e da *caçava* (um tipo de mandioca) que havia conhecido em HaMakuya na casa de Fathwani.

¹³⁵ Tradução da autora: *Johannesburg Urban Forest Alliance*. <http://www.jufa.org.za/>



Figura 36: Jacarandás da cidade.

Subúrbios de Joanesburgo, uma das espécies da maior floresta do mundo feita pelo ser humano. Fotos AMC, 2018.

O primeiro distrito financeiro, o Centro Distrital de Negócios (CBD), foi estabelecido juntamente com a indústria mineradora e de investimento. As primeiras ações da bolsa de valores foram em 1888, na Rua Simmonds, e com apenas oito meses de operação, a bolsa já contava com um grupo de 900 membros negociando ações de 300 mineradoras que só fizeram aumentar o fluxo de pessoas para a cidade em construção (ZEEDERBERG, 2000). Não é coincidência que as primeiras dinâmicas de controle de circulação de pessoas e de capital ocorreram ali, quando houve o decreto do isolamento da área com cordas para os encontros de seus acionistas. O jornal de direita “A Estrela”, que ainda existe - fundado em 1888 por Francis Joseph Dormer - publica em 16 de setembro de 1889:

Postes e correntes serão colocados imediatamente e haverá uma bela luminária em cada esquina. A rua e as calçadas serão bem pavimentadas. Haverá varandas nas quais poderemos nos abrigar das chuvas e dos raios de sol que queimam. Depois de tudo, este pequeno lugar será como o oásis no deserto de Joanesburgo (ZEEDERBERG, 1971 pg.16)



Figura 37: Vista da Rua Simmonds.

Onde ocorriam os encontros de acionistas da bolsa de valores em 1889, localizada a poucas quadras da extrema do bairro Hillbrow. O primeiro setor de controle de circulação de pessoas. Foto sem autoria (ZEEDERBERG, 1971 pg.16).

O discurso alinhado com noções higienistas de estética social visava o desenvolvimento urbano imbuído do controle de circulação da massa de trabalhadores migrantes que vinham em busca de empregos. Joanesburgo não foi planejada apenas com os bolsões de privilégio, sua malha urbana foi construída a partir da existência das áreas destinadas à população negra que transitava pelas rotas nacionais e transnacionais migratórias.

Em aproximadamente 10 anos, o CBD (*Centre Business District*) edificou uma topografia densa, sendo o epicentro territorial de Joanesburgo, e configurou-se como o maior centro produtor de ouro e diamantes no início do século XX. O centro da cidade virou um local de:

Sucessivas ondas de atividades econômicas, correspondendo largamente ao crescimento e crises da indústria de mineração, e produziu uma cidade abrigando 65 das 100 maiores empresas públicas listadas na bolsa de valores de Joanesburgo (BREMNER, 2000, pg.185)

Com crescimento próspero, a geografia da cidade foi modelada pela lógica da separatividade, determinada por eugenismo e eurocentrismo que se espalhavam como tendência ideológica pelo mundo. A separatividade das zonas da cidade por raça foi chamada por Achille Mbembe (2008) como processos de racialização do espaço.

Egoli foi descrita como a maior e mais densa cidade povoada por europeus na África, conhecida como o “império do ouro” (BREMNER, 2000 pg.186). No entanto, nas primeiras décadas do século XX, a exploração desenfreada e abusiva da mineração já mostrava sinais de desgaste com a excessiva extração, apontando uma conseqüente crise e diminuição de sua produção. A cidade precisava reinventar seus modos de produção para que não se tornasse uma cidade fantasma com o exaurimento de seus recursos naturais. Concomitantemente, o mercado financeiro prosperava e estabelecia fortes laços econômicos com outros centros financeiros mundiais.

Uma das principais soluções econômicas para esta crise de recursos acabou vindo de forças igualmente instáveis: uma nova onda migratória europeia do hemisfério norte para o hemisfério sul, por conta do fim da primeira guerra mundial, que trouxe consigo a promessa de renovação produtiva; e, a mais longa crise econômica mundial que se iniciou em 1920 e que resultou na quebra da bolsa de valores nova iorquina em 1930. A quebra da bolsa teve um impacto gigantesco na mobilidade do capital internacional e em novas configurações de produção. Houve a criação de fluxos monetários internacionais para a redistribuição de contingência monetária para outros centros prósperos de desenvolvimento passíveis de expansão e exploração, tal como Joanesburgo. Isso resultou em uma enxurrada de capital estrangeiro para dentro do país, e no fomento de novos modos de organização do capital econômico – os primeiros experimentos da desterritorialização do capital financeiro (JAMESON, 2006) que serviu para contrabalançar a crise de recursos das minas sul-africanas. Assim, o capital internacional injetado no país, abriu espaço para uma nova e forte frente econômica: o da construção civil, que atraiu novas rotas de mobilidade africana em busca de empregos.

Houve, portanto, entre as décadas de 1930 e 1970 uma segunda grande fase de expansão territorial da cidade, seguindo tendências mundiais de crescimento vertical das megalópoles, quando casas e prédios pequenos foram substituídos por modernos arranha-céus no centro, incluindo Newtown e Braamfontein e Hillbrow. Esta dinâmica causou um impacto na geografia da cidade, e seguindo uma lógica de centro comercial e subúrbios residenciais. A partir da década de 1930, com a grande fricção e expansão social e a separatividade da cidade interna, iniciou-se a configuração do regime apartheid, uma construção lenta e sedimentada pelas dinâmicas colonialistas.

Dinâmicas do pré-apartheid

Desde a descoberta do ouro, Egoli atraiu milhares de migrantes vindos de todo o continente africano, e as rotas de migração para cidade foram traçadas por mar e terra. As primeiras rotas do século XIX em território sul-africano foram estabelecidas por locais que vinham de KwaZulu Natal (leste) e das terras dos Cabos (sul e sudeste). Na contação de histórias sobre as disputas territoriais desta fase, a perspectiva de negros e negras foram sumariamente excluídas, e eles foram vistos apenas como força de trabalho subalterna, não como participante na construção da cidade.

Na década de 1890, não havia grandes números de trabalhadores africanos para serem recrutados para trabalharem nas minas. A imposição do taxas de moradia nas cabanas (*huts*), especialmente depois da virada do século, foi um dos dispositivos empregados por vários estados da África Austral para 'forçar' os habitantes rurais a produzir uma oferta de trabalho adequada. Então uma força de trabalho migrante foi criada, recrutada de Moçambique, Suazilândia, Zululândia, Transkei, Basutolândia, Bechuanalândia e mais além, frequentemente transportada por trem, para períodos fixos de trabalho sob condições restritas de contrato, e depois enviados de volta para casa. Isso limitou o tamanho de populações negras urbanas permanentes por um tempo considerável, e deixou para as sociedades rurais muitas das responsabilidades, como moradia, saúde e bem-estar (KALLAWAY e PETERSON, 1986 pg.11-12)

O estado Bôer da recém estabelecida nação sul-africana, não pretendia absorver de forma permanente a população negra que vinha para trabalhar nas minas. Sua impermanência na cidade foi mantida através dos altos impostos aplicados nas cabanas, colocando-a em situação de desamparo legal com contratos temporários de trabalho. Esta estratégia acarretou a dinâmica da mobilidade dos trabalhadores que vinham trabalhar por curtos períodos, e sentiam dificuldade para regressar para as zonas rurais¹³⁶.

Para manter a massa de trabalhadores em mobilidade, acampamentos semiestruturados foram criados chamados de *hosteis*, que são grandes galpões com camas provisórias, muitas vezes sem banheiros ou cozinha. O *hosteis* foram construídos precariamente em áreas tóxicas de dejetos das minerações, com condições bastante insalubres, onde centenas de homens dormiam no mesmo aposento, em camas pregadas nas paredes, umas sobre as outras. Lugares

¹³⁶ Os homens negros se moviam através do país em busca de empregos precários, e isso causou impactos em seus modos de vida, tais como êxodo rural (famílias foram despedaçadas e as terras foram deixadas nas mãos das mulheres e crianças) e destruição dos modos de vida tradicionais africanos (a valorização da vida urbana ocidental).

com pouca infraestrutura onde os trabalhadores em situação de mobilidade que dormiam e trabalhavam por pouca remuneração num processo intenso de desumanização.

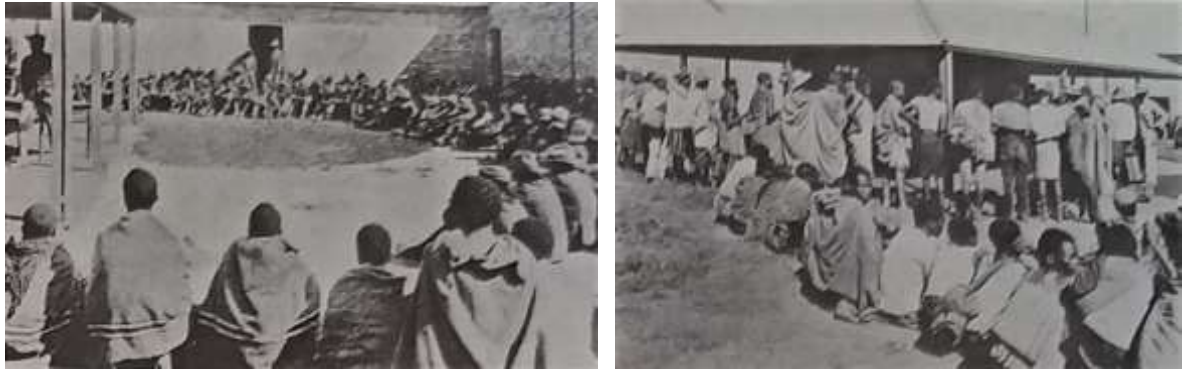


Figura 38: Trabalhadores chegando em busca de contratos temporários de trabalho, Joanesburgo, 1890-1910. Fotos H.F Gros ¹³⁷

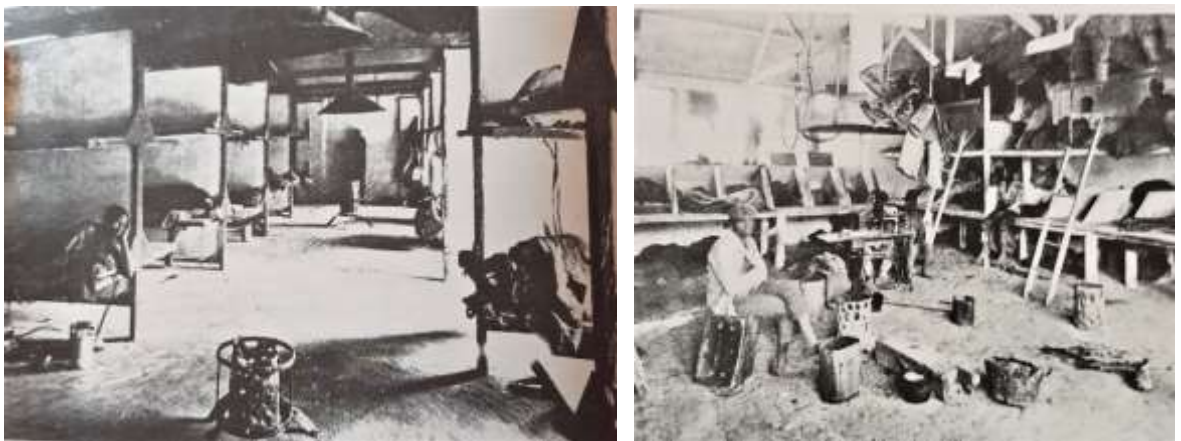


Figura 39: *Hosteis* localizados nas zonas de mineração, na região sudoeste de Joanesburgo. 1890-1910. Fotos H.F Gros ¹³⁸

¹³⁷ (KALLAWAY e PETERSON, 1986 pg.11)

¹³⁸ (idem pg.12)



Figura 40: Trabalhadores chegando ou partindo por trem para as zonas rurais. Foto H.F. Gros¹³⁹



Figura 41: Trabalhadores em Joanesburgo em busca recrutamento para o trabalho nas minas, 1890-1910. Foto H.F Gros¹⁴⁰.

¹³⁹ (idem pg. 10)

¹⁴⁰ (KALLAWAY e PETERSON, 1986 pg.11)

Com o rápido crescimento urbano, novas estratégias de exclusão e controle dos trabalhadores foram criadas, além dos contratos temporários e altos impostos para migrantes. Em 1913, o governo decretou o Ato da Terra (*Land Act*) que estabelecia a divisão territorial do país, 7,5% das terras para a população negra e o restante para os brancos, que em 1936 se tornou Áreas Nativas¹⁴¹ (*Native Trust ou Bantustans*) que ampliou a divisão para 10% - esta ampliação ocorreu para que houvesse espaço suficiente para as remoções que estavam por vir. A partir disso, começaram as remoções em massa, para lugares localizados nas periferias distantes que se tornaram campos de assentamento dos trabalhadores em mobilidade. As áreas nativas, que abrigavam os hosteis, com o tempo, formaram bolsões para onde a população negra passou a ser sistematicamente removida durante o regime apartheid. Uma delas é área de Klipspruit, que durante o apartheid foi denominada Soweto (So-We-To, abreviação de *South Western Town*), a principal zona de redirecionamento de populações negras. Já em 1906, a primeira remoção violenta ocorreu:

A crescente população vivendo em áreas para a classe trabalhadora, e a falta de ação satisfatória por parte das autoridades no que se refere ao saneamento e fornecimento de amenidades básicas, significou que muitas áreas poderiam ser descritas como favelas. Para os patriarcas da cidade, o surto de pragas em ‘Locais de Migrantes’ em 1904, apontaram a necessidade de ações drásticas. Também proveram o pretexto para uma das maiores ‘remoções’ já registradas em áreas urbanas da África do Sul. Isso ocasionou a destruição por queimada de uma localidade inteira, no período de dois dias. Em 1906 a ‘Área Nativa’ foi removida para um novo lugar em Klipspruit, a onze milhas de Joanesburgo, num chão adjacente e insalubre, que nos dias presentes se chama Soweto. Muitas casas foram desmanchadas e reconstruídas neste novo lugar (KALLAWAY e PETERSON, 1986 pg.85)

Klipspruit recebeu a primeira população removida do chão de Joanesburgo. O bairro chamou-se Orlando Leste (*Orlando East*) e Orlando Oeste (*Orlando West*), que mais tarde foi dividida pela rodovia nacional do Vale do Klipspruit, principal avenida que corta as montanhas de dejetos das minas, e dá acesso do bairro à cidade.

¹⁴¹ O termo “áreas nativas” ajudava a justificar a lógica de que culturas modernas e tribais eram incompatíveis e não poderiam coexistir (KALLAWAY e PETERSON, 1986), mas o que ocorreu foi a captura das terras africanas e a realocação dos povos originários para regiões distantes ou restritas.



Figura 42: Área de remoção das massas trabalhadoras e queimadas, Joanesburgo, 1904-1906. Foto H.F. Gros¹⁴²



Figura 43: Remoção das massas trabalhadoras de suas casas feitas de zinco, Joanesburgo, 1904-1906. Foto H.F. Gros¹⁴³

A coexistência transnacional¹⁴⁴ africana deu base para a construção da ideia de afropolita (*afropolitan*), ligada a multiplicidade étnica, religiosa e linguística que foram aos

¹⁴² (KALLAWAY e PETERSON, 1986 pg.80).

¹⁴³ (KALLAWAY e PETERSON, 1986 pg. 79).

poucos modelando de modos transversais de vida em Joanesburgo. As rotas negras promoveram um fino entrelaçamento transnacional, bem como entre a vida no campo e na cidade.

A exposição fotográfica interativa *Ngezinyawo*¹⁴⁵ – *Jornadas Migrantes*, ocorrida no Museu de Arte Wits¹⁴⁶, de curadoria de Fiona Rankin-Smith, pretendeu enfatizar as histórias de migração, como parte constituinte da construção da cidade:

O trabalho migrante é fundamental no fazer da moderna África do Sul. [...] enquanto a adversidade, difíceis condições de vida, violência, despossessão e perdas são temas recorrentes, a exibição também enfatiza a resiliência e criatividade dos trabalhadores. [...] A exibição mostra um período de 120 anos e inclui trabalhos de arte, documentos de arquivo, fotografias, filmes, música e sons bem como objetos originados em sistemas culturais indígenas que oferecem conexões com o sentido de lar e de costumes ancestrais (RANKIN-SMITH, 2014)

A exibição, configurada por uma narrativa de tempo não linear, mostrou aspectos importantes ligados as rotas migratórias, sobretudo os impactos na geografia da cidade e em sua composição cultural. A foto de abertura lançou perguntas para os participantes, tais como, “se você tivesse que migrar a pé, quais objetos levaria consigo?” propondo uma reflexão sobre os significados dos objetos trazidos pelos migrantes que cruzavam territórios em busca de melhores condições de vida. Com perspectivas de (re)humanização da história, explorando os significados simbólicos dos objetos, amuletos, tecidos, artefatos e lembranças que os primeiros migrantes escolheram para trazer consigo nas longas cruzadas, e da própria história contada da cidade. Em meio as ferramentas de trabalho, como picaretas, peneiras, balanças e cunhas para cavar, os trabalhadores procuravam construir sentidos de pertencimentos com as pequenas esculturas de metal, couro, cerâmica, tear e tapeçaria, canções e danças. Eles carregavam os saberes e as memórias de casa ou dos ancestrais, e manifestavam isso em seus modos de organização, tanto dos espaços íntimos quanto dos espaços de lazer.

¹⁴⁴ Transnacionalidade implica a coexistência de pessoas de nacionalidade distintas, mas no mesmo continente (Fonte do observatório ACMS - African Centre for Migration and Society da Universidade Wits, durante levantamento de dados na pesquisa de campo).

¹⁴⁵ Tradução da autora: em Zulu significa “vamos a pé”.

¹⁴⁶ Exibição visitada pela autora em 24 de junho de 2015 (<https://www.wits.ac.za/wam/exhibitions/past-exhibitions/>).



Figura 44: Foto de abertura da exposição *Ngezinyawo – Jornadas Migrantes*, 2015.

Com perspectivas de (re)humanização da história, explorando os significados simbólicos dos objetos, amuletos, tecidos, artefatos e lembranças que os primeiros migrantes escolheram para trazer consigo nas longas cruzadas, e da própria história contada da cidade. Em meio as ferramentas de trabalho, como picaretas, peneiras, balanças e cunhas para cavar, os trabalhadores procuravam construir sentidos de pertencimentos com as pequenas esculturas de metal, couro, cerâmica, tear e tapeçaria, canções e danças. Eles carregavam os saberes e as memórias de casa ou dos ancestrais, e manifestavam isso em seus modos de organização, tanto dos espaços íntimos quanto dos espaços de lazer.

Rankin-Smith (2014) fala sobre a micropolítica das rotas nas primeiras décadas da cidade, que em grande maioria, eram compostas por homens que vinham para a cidade em longas jornadas a pé. As mulheres, ficavam nas vilas tomando conta da casa, plantações, animais, e filhos e filhas. Já no início do século XX, migrantes passaram a viajar de trem ou ônibus. As mulheres passaram também a vir para a cidade atrás de empregos informais,

principalmente como trabalhadoras domésticas, e posteriormente, como ajudantes de enfermarias. Algumas trabalhadoras ainda iam e voltavam para suas casas, passando horas viajando todos os dias.

Havia distintas razões pelas quais a população negra decidia vir para a cidade:

Alguns trabalhadores imigrantes deixavam suas casas rurais voluntariamente, outros porque eram forçados a trabalhar por dinheiro para pagar os impostos governamentais sobre suas casas. A diminuição de acesso à terra para plantio era outra causa importante (RANKIN-SMITH, 2014)

Estas razões são imbricadas com os processos que resultam em migrações inorgânica, ou seja, aquela que é provocada por forças externas e estruturais que agem sobre a vida do indivíduo, e não pode ser vista desconectada da força do imperialismo mundial¹⁴⁷. As ações que países considerados desenvolvidos tiveram - e seguem tendo - no continente africano imprimiram um ideal de vida urbana com a consequente alienação dos sujeitos e sujeitas ao trabalho na terra, que disseminou o desmonte da vida rural. Outra noção seria mais ligada a própria escassez de recursos econômicos, e usurpação dos recursos naturais e bens comuns, impressa nos modos desumanos e predatórios que países imperialistas produziram na África (FEDERICI, 2019).

De acordo com Bela Hovy, do projeto Global DiverCities, do Instituto Max Planck - Estudos de Diversidade religiosa e Étnica (*Max Planck Institute – Study of Religious and Ethnic Diversity*), a dinâmica de mobilidade estabelecida pela longa história da migração laboral entre mundos urbano e rural, decorre de:

O que continuamos a ver é que existem muitos fatores que pressionam pessoas a deixar seus países, não é apenas a economia ou demografia em países desenvolvidos ou países de destino. Existem também causas estruturais para que as pessoas busquem uma vida em outro lugar: persistente pobreza, crescentes desigualdades nos países em desenvolvimento, e algumas vezes conflitos armados e violação massiva de direitos humanos também fazem as pessoas fugirem (HOVY, United Nations Population Division)

¹⁴⁷ Os países que mais criaram rotas migratórias para Joanesburgo no século XX, a partir de seus processos de libertação, são Senegal em 1959 contra França; República Democrática do Congo em 1960 contra França, e seguiu em guerra civil e instabilidade política até os dias de hoje; Nigéria em 1960 contra Inglaterra; Somália em 1960 contra Itália e Inglaterra; Tanzânia em 1961 contra França e Alemanha; Zâmbia em 1964 contra Inglaterra; Zimbábue 1979 contra a Inglaterra; Angola 1975 pelo Movimento Popular de Libertação da Angola (MPLA) contra Portugal; Moçambique em 1976 com a Frente Libertária de Moçambique (FRELIMO) contra Portugal; Mali , Uganda, Botswana em 1966 contra Inglaterra; Namíbia 1990 contra África do Sul e Alemanha. Muitos dos movimentos libertários foram sucedidos de profundas crises políticas e econômicas, inclusive muitos países entraram em guerra civil, razões que desencadearam a migração em massa. Fonte do observatório ACMS da Universidade Wits, durante levantamento de dados na pesquisa de campo.

Nas décadas de 1920 e 1930, já havia organizações e mobilizações de classe, e enfrentamento para melhores condições de trabalho e melhor salubridade nos trabalhos das minas, e um estabelecimento forte de manifestações. A existência e perpetuação dos *hosteis*, onde a população negra era mantida sob controle próxima aos locais de trabalho e alienada da cidade, foi o princípio da racialização do espaço, com segregação geográfica em sua formação. Depois de 1930, com a expansão imobiliária e a projeção de mudança de paradigmas no panorama econômico das minas para o setor financeiro, as tensões sociais e conflitos laborais entre negros e europeus agudizaram. Foi um período de alto desenvolvimento e estabelecimento da consciência da classe mineradora, com a configuração de muitos protestos e surgimento dos primeiros líderes sindicalistas para as organizações e melhoria das condições de saúde no trabalho, e estabelecimento de dinâmicas mais justas de remuneração, que já eram violentamente reprimidas pelas forças do estado. As reações do estado foram fortes, que orquestrou o decreto do regime separatista.

O Estabelecimento do apartheid

Em 1948, o primeiro-ministro Daniel François Malan, do ultradireita PN - Partido Nacional (*National Party* – 1914-1997) representava os interesses da ideologia etnocêntrica africâner, eleito pela população branca em 1924. Numa ação reacionária contra as organizações sociais e trabalhistas que estavam ocorrendo, implementou o regime apartheid. O regime estabeleceu a distribuição de privilégios pautados em noções de raça, e imprimia sua força e controle na geopolítica da cidade, ou seja, havia doravante sistemas de controle de circulação e permanência dos corpos que não eram brancos/europeus por meio de vistos de circulação. A justificativa estabelecida pelo arquiteto nacionalista do apartheid, Hendrik Verwoerd - primeiro-ministro do PN - perversamente o definiu como um código de “boa vizinhança” (*good neighborliness*) onde comunidades mantém “a respeitabilidade de suas existências, separadas”¹⁴⁸. A ideologia separatista ligada à supremacia branca do regime destruiu toda malha social, e a possibilidade de convivialidade entre pessoas negras e brancas/europeias, “deformando qualquer senso de partilha ou valores comuns, revogando todos os protocolos de reconhecimento mútuo” (ENWESOR; BESTER, 2013 pg.23).

¹⁴⁸ Ironia.

Negritude era mutante, impura, doente e primitiva. [...] {o apartheid} Proveu escudo legal e constitucional no qual o racismo foi institucionalizado para servir aos interesses do nacionalismo africâner, uma postura ideológica que dependia de uma compreensão bíblica da África como a terra ancestral dos africâneres. Mas em última análise, apartheid era sobre hegemonia branca europeia (ENWESOR; BESTER, 2013 pg.23)



Figura 45: Uma das fotos icônicas do movimento antiapartheid. Foto ENWESOR; BESTER, 2013.

A dinâmica colonialista, que anteriormente ao decreto já se manifestava como estratégia de segregação, passa a retroalimentar noções de poder e superioridade pelos Atos Constitucionais (ACs) que acentuam as desigualdades econômicas e políticas - posto que os brancos controlavam o estado, o capital financeiro, e as leis laborais. Os brancos progressistas que se levantaram contra os interesses no PN foram criminalizados, considerados traidores e desertores, e sofriam punições severas, multas e desaparecimentos¹⁴⁹. A

¹⁴⁹ Na juventude, tive dúvidas se realmente poderia ter havido uma forte resistência da população branca contra o apartheid de forma enfática, pois a mídia internacional emoldurava a problemática como uma luta entre negres e brancos, sem as complexidades que compuseram o regime de terror baseado em raça e racismo. Hoje, com os estudos sobre branquitude e negritude vejo as nuances estruturais da supremacia branca desde um olhar sobre as estruturas. Após testemunhar o que vem ocorrendo no Brasil como um fenômeno similar ao levante político reacionário sul-africano, de teor quase religioso-divino como diz Enwesor & Bester (2013), vejo que o conservadorismo imbrica dogmas do racismo, sexismo e do capitalismo com as políticas do “nós” e “eles”. Desde de 2016 com o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, orquestrado por seu vice-presidente Michel Temer e, na ocasião, o presidente da câmara, Eduardo Cunha, pude perceber que o fascismo é um mecanismo de alcance de poder sustentado por um projeto econômico que aciona procedimentos bem definidos, tais como “o passado mítico, propaganda, anti-intelectualismo, irrealidade, hierarquia, vitimização, lei e ordem, ansiedade sexual, apelos à noção de pátria e desarticulação da união e do bem-estar público” (STANLEY, 2019 pg.14). O que vemos no Brasil na atualidade, com o bolsonarismo (o movimento da ultradireita liderado pelo representante fascista Jair Messias Bolsonaro), é a mistura desta receita estratégica com engajamento na doutrina de choque

implantação do regime legislou a segregação geográfica na cidade, inscrevendo a prática do não reconhecimento à população negra, ressaltando processos de inferiorização do povo africano. Branques, negres e colorides não poderiam manter relações de nenhuma natureza, a não ser a laboral absolutamente mediada pelo estado, terrorista, por meio de vistos de circulação e permanência. O professor Loren Landau, do Centro Africano de Migração e Sociedade - ACMS (*African Centre for Migration and Society*) da Universidade Witwatersrand, explica:

Basicamente, o apartheid separou as pessoas em 4 grupos: coloridos, negros, brancos e indianos. Imigrantes eram uma categoria de considerações marginais. Para estas categorias, não era permitido conviver, elas não poderiam se casar ou se misturar socialmente (LANDAU, 2012) ¹⁵⁰

As novas práticas de segregação racial desconsideravam a categoria migração, colocando a população negra como um só constructo, diante da necessidade do estado de sustentar um senso de “normalidade cidadã”. O apartheid, que durou entre 1948 e 1990 como regime político, mantinha uma busca constante para reverter as falhas de suas regras ilógicas para manutenção da racialização dos espaços, incapaz de dar conta das muitas complexidades e contradições que um regime baseado em noções tipificadas de raça possa ter. Não havia distinção entre negros e negras locais ou estrangeiros, pois a distribuição de privilégios eram pautados por polos identitários negres, colorides e branques. Foi apenas no pós-apartheid que a migração negra se tornou prioridade nas ações de controle do estado, como veremos no subcapítulo “Ciclos de Xenofobia”.

Casos que contradiziam as regras de racialização¹⁵¹, que anualmente se modificavam para adequar aos fenótipos, por exemplo, o “enquadramento” de pessoas vindas das comunidades chinesa, portuguesa, árabe, grega e iraniana, malásia além das múltiplas

(KLEIN, 2009), motivada pelos interesses neoliberais da força corporativa: fascismo + neoliberalismo= esquizofrenia social e colapso econômico e do estado, com sujeições à golpe.

¹⁵⁰ Entrevista dada ao Projeto Global DiverCities do Instituto Max Planck <https://vimeo.com/123722209> (acesso em 10 de junho de 2019).

¹⁵¹ Havia anualmente comissões públicas para readequar as regras que enquadravam os casos omissos para designações de raça, e nelas se modificavam também seus critérios de verificação. De acordo com estes critérios, os indivíduos poderiam mudar de categoria, da negra para a colorida, ou vice-versa, tendo um impacto enorme na sua condição de vida social. Humilhantes testes públicos para verificação de raça, como a colocação de um lápis no cabelo, e as comparações de tons da pele, do formato e tamanho do nariz e boca. Uma das grandes contradições destas verificações, era que ser categorizado como negre ou coloride estava intrinsecamente ligado com as suas características físicas, desconsiderando sua origem ou parentesco. Mais tarde isso mudou, depois do polêmico caso de Sandra Laing, nascida em 1955, uma menina classificada como colorida por suas características, porém era filha de um casal branco. Sandra, com 10 anos de idade, foi proibida de estudar nas escolas brancas e de viver com seus pais, que lutaram contra o regime para que pudessem coabitar e viver em família. Seu caso deu origem ao filme *Skin*, de Anthony Fabian, em 2008. Documentário sobre sua vida durante o apartheid <https://www.youtube.com/watch?v=cYZyvxpsCjQ> (acesso em 17 de agosto de 2019).

complexidades identitárias étnicas. Estas comunidades impunham problemas acerca das categorizações fenotípicas que exigiam a criação de critérios e justificativas físicas cada vez menos eficazes¹⁵². Apesar do contraste entre a população negra e branca, havia todo um espectro racial e transcultural muito mais diversificado que o sistema eugenista conseguia enquadrar, inclusive seus polos, pois mesmo entre pessoas brancas e negras havia sérias divergências fenotípicas, políticas e culturais. No caso da população branca, havia os africaner boers conservadores, e os africaner intelectuais progressistas, alemães nazistas, alemães progressistas, os britânicos imperialistas, os britânicos humanistas, e ainda os judeus intelectuais progressistas e os ortodoxos; da população negra que não havia distinção entre etnias e nacionalidade, apenas distinções fenotípicas; e ainda os portugueses, greges, indianes, paquistaneses, iranianos, turcos, somalis, malásies, com largo espectro de ideal político e religioso. Tais divergências criaram forças antagônicas e que acabaram por reforçar a polarização e a opressão sobre todos os indivíduos que não pertenciam à elite branca conservadora apoiadora do estado fascista, e que revoltavam grande parte da população sul-africana. Quanto mais a população geral se opunha ao regime, mais acirrada ficava a violência policial, que descontava na população negra.



Figura 46: Esquerda: trabalhadora doméstica sendo presa por falta de visto. Direita: mulher queimando seu visto.
Fotos Eli Weinberg, em 1955.

Entre 1948 e 1950, o PN introduziu os famigerados Atos Constitucionais, tais como o Ato 44 Da Supressão do Comunismo, que suprimia qualquer atividade coletiva ou partidária

¹⁵² No caso das comunidades citadas, o estado contradizia suas próprias imposições e modificava sua legislação ano a ano, para tentar compor uma lógica que ele mesmo pudesse seguir.

de oposição que pudesse ser relacionada ao comunismo, banindo o Partido Comunista do país; o Ato 55 Da Proibição de Casamentos Mistos, que criminalizava casamentos entre brancos e não-brancos, que teve uma série de impactos nas condutas sociais; o Ato 30 Do Registro da População, que estabeleceu o registro racial da população sul-africana que levou ao uso de passaportes e vistos de permissão de circulação para a população negra; o Ato 21 Da Emenda da Imoralidade, que estendia a proibição de relações sexuais entre pessoas brancas e negras, agora incluindo as coloridas (ENWESOR; BESTER, 2013).

A categoria “colorida” (*coloured*¹⁵³), que ainda hoje é oficial na África do Sul, não poderia ser diretamente comparada à compreensão brasileira de interracialidade, ou mestiçagem - efeito do processo colonialista de miscigenação - há divergências identitárias significativas entre elas. Ela foi, durante o regime, fonte intermitente de polêmicas inconcludentes.

A mestiçagem, derivada da miscigenação, é uma dinâmica resultante do colonialismo no qual indivíduos de distintas raças (e nelas estão implicadas as múltiplas diferenças raciais e culturais) se relacionam maritalmente, e se reproduzem. Lia Vainer Schucman (2018) fala que a mestiçagem no Brasil simboliza “ambiguidade” pois é uma categoria identitária indefinida: es sujeitos tanto vivenciam em seus cotidianos o racismo estrutural contra a população negra, como têm acesso à parte dos privilégios da população branca por meio dos ideais de branquitude estabelecidos nos períodos pré e pós-coloniais.

A autora afirma que “essa indefinição social {foi} evitada na ideologia racial norte-americana e no regime apartheid” (SCHUCMAN, 2018 pg.43), uma vez que a categoria colorida era oficial e retinha mais privilégios que a categoria negra, por exemplo, as pessoas não precisam de visto de circulação.

Só que a categoria, que já existia no pré-apartheid por conta das dinâmicas de miscigenação, foi fortemente estruturada durante o apartheid como uma categoria que abarcava todas as identidades que não se designavam como branca (ariana) ou negra - tais como os casos contraditórios citados anteriormente, bem como algumas etnias indígenas negras com a pele mais clara, como os KhoiSan¹⁵⁴.

¹⁵³ Tradução da autora: colorida.

¹⁵⁴ O povo KhoiSan são indígenas ancestrais que habitam terras do Cabo e do deserto do Kalahari (sul, norte e toda a costa oeste sul-africana), e que foram designados por colonizadores como Homens do Mato (bushmen).



Figura 47: Trabalhadores rurais do Cabo, negres e coloridos descendentes dos KhoiSan. Foto: George Hallet, 1965.

É perturbador revisitar as estratégias de colonização aplicadas no território sul-africano para compreender melhor a diferenciação entre mestiçagem no Brasil e na África do Sul. A miscigenação racial foi *parcialmente* estratégia de dominação colonialista na África do Sul. Isso se deu porque os ingleses observavam os povos africanos sob a perspectiva da diferenciação, do estranhamento ou do exotismo para a sua inferiorização, explorando e perpetuando fascínio etnográfico para o fortalecimento da dinâmica modernidade/civilidade versus tribalismo, e pouco utilizaram estratégias de miscigenação (estupro de mulheres locais) como força de dominação. Já os portugueses e holandeses se diferenciaram em suas táticas, baseadas na falta ou pouco estrutura de recursos econômicos, se comparados aos seus abastados adversários colonizadores. Os portugueses, principalmente, navegavam com poucos recursos - navios, alimentação e exércitos - e usavam a reprodução forçada com mulheres locais como estratégia primeira de dominação dos povos africanos¹⁵⁵ (DUFFY, 1963). Eles acreditavam que seria mais fácil conseguir a adesão dos homens locais nas batalhas territoriais e no labor da terra, se dominassem suas mulheres e fossem progenitores de suas crianças.

Os KhoiSan são um grupo étnico distinto dos Bantu, com distintas estruturas culturais (língua, vestimenta, modos de existência, localização geopolítica e características). Os KhoiSan possuem tons de pele mais claros em relação ao povo Bantu, como os Zulu. Por isso, por vezes, os KhoiSan podem ser confundidos com mestiços, mas são negros indígenas que foram considerados coloridos pelo regime separatista. KhoiSan e Bantus, aprenderam respectivamente a falar o Africâner (língua colona) ou a língua inglesa (historicamente, segunda língua colona), e foram submetidos à catequização como cristãos ou muçulmanos. Esta distinção entre grupos indígenas foi um fator que corroía as questões de identidades indígenas apenas por possuírem fenótipos distintos.
¹⁵⁵ Segundo Duffy, todos os países africanos colonizados pelos portugueses sofreram com os processos violentos de miscigenação e estupro de suas mulheres, tais como Moçambique, Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Ilhas Guiné-Bissau.

Portanto, o processo colonialista no sul da África foi implementado primeiramente pelos desbravadores menos abastados entre os séculos XV ao XIX, tais como os holandeses e os portugueses, que utilizavam a violência contra mulher como estratégia de dominação resultando na miscigenação racial; e posteriormente, a segunda grande onda de colonização, a partir do século XIX, com a chegada dos desbravadores ingleses, que possuíam recursos suficientes para carregar seus grandes exércitos nas navegações, e suas mulheres. Esses, não utilizaram a miscigenação como forma de dominação, mas sim a segregação racial e violência para a imposição laboral exploratória. Houve, portanto, a dupla estratégia de colonização na África do Sul, que deixa rastros históricos tanto de miscigenação quanto de segregação racial.

Assim, a categoria colorida sul-africana se designa por indivíduos que carregam em sua ancestralidade processos de miscigenação, mas não se reduz a esta dinâmica *apenas*. A categoria teve origem no pré-apartheid, mais fortemente estabelecida durante o regime, e designa tanto os descendentes de relações interracialis entre africanos, ingleses, negros e negras, e escravos e escravas asiáticas trazidos pelas rotas escravagistas orientais a partir do século XVII; quanto outras etnias indígenas africanas (locais ou transcontinentais) como os KhoiSan, e os grupos de outras nacionalidades já citados, como portugueses tanto os vindos da Ilha de Madeira, como os de Moçambique migrados após o FRELIMO; os povos do Oriente Médio, como os árabes, iranianos, gregos entre outros; os orientais chineses vindos depois da abertura comercial da China; e malásios e seus descendentes. Assim, a categoria colorida na África do Sul se diferencia do processo de miscigenação ocorrido no Brasil caracterizado pela inter-racialidade, por conta da sua retenção histórica de privilégios, mas isso mudou no pós-apartheid.

Em 1950, o Ato 41 Das Áreas de Grupo (*Group Areas Act*), da implementação segregacionista, determinava que doravante a população negra que habitava as áreas demarcadas como exclusivas para europeus ou brancos, deveria ser removida para as áreas exclusivas para a população negra. Determinava também códigos de conduta de circulação, negando o livre acesso à cidade para o povo africano. Os sucessivos atos constitucionais viabilizaram um sistema que requeria mais que instrumentos de leis, cooptação política e repressão extrema para a manutenção da ordem social. Era necessário processos contínuos de socialização institucionalizada para desenvolver sentidos de normalidade naquela realidade, e a repressão policial foi o caminho para impor o regime.



Figura 48: Fotos das remoções feitas por conta do Ato 41 Áreas de Grupo, em meados de 1950. Foto ENWESOR; BESTER, 2013.

Violentas remoções para as zonas determinadas como negras¹⁵⁶, seguiram ocorrendo. Porém, tais zonas não comportavam o grande número de famílias e indivíduos removidos. Assim, se deu a expansão planejada do bairro de Soweto – o único do mundo onde moraram dois Prêmios Nobel da Paz: Desmond Tutu (1984) e Nelson Mandela (1993). Soweto foi um dos assentamentos informais no período das remoções, chamados também de favelas (*townships*), distantes da cidade, com pouca infraestrutura e afastadas dos subúrbios brancos.

¹⁵⁶ As antigas áreas nativas onde se localizavam as montanhas de detritos tóxicos e os antigos alojamentos dos trabalhadores, habitadas pela população negra desde o período das primeiras migrações no século XIX.

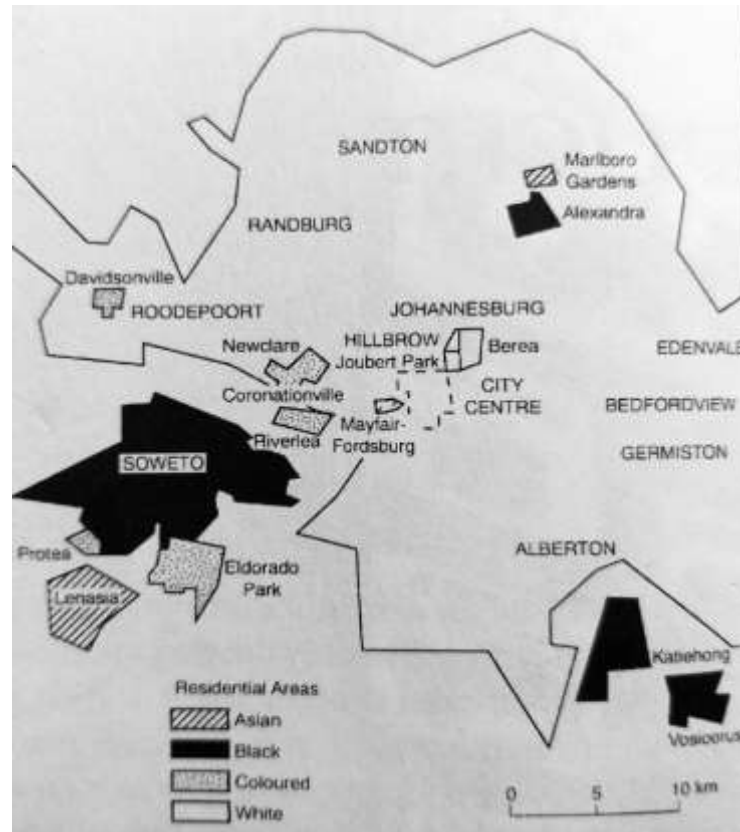


Figura 49: Mapa das Áreas de Grupo, bolsões que acomodaram as populações negras em Joanesburgo. Fonte: Morris, 1999 pg.2.

Nas duas últimas décadas do regime, a diferença na distribuição de privilégios entre coloridos e negres¹⁵⁷ tornou-se extrema, com maior acesso à privilégios pelos coloridos do que pelos negros. Para citar apenas alguns exemplos, os corpos negros não tinham permissão alguma para livre circulação na cidade. Havia ruas, calçadas, portas de entrada e saída, banheiros, bancos, corredores, bairros específicos para eles, e eles deveriam carregar sempre consigo um passaporte de registro, com visto renovado anualmente que os autorizava a circular em determinadas áreas. Havia também os vistos de circulação para negros em áreas exclusivas brancas, no caso de pessoas que trabalhavam nestas áreas, e o visto também deveria ser renovado anualmente, sob pena de prisão. Conseqüentes repressões ocorreram, com sumárias execuções nas ruas de negros e negras por não portarem vistos, ou estarem desatualizados, em áreas proibidas para as suas circulações. Os toques de recolher oprimiam muitas pessoas que foram violentamente espancadas, ou mortas, após as 19 horas.

¹⁵⁷ A estrutura de diferenciação de privilégios entre coloridos e negros sofreu uma inversão radical na era pós-apartheid. As zonas cinzas, assim chamadas áreas onde houve desobediência civil (como Hillbrow), atualmente são áreas negras, e a população colorida que habitava estas áreas na década de 1980 foi empurrada para bolsões distantes no sul da cidade, perpetuando dinâmicas de desigualdade e segregação, com pouca infraestrutura como os bairros de Lenasia e Parque Eldorado (Eldorado Park). O abandono político de coloridos e migrantes, que Gqola (2008) chama de negrofobia, é legado do regime apartheid e da falta de interesse na redemocratização econômica sul-africana.



Figura 50: Mulheres na luta contra o apartheid.

Esquerda: integrantes da Liga de Mulheres do ANC (*African National Congress* – partido opositor) presas por protestarem nas zonas negras sem vistos. Foto Jurgen Schadeberg, 1952. Direita: mulheres de Alexandra boicotando a segregação nos transportes. Foto Eli Weinberg, 1957.

O Ato 49 Da Reserva da Separação de Amenidades, consagrou no aparato de desmonte de direito e o fim da possibilidade de qualquer relação social interracial, um ato estético baseado na representação e construção de diferenças qualitativas no padrão de vida, segregando serviços públicos e espaços sociais, incluindo ambulâncias, hospitais, ônibus, trens, cafés, restaurantes, cinemas, teatros, escolas e universidades. Foi a exultação da supremacia branca e a concomitante diminuição da negritude inscritas nos códigos civis:

Nesta sociedade duramente repartida, europeus brancos ocuparam a camada superior, com direitos políticos e recursos econômicos alocados adequadamente; sul-africanos negros foram rebaixados para os mais baixos degraus da sociedade, com direitos mínimos e recursos retirados ou reduzidos para níveis desclassificáveis (ENWESOR; BESTER, 2013 pg.23)

O Departamento Assuntos de Casa (*Home Affairs*)¹⁵⁸, o instituto que liberava os passaportes e vistos para a população negra, agia como uma instituição altamente burocrática e engessada, com constantes problemas em seus sistemas, tais como perdas de documentos, atrasos processuais, regras disfuncionais, e alta corrupção. Com isso, o departamento dificultava ainda mais a permanência da população em subempregos. Para os corpos coloridos, o controle de circulação era menos rígido, assim, havia a luta constante dos negros

¹⁵⁸ Este instituto existe até hoje, e segue sendo responsável pelos vistos para migrantes na África do Sul, em todas as categorias: estrangeiros, exilados e refugiados. Nunca houve uma reformulação nos sistemas e práticas burocráticas do departamento, que segue sendo desorganizado, moroso e permeado por esquemas de corrupção (BONET, 2013).

e negras com menos melanina para serem reclassificadas como coloridas, num processo destrutivo de suas identidades.



Figura 51: Passaportes de circulação.

Esquerda: Walter Sisulu, um dos líderes da luta antiapartheid, mostrando seu passaporte. Direita: protestos contra o controle de circulação da população negra, com a queima dos passaportes. Fotos de Eli Weinberg, 1960.

Até 1970, o regime foi paulatinamente agudizando as formas de terrorismo e controle de estado por meio de novos atos constitucionais, com o aumento dramático da violência e repressão policial, e dos protestos de negros, negras, coloridos e coloridas, brancos e brancas progressistas, a partir da década de 1980.



Figura 52: Estética apartheid, ligada a supremacia branca e a higienização dos espaços racializados. Foto Ernest Cole com Hillbrow ao fundo, 1966 (direita); sem autoria (esquerda).

Ato Constitucional 47 Da Educação Bantu

Um dos modos de estabelecimento de dominação mais penetrantes foi o do Ato 47 Da *Educação Bantu*, criado em 1953 pelo governo separatista para negros e negras, como parte da estratégia de domesticação racial adotada pelo regime, que, além de impor a alfabetização apenas com a língua colonizadora africâner na tentativa de eliminar as línguas vernaculares, ainda “norteava”¹⁵⁹ o currículo com o foco no não desenvolvimento do pensamento crítico. Essa educação, tecnicista e de baixa qualidade, inviabilizava a entrada dos alunos nas poucas universidades que aceitavam negros e negras. O primeiro negro a ingressar na Universidade Witwatersrand, a universidade progressista da cidade, foi Benedict Vilakazi, em 1935 - com muita luta conseguiu se tornar também o primeiro ajudante de professor negro, mesmo que sendo aclamado poeta Zulu, foi admitido apenas ajudante (KRIGE, 2012).

Em 1974, o Decreto Médio Africâner (*Afrikaan Medium Decree*), obrigava as escolas primárias e secundárias a ensinarem todas as matérias na língua africâner ou inglês, numa tentativa de romper os definitivamente laços com as línguas abantu.

Neste sentido, é importante para este estudo, perceber o quão danoso foi o estabelecimento de uma educação docilizante, para que possamos vislumbrar a relevância dos projetos teatrais na atualidade desenvolvidos nas escolas secundárias, pelo objeto desta pesquisa, o Teatro Hillbrow, quando abordaremos seus modelos de ação no capítulo 2.

A queda do apartheid

A partir da metade da década de 1950, uma série de eventos políticos começaram a atrair o interesse dos grupos internacionais de direitos humanos para África do Sul, expondo ao mundo o terrorismo do estado apartheid. Foi imprescindível a participação da fotografia como ativismo de resistência, que iniciou a construção de um ideal estético antirracista, com

¹⁵⁹ Ironia, virar para a direção norte (hemisfério), que dá a melhor verdade. Quando necessito referenciar algo como um caminho, prefiro utilizar “orientação”, pois além de referir metaforicamente ao local onde nasce o sol, o astro rei da luz e calor, na perspectiva brasileira, aponta para a África.

abordagem de denúncia que acabou por internacionalizar a luta. Alguns dos eventos mais brutais (a seguir) registrados por fotógrafos locais (negres e brancos), foram cruciais para engajar a nação contra o terrorismo de estado instaurado. Mesmo que nem todos os eventos doravante descritos tenham ocorrido no chão de Hillbrow, eles foram importantes no engajamento civil para o fim do apartheid.



Figura 53: Mulheres negras coloridas e brancas, juntas no antirracismo, em marcha no Prédio dos Sindicatos em Pretória. Foto Peter Mugubane, 1956.

Em 1955 foi escrito o mais importante documento na luta contra a segregação. O Congresso Nacional Africano (*African National Congress - ANC*), partido político oposição ao PN, convocou partidos democratas menores de todo o país, tais como Aliança Congressista, o Partido Indiano Sul-Africano, Congresso dos Democratas Sul-Africano, Congresso das Pessoas Coloridas, e juntos enviaram mais de 50.000 voluntários para as favelas e zonas rurais para coletar dados sobre o que chamaram de as “demandas de liberdade”. Assim, escreveram a Cartilha da Liberdade (*Freedom Charter*), que serviu como orientação para as reformulações constitucionais da nova democracia no pós-apartheid. Suas demandas eram: direitos humanos, direitos trabalhistas, reforma agrária e cidadania.

Sob a alegação de traição ao Ato 44 da Supressão do Comunismo, Nelson Mandela, líder do ANC, juntamente com 156 líderes dos outros partidos, inclusive Oliver Tambo, Walter Sisulu, Joe Slovo, Ahmed Kathrada e Helen Joseph foram preses e julgades no chamado Julgamento dos Traidores (*Treason Trial*), que engajou o país em mobilizações.

Centenas de mulheres e homens cercaram o prédio da corte por dias cantando *Nkosi Sikeleli Afrika*¹⁶⁰, que hoje é o hino da nação. Também foram presos os fotógrafos que criaram imagens emblemáticas do julgamento, como Peter Mugubane, Eli Weinberg, Alf Kumalo e Jurgen Schaderberg.



Figura 54: Direita: capa do jornal *Fighting Talk* com as fotos dos líderes dos partidos populares, 1958. Esquerda: mobilização nos limites do bairro Hillbrow, a favor dos líderes acusados. Foto Eli Weinberg, 1956.

¹⁶⁰ Hino cantado por Miriam Makeba, Ladysmith Black Mambazo, Paul Simon com participação de Hugh Masekela <https://www.youtube.com/watch?v=MFW7845XO3g> (acesso em 11 de fevereiro de 2020).



Figura 55: Nelson Mandela e outros acusados durante o intervalo do Julgamento dos Traidores. Foto Jurgen Schadeberg, 1958.

Este foi o primeiro julgamento político do país que imprimiu o poder do estado sobre qualquer movimento de oposição. Preses políticos sofreram acusações e penas diferenciadas, e se estendeu por anos. Em 1961, a corte determinou que o ANC não poderia ser considerado uma organização comunista, ou terrorista, pela ação do desenvolvimento da cartilha. O julgamento ocorreu no Drill Hall, na Rua Twist, há poucas quadras de onde hoje é o Teatro Hillbrow.



Figura 56: Centenas de pessoas mobilizadas em frente ao Drill Hall, onde ocorreu o Julgamento dos Traidores. Foto sem autoria, 1956.



Figura 57: Voluntários pela Liberdade, protestando nas ruas. Foto Eli Weinberg, 1955.

O segundo evento que chocou a o país foi o massacre de mineradores de Sharpeville¹⁶¹, pela polícia em março de 1960, durante protestos para melhoria das condições de trabalho e flexibilização dos passaportes de controle de circulação. Três mil trabalhadores protestavam pacificamente, aglomerados sem carregarem seus passaportes, e se recusaram a ser presos. Eles foram brutalmente alvejados sob as lentes da imprensa local, em menos de 2 minutos a polícia disparou 1300 balas, matando 69 pessoas e deixando muitos feridos. O estado organizou um enterro coletivo, e mais de 5.000 pessoas compareceram causando comoção nacional. Os caixões de madeira foram alinhados e estavam lacrados, e as famílias não puderam identificar os corpos.



Figura 58: Direita: mineradores mobilizados na praça de Sharpeville. Esquerda: chegada da polícia. Fotos Ian Berry, 1960.



Figura 59: A polícia em ação terrorista, executando mineradores em protesto pacífico. Fotos Ian Berry, 1960.

¹⁶¹ Documentário que entrevista alguns dos sobreviventes do massacre <https://www.youtube.com/watch?v=n2EvZ8cYcC8> (acessado em 06 de junho de 2019).



**Figura 60: Funeral coletivo organizado pelo estado apartheid, com os caixões lacrados e corpos não identificados.
Foto Peter Mugubane, 1960.**

Outro evento importante foi a prisão da cúpula intelectual da Lança da Nação (*Umkhonto we Sizwe*), o braço armado do ANC. As ações revolucionárias do Umkhonto We Sizwe e do ANC geraram fortes impactos na luta para a queda do regime. Os arquivos do Museu Liliesleaf, diz “em abril de 1960, o Ato Das Organizações Ilegais foi proclamado, criminalizando todos os grupos que faziam campanha contra o apartheid. O PAC e o ANC foram banidos e forçados a trabalharem escondidos¹⁶².

Em 11 de julho de 1963, o grupo de estudantes e intelectuais mentores das ações revolucionárias do ANC estudavam os diários de Nelson Mandela, que estava preso a dois meses por sair ilegalmente do país, contendo estratégias de guerrilha. O grupo foi capturado numa ação histórica policial, ocorrida em seu reduto de encontros secretos – a Casa Liliesleaf, no subúrbio norte Rivonia, onde hoje é Sandton - e antigo esconderijo de Mandela. A repressão policial se tornou insuportável, muitos grupos de resistência civil lutavam contra o avanço da segregação racial e opressão do estado, e o ANC foi a organização política mista

¹⁶² Trecho retirado do website do Museu Liliesleaf <https://www.liliesleaf.co.za/> (acessado em 06 de junho de 2019).

que migrou de campanhas públicas contra o regime para o confronto armado secreto, após o Ato 44 Da Supressão do Comunismo.

Neste dia foram presos líderes negres e intelectuais progressistas tais como Walter Sisulu, Govan Mbeki, Raymond Mlhaba, Ahmed Kathrada, Lionel Bernstein, Bob Hepple. Os diários de Mandela foram apreendidos pelo estado. Posteriormente foram presos Arthur Goldreich, Andrew Mlangeni, James Kantor, Dennis Goldreich, Harold Hope e Eliar Motsoaledi. Este grupo compôs um dos mais polêmicos julgamentos do país, o Julgamento de Rivonia (*The Rivonia Trial*), divulgado internacionalmente. Todos os réus foram condenados à prisão perpétua e enviados para a Ilha de Robin (*Robin Island*) na Cidade do Cabo.



Figura 61: Winnie Mandela, na época esposa de Mandela, e sua irmã saindo do Julgamento de Rivonia. Foto Alf Kumalo, 1963.

Na década de 1970, outros eventos colocaram o país sob os olhos da Organização da Nações Unidas (ONU) que promoveu o início dos boicotes econômicos, bem como acirraram a luta interna para o desmantelamento do apartheid.

Em 1976, o Levante de Soweto (*Soweto Uprising*), trouxe sérias consequências para a sociedade. Soweto foi palco do maior massacre estudantil que espalhou a todos cantos do mundo as imagens fotográficas do contexto político sul-africano profundamente alterado. Estudantes secundaristas protestavam contra o Decreto Médio Africâner (*Afrikaan Medium Decree*) de 1974, umas das políticas impostas pela Educação Bantu. A polícia do estado apartheid executou, segundo dados oficiais¹⁶³, 23 estudantes, mas de acordo com levantamentos posteriores chegaram a ser contados cerca de 200 estudantes alvejados e mortes. Este foi um evento que durou dias de intensos protestos pela cidade, um levante de organizações estudantis multirraciais, violentos confrontos com a polícia africâner. Nunca o estado tinha sido tão desafiado pela pressão internacional, que o forçou a reconsiderar a problemática das reformas.



Figura 62: Levante de Soweto. Fotos: Peter Mugubane, 1976.

¹⁶³ <https://www.sahistory.org.za/topic/june-16-soweto-youth-uprising>



Figura 63: Levante de Soweto. Fotos: Peter Mugubane, 1976.



Figura 64: Levante de Soweto. Fotos: Peter Mugubane, 1976.

O segundo evento que chamou a atenção internacional nesta década foi a prisão seguida de morte do líder do Movimento da Consciência Negra (*Black Consciousness*) Steve Biko, em circunstâncias mal esclarecidas até hoje, em 1977. Os movimentos libertários da Consciência Negra em união com os movimentos estudantis NUNSA organizaram centenas de marchas dançadas e cantadas pelo *Toyi-toyi*¹⁶⁴ para celebrar a vida do ativista negro espalhadas pelo país, e pedir justiça. Muitos protestos acabaram em confrontos violentos com a polícia. O país estava em pleno estado de emergência.



Figura 65: Fotos durante protestos contra a violência e em memória de Steve Biko, o líder do movimento da Consciência Negra, em 1977. Foto sem autoria.

¹⁶⁴ A pesquisadora Ida Mara Freire (2016) escreve “*Toyi-toyi*, ‘*Ukuzabalaza*’, ou popularmente conhecido ‘*umzabalazo*’, são os sentidos do *toyi-toyi* nas comunidades sul-africanas que significam: ficar de pé firme, recusar dar passagem ou resistir (Twala, Chitja; Koetaan, Quintin, 2006). Em outras palavras, é uma dança política que o governo do apartheid não podia controlar. Presente durante os protestos nacionais na década de 80, era acompanhada de canções libertárias e gritos de slogans políticos. Com o passar dos anos, a dança *toyi-toyi* proliferou-se por todo país e tornou-se mais sofisticada e desenvolveu-se com um número variado de passos e de movimentos corporais. *Toyi-toyi* é dançado em uníssono, com os movimentos determinados pelas palavras e pelo ritmo. Os dançarinos podem levantar seus joelhos alto, num estilo militar, ou articulá-los como num ritual, dependendo da canção. *Toyi-toyi* nasce como um movimento que influencia a comunidade como um todo, tornando-se parte de sua cultura e uma expressão política” (FREIRE, 2016 PG. 65). O *Toyi-toyi* é uma dança que frequentemente aparece nas produções teatrais de Gcebile Dlamini e os facilitadores do Teatro Hillbrow.

A década de 1980 configurou uma enorme crise social, política e econômica. A África do Sul estava sob boicote internacional, ficou isolada comercialmente e sem apoio dos países vizinhos ou aliados. Foi decretado estado de emergência, com redução significativa de alimentos nos mercados e bens básicos para consumo. O governo implementou a repressão para aplacar os protestos. Professores, estudantes, ativistas, civis negros, negras, coloridos e coloridas, brancos e brancas, nacionais e estrangeiros foram mortos durante confrontos em chão sul-africano.

Foi no dia 2 de fevereiro de 1990 que legisladores se reuniram no prédio do parlamento na Cidade do Cabo, sob a convocação do primeiro-ministro F.W. Klerk, que anunciou em seu discurso histórico¹⁶⁵, o desmonte do aparato legal do estado apartheid. Seu discurso previa: o fim do regime e do estado de emergência; a soltura de preses do Julgamento de Rivonia inclusive o líder Nelson Mandela, designado para coordenar as negociações no período chamado de “transição” do estado austero fascista para o estado democrático com estabelecimento da nova constituição, entre 1990 e 1994; e a repatriação do partido ANC, que se manteve em oposição ao governo durante todo o regime. O discurso rescindiu centenas de leis que sustentavam a segregação, e abriu uma nova fase histórica de reconstrução da igualdade racial no país.

A Cartilha da Liberdade, escrita na década de 1960, coordenada pelo ANC e os outros partidos oposicionistas menores, foi a base fundante do que é agora a constituição sul-africana, uma das mais progressistas do mundo. A constituição sul-africana é largamente apoiada os direitos humanos, e determina moradia e alimentação garantida pelo estado para todos os cidadãos, a legitimidade do casamento e adoção homoafetiva, o apoio do estado para o aborto, a criminalização de qualquer ato que demonstre preconceito ou violência racial ou de gênero. Apesar disso, as políticas de estado configuram o país mais economicamente desigual do mundo.

Este foi um período historicamente controverso, pois existiam forças antagônicas ligadas aos movimentos mais radicais que viam na eclosão da guerra civil a possibilidade de expulsão da população branca do país e assim retomar seu controle econômico e político. Já, movimentos com abordagens humanistas visaram a pacificação e as transformações pelas negociações, e tiveram como consequência a anistia. A Comissão da Verdade teve como

¹⁶⁵ Documentário sobre os acontecimentos no dia do discurso de F.W. Klerk <https://www.youtube.com/watch?v=ng-BHuP5zEw>

principais objetivos tratar o passado com transparência dando espaço para que as vítimas pudessem contar suas histórias, para assim chegar aos termos de continuidade da nação. Perpetradores foram julgados e condenados pela justiça comum. Mandela foi o presidente que recebeu a incumbência e responsabilidade de fazer a transição do poder para o partido Congresso Nacional Africano (*African National Congress* - ANC). Na época, o ANC era composto por uma diversidade de intelectuais e políticos, negres de distintas origens, judeus, brancos de diferentes nacionalidades, que trabalhavam para a desconstrução das leis apartheid, focando na redistribuição de direitos igualitários entre raças para a correção histórica da segregação. Mandela foi criticado pelos movimentos radicais por assumir a postura pacifista, e diluir a possibilidade de retomada de todos os poderes por meio da guerra, como ocorreu na antiga Rodésia, atual Zimbábue.

Depois de vinte anos de democracia, o país segue lidando com questões de desigualdade econômica com o modelo neoliberal de capitalismo, que corrói os movimentos de redistribuição, que seguiram ampliando e agudizando as injustiças sociais por outros meios que não somente os baseados em raça.

2. Hillbrow, um ex-subúrbio branco: da desobediência civil ao abandono político

A história de Hillbrow é diretamente imbricada com todas as dinâmicas de Joanesburgo que descrevemos até agora: em pouco tempo - aproximadamente 133 anos - um chão que sofreu sucessivos soterramentos das memórias das pessoas que viveram ali, seja pelo colonialismo e suas minas de ouro que perfuraram e reviraram a terra; seja por ocupações, remoções, reocupações dos povos; seja pela radical ampliação da capacidade demográfica, que verticalizou o bairro e demandou a demolição das antigas casas e prédios baixos residenciais.

Apesar destes soterramentos continuados que modificaram drasticamente a topografia do bairro, a característica histórica que se manteve presente foi a diversidade humana e cultural. O bairro emergiu em 1894 como uma referência residencial da cidade com a presença do Hospital Hill e o primeiro condomínio de casas para venda anunciado no Jornal Sul-Africano de Mineração (*South African Mining Journal*), que pretendia ser uma zona “puramente residencial, onde lojas e cantinas não eram permitidas” (MORRIS, 1999 pg.6). Esta lógica não se sustentou por muito tempo.



Figura 66: Cartaz de divulgação da primeira ação de desenvolvimento imobiliário em Hillbrow. Fonte Antony Shiell¹⁶⁶

Constituído em uma pequena faixa triangular acoplado ao CBD (*Centre Business District*), Hillbrow possui área total de 1,08 (um, vírgula, oito) quilômetro quadrado e suas fronteiras permanecem as mesmas até os dias de hoje. No pré-apartheid, foi um denso subúrbio que servia como ponto de chegada para muitos dos migrantes. A Estação do Parque (*Park Station*), principal estação internacional de ônibus e trens que se localiza na extrema sul do bairro, ainda é porta de entrada para os migrantes. Hillbrow tanto ostentava as ricas moradias dos mineradores e banqueiros, quanto oferecia abrigo para a classe trabalhadora que pudesse pagar por locais menos precários que os *hosteis*.

O Parque Joubert (*Joubert Park*), localizado pouco à frente da estação de ônibus no limite entre Hillbrow e CBD, foi e é a grande área central de lazer do centro. O parque, de estilo Versailles (BREMNER, 2000; MORRIS, 1999), era uma reprodução dos jardins parisienses com caminhos recortados para os passeios ao pôr do sol.

A partir da década de 1920, a arquitetura *art-decô* em novos prédios, as lojas e uma vida cultural intensa se estabeleceram, em níveis cada vez mais transnacionais. Em 1946, com a pressão do mercado imobiliário e do fluxo de capital internacional, a restrição de altura nas construções foi removida, e de lá até a década de 1970, Hillbrow se tornou uma selva de

¹⁶⁶ <https://br.pinterest.com/antonyshiell/old-johannesburg/> (acesso em 23 de setembro de 2019).

prédios que recorta a linha do horizonte da cidade e pode ser vista de quase todas os subúrbios centrais. Esta linha do horizonte recortada pelos arranha-céus é o marco iconográfico contemporâneo e urbano da cidade de Joburg, sua marca de modernidade.



Figura 67: Vistas norte e noroeste do bairro Hillbrow. Foto retirada da internet sem autoria, 2016.



Figura 68: A linha do horizonte do bairro Hillbrow como imagens iconográficas da cidade, símbolo de modernidade, usadas em bonés, camisetas e chaveiros. Imagens retirada da internet¹⁶⁷

Em entre 1956 e 1962, o terrorismo de estado implementou o Ato 41 Das Áreas de Grupo, da racialização da geografia da cidade, e estima-se que entre 8.000 a 10.000 pessoas foram removidas de Hillbrow para as áreas negras. Em meados da década de 1960, o bairro se tornou o primeiro local a se engajar em desobediência civil contra o Ato 41, e o Ato 21 Da Emenda da Imoralidade (da proibição dos relacionamentos interraciais). Por isso, entrou em uma espiral de decadência econômica pela evasão e abandono de propriedades por parte da população branca conservadora - que paulatinamente retirou seu capital de circulação para os subúrbios do norte. Simultaneamente, a reocupação informal pela população colorida e negra, com a ação de judeus progressistas que possuíam propriedades de imóveis, passaram a aceitar inquilinos de outras raças – primeiramente indianos e posteriormente negros e negras. O censo municipal realizado em 1970 mostra que havia *11.637 habitantes*, sendo 10.517 brancos, 17 coloridos, 8 indianos e 1095 negros e negras empregadas “que moravam nas

¹⁶⁷ <https://fineartamerica.com/featured/johannesburg-skyline-bleu-bri.html>

residências de seus patrões” (MORRIS, 1990 pg.6). Em 1982, eram 116.450 habitantes, sendo 1773 brancos, 77.930 coloridos, e 36.747 famílias indianas que habitavam o bairro (MORRIS 1999, pg.9). Já em 1993, 85% da população em Hillbrow era negra - houve uma grande transformação demográfica demonstrando que uma parcela das pessoas do bairro era contra os direcionamentos separatistas do estado, fazendo de Hillbrow uma área de desobediência civil.

(Hillbrow) sempre teve a reputação de ser um bairro de ponta, um bairro ocupado pelos mais desviantes segmentos da sociedade e um local onde muitas atividades duvidosas ocorriam. [...] Isso contribuiu para a concentração de comportamentos não convencionais em Hillbrow, com muitos residentes que não sentiam necessidade ou desejo de se conformar com um padrão de vida, código de vestimenta ou estética corporal (MORRIS, 1999, Prefácio)

No senso comum nacionalista e conservador, o bairro era considerado *zona cinza* pela presença dos novos moradores indianos e negros tachados como “criminosos, sujos, não civilizados, deseducados, aculturados e pobres (MORRIS, 1999 Prefácio). Porém, Hillbrow foi precursor na quebra da lógica fascista evidenciando contradições sociais fundamentais que começaram a emergir a partir de 1970 em relação aos sentimentos da racialização que impactaram a interação e os laços sociais e familiares. Havia a tentativa de normalização do sentido de sociedade, mas as contradições eram evidentes diante das atrocidades. E o discurso do estado legitimava todo um sentimento nacionalista dos cristãos conservadores, que se colocaram a serviço de um ideal eugenista e em favor da segregação racial e sua manutenção por meio da violência.



Figura 69: Protestos dos nacionalistas, apoiadores do PN – Partido Nacional, seguindo os modelos eugenistas. Fotos Graeme Williams (1990) e Gideon Mendel (1988).

De acordo com o último censo realizado em 2011¹⁶⁸, Hillbrow abriga cerca de 75.000 habitantes formais, dentre eles, 98,32% são negres (50,56% homens e 49,44% mulheres); 0,86 são colorides; 0,40% são brances; e 0,25% são indianes. Porém, de acordo com pesquisas do Global DiverCities¹⁶⁹, há uma circulação informal que revela que há cerca de 100.000 habitantes flutuantes vivendo em pouco mais de 1 quilometro quadrado – indivíduos que transitam entre localidades, ou migrantes ilegais, ou pessoas em situação de mobilidade ou que possuem redes relacionais informais. Isso significa que em pouco mais de 40 anos, houve um crescimento demográfico de aproximadamente 900% e uma inversão radical na sua constituição racial. No pré e durante o apartheid um bairro complexo, de características tanto elitista quanto progressista, majoritariamente branco, que se transformou num bairro negro de alta transitoriedade, e permeado por precariedade econômica.

No pós-apartheid, as dinâmicas sociais no bairro Hillbrow se complexificam envolvendo sistemas diversos de organizações civis - formais e informais - resistências, mobilidades, alta densidade urbana, desigualdade extrema, medo, abandono político e fortes processos de gentrificação¹⁷⁰, resultando em dinâmicas de convivalidade específicas daquele contexto, como veremos nos subcapítulos a seguir. As precariedades sócio históricas ligadas às noções de territorialidade, evoluíram para processos xenofóbicos que possuem resquícios da era colonial e que se detonam ciclicamente. Os níveis de violência e criminalidade são extremos. Ainda, apesar de todos os sentidos corrosivos de precariedade, insegurança e violência, há sentidos generativos ligados aos processos ritualísticos de cura, de religiosidades, de resiliência, e de emergência artística, como veremos nos capítulos 2 e 3.

Era de ouro da construção civil: memórias soterradas do apartheid

Hillbrow foi constituído por arranha-céus construídos durante a era de ouro da construção civil e dos investimentos internacionais entre as décadas de 1950 e 1970, que

¹⁶⁸ <https://census2011.adrianfrith.com/place/798015088> (acesso em 17 de agosto de 2019).

¹⁶⁹ O projeto Global DiverCities afirma que há muitos moradores informais na localidade, impossibilitando a exatidão dos números. <https://www.mmg.mpg.de/366545/globaldivercities> e/ou <https://www.mmg.mpg.de/366999/hillbrow-joburg>

¹⁷⁰ Gentrificação, termo forjado pelos estudos urbanistas, que prevê a revitalização de áreas decadentes de partes das cidades ou bairros, pautada no embelezamento e aumento do comércio, com o intuito da valorização imobiliária, e que geralmente desconsidera a porção mais pobre da população, tornando-se uma forma de revitalização extremamente excludente (BREMNER, 2000).

soterraram as memórias de um bairro residencial. Na década de 1950, com o pós-guerra no hemisfério norte, a África do Sul aproveitou o clima de reconstrução econômica investindo em projetos arquitetônicos em Hillbrow, atraindo capital financeiro internacional. Com fortes laços de conexão econômica, o Brasil enviou engenheiros e arquitetos com forte influência modernista de Oscar Niemeyer, Burle-Marx e Lucio Costa. Nikolaus Pevsner (RENSBURG, 1986), historiador de arquiteturas fala que em 1936 Joanesburgo foi descrita como ‘a pequena Nova York’ (*Little New York*), e Hillbrow, pela arquitetura e pela semelhança social por ser considerada zona cinza, como ‘o pequeno Brasil’ (*Little Brasil*)”, fazendo uma alusão à autoimagem que brasileiros como Gilberto Freyre emolduraram do Brasil como um país que sustenta sua identidade como “misturada”¹⁷¹ na perspectiva da democracia racial. Em 1970, Joburg já era considerada a Cidade das Torres.



Figura 70: Vista norte-sul de Joanesburgo. Foto Zubair Sayed, 2017.

Jacarandás plantados nos subúrbios do norte. À esquerda, uma tempestade típica do verão desértico, e à direita-fundo, Hillbrow mostrando seus contornos com a linha recortada de sua paisagem urbana, com a torre telefônica da Telkon, localizada a seis quadras do teatro, e o Prédio Ponte, imagem icônica da cidade.

¹⁷¹ Meu companheiro, Matthew Wilhelm-Solomon e eu escrevemos uma história relacionando o mito da “Casa Grande e Senzala” e o bolsonarismo. O livro escrito pelo sociólogo Gilberto Freyre em 1933, em que ele descreve a transição social do escravagismo para a democracia com certa nostalgia, e ajuda a justificar o racismo e sexismo estrutural escondido na identidade elusiva brasileira de miscigenação. <https://www.indigomundo.com/single-post/2018/10/26/Bolsonaro-e-o-fantasma-da-Casa-Grande> . O texto foi originalmente escrito para ser publicado no New Frame, uma revista de esquerda sul-africana, para complexificar e informar o público daquele país sobre o fenômeno reacionário que ocorre no Brasil atual. Este texto foi publicado em 27 de novembro de 2017, e editado por Richard Pithouse, no link: <https://www.newframe.com/bolsonaro-and-ghosts-grand-house>

Na década de 1960, era cosmopolita pela presença das comunidades judaica, grega e alemã, e por sua agitada vida cultural e noturna no *High Point*, construído em 1972 complexo cultural 64 lojas, 81 escritórios e 333 apartamentos. O High Point, ponto de encontro da classe artística, tinha a sala de cinema O High Point com 722 lugares (*The High Point*, que hoje abriga uma Igreja Universal do Reino de Deus); a *Hillbrow Record Centre*, a loja de discos que ficava aberta até tarde; a *Pancake Bar*, que servia crepes; a primeira loja de livros da *Exclusive Books*¹⁷², que hoje se tornou a maior rede sul-africana de livrarias progressistas; e uma casa noturna de afro-jazz onde artistas locais negros e negras se apresentavam. Gerard Bester, atual coordenador do Projeto de Artes Performáticas do Teatro Hillbrow, que nasceu e foi criado no bairro, relembra:

Eu nasci em Hillbrow, e meus pais viveram em Hillbrow. Eu estudei na Wits, minha mãe era muito jovem, grávida. O que costumávamos fazer como “algo especial” no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, era aos domingos à noite ir uma loja de discos maravilhosa, depois ir à livraria, e então ir à casa de panquecas e um lugar chamado Pancake Bar que vendia *milkshakes* e *waffles*. E isso era o que fazíamos no domingo à noite (BESTER, conversa realizada em 1 de novembro de 2016)

¹⁷² A primeira loja da Exclusive Books foi em High Point. Atualmente, ela é a maior e mais importante rede de livrarias sul-africanas, com lojas espalhadas pelo país e distribuindo livros comerciais e alternativos. A Exclusive Books é umas das principais parceiras do Festival de Drama das Escolas Secundárias do Centro da Cidade, ação do Programa Escolas Secundárias do Teatro Hillbrow.

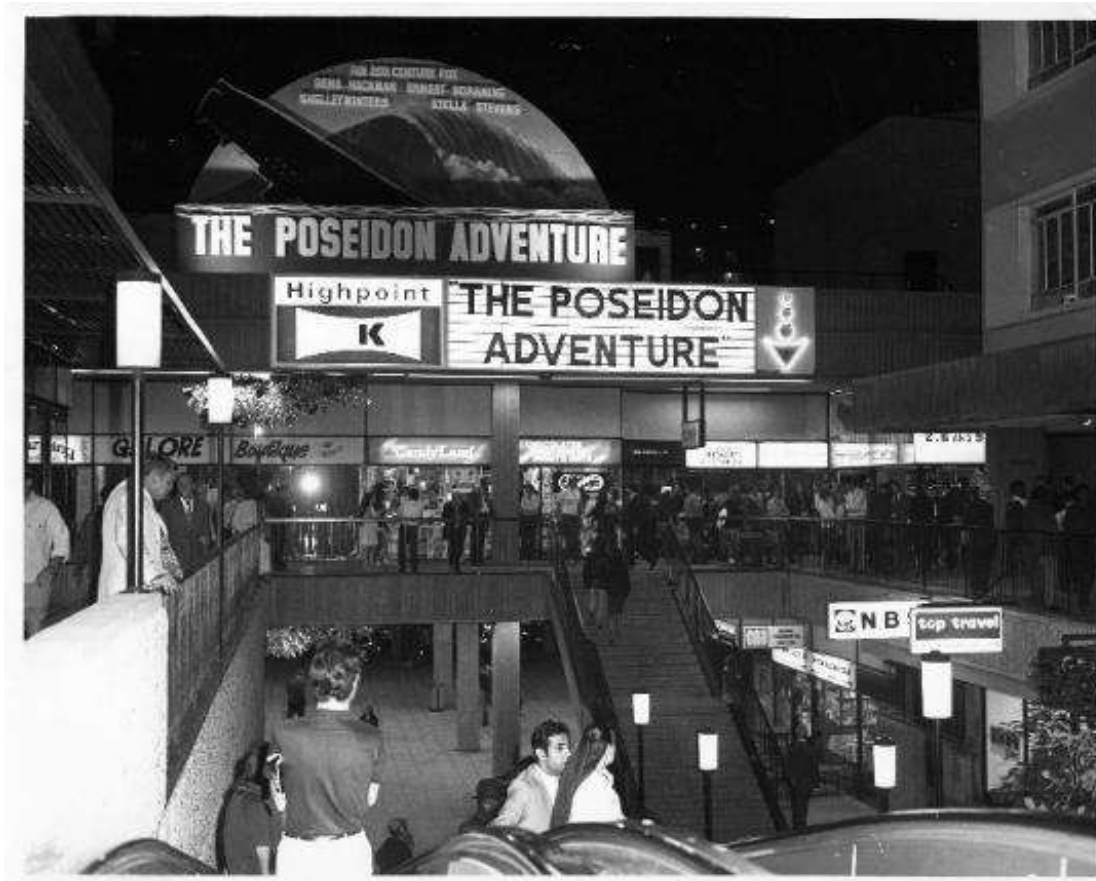


Figura 71: O High Point, final da década de 1970, e a fila para o cinema. Foto Antony Shiell¹⁷³.



Figura 72: High Point hoje, a sala de cinema é ocupada pela Igreja Universal do Reino de Deus. Foto AMC, novembro de 2018.

¹⁷³ Fotos retiradas de <https://br.pinterest.com/antonyshiell/old-johannesburg/> acesso em 23 de setembro de 2019.



Figura 73: Esquerda, a Exclusive Books. Direita, a Hillbrow Record Centre. Fotos de Antony Shiell¹⁷⁴ nos anos 1970-80.



Figura 74: Esquerda, Pancake Bar, entrada pela Rua Pretoria. Direita, saída do High Point para a Rua Pretoria. Fotos de Antony Shiell¹⁷⁵, anos 1970-80.

Foi providencial que os caminhos da pesquisa levaram ao cinema do High Point, onde hoje é a Igreja Universal do Reino de Deus¹⁷⁶, para que pudesse compreender um pouco mais sobre a permeabilidade do neopentecostalismo no bairro. A informação do observatório ACMS, no projeto Rotas e Ritos da cidade: mobilidade, diversidade e espaços religiosos em Joanesburgo (*Routes and Rites to the city: mobility, diversity and religious spaces in Johannesburg*) revela que a África do Sul tem sido um dos maiores campos missionários desta igreja, desde a década de 1990¹⁷⁷. A igreja universal possui um prédio matriz no CBD, que desde então, coordena o planejamento de expansão de centenas de igrejas espalhadas no país, muitas delas em Hillbrow. No Capítulo 3, exploraremos evidências relacionadas ao crescimento do pentecostalismo no bairro que impactam a vida das jovens que fazem parte do projeto teatral, e apresentaremos os modos com os quais elas lidam com estes impactos.

¹⁷⁴ Fotos retiradas de <https://br.pinterest.com/antonyshiell/old-johannesburg/> acesso em 23 de setembro de 2019.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Originária do Brasil, a Igreja Universal do Reino de Deus foi fundada por Edir Macedo em 1977, mesma década de construção do prédio em Hillbrow.

¹⁷⁷ Na mesma época, houve no Brasil os escândalos dos cursos de treinamento para pastores de Edir Macedo <https://www.youtube.com/watch?v=TfbP5IJW5GQ> acesso em 16 de outubro de 2019..

Como o High Point era um dos pontos de convergência social para o bairro, outros ícones arquitetônicos como o prédio Ponte, inaugurado em 1975, ajudaram a demarcar Hillbrow como um espaço de modernidade. Ponte é um dos mais altos prédios do continente africano com 55 andares, 173 metros de altura, circular com um fosso no meio. O fosso, fantasmagórico possui muitas histórias sobre seu chão que recebeu pessoas arremessadas, ou que se jogaram, ou simplesmente caíram. Durante o período de evasão do bairro, nos anos 1980 e 1990, o prédio foi sequestrado por grupos criminosos. Em 2007, o prédio foi evacuado e revitalizado, e hoje, tem como característica a coexistência multirracial de classes distintas e identidades transnacionais. Ponte oferece acomodação acessível para população de baixa renda, muitos em situação de mobilidade, também estudantes, trabalhadores, e intelectuais progressistas que preferem desafiar os estigmas sobre o bairro. As histórias do Ponte foram inspiração para dois documentários, *Africa Shafted*¹⁷⁸ de Ingrid Martens, e *Ponte Tower*¹⁷⁹ de Philip Bloom.



Figura 75: Vista noturna do bairro Hillbrow, com o Prédio Ponte. Foto Trevor Matterson, década de 1980¹⁸⁰.

¹⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=q5YilxSpDBA> acesso em 19 de setembro de 2019.

¹⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6ekDvKfQSaY> acesso em 19 de setembro de 2019.

¹⁸⁰ Arquivo pessoal de Margaret Wilhelm, acesso em agosto de 2017.



Figura 76: Prédio Ponte, vista sul-norte. Foto AMC, 2018.



Figura 77: Prédio Ponte ao fundo, e os jacarandás floridos à frente, vista do Teatro Hillbrow. Foto AMC, 2017.

A foto acima foi tirada do pátio posterior da FCO, nos primeiros dias de pesquisa, da primeira imersão. Nela podemos ver ao fundo o prédio Ponte; a rua florida pelos jacarandás que sobrevivem no bairro (eles são bem mais baixos e dão menos flores que em outros subúrbios porque recebem menos sol, por causa da altura dos prédios); o condomínio de cor rosa à direita, onde Gcebile morava quando encontrou o Teatro Hillbrow; uma *Gogo* (avó ou mulher madura) vendendo seus objetos; cartazes colados no muro laranja que divulgam aborto ou rezas de xamãs africanes; e a rua Twist, umas das principais do bairro.

A Torre Hillbrow, outro ícone arquitetônico da localidade, foi inaugurada em 1971 e tem sido a mais alta estrutura da África com 269 metros de altura desde então. Até 1978 foi a estrutura mais alta do hemisfério sul, e pode ser vista de quase todos os pontos da cidade. É a torre das telecomunicações Telkon da cidade e simbolicamente evidencia as contradições sociais de Joanesburgo, por ser tão emblemática representação da cidade do ouro e das finanças, localizada num dos bairros menos protegidos pelo estado.



Figura 78: Torre Hillbrow, vista da Rua Banket. Foto AMC, 2018.



Figura 79: Esquerda, Torre Hillbrow sob vista da Rua Claim. Direita, vista de baixo da torre. Fotos AMC, 2018.



Figura 80: Torre Hillbrow ao fundo, vista do pátio frontal do teatro e os jacarandás floridos em primeiro plano. Foto AMC, 2017.

Na década de 1970 da construção civil, o complexo da comunidade alemã, que havia sido construído durante o estabelecimento da cidade no final do século XIX, foi reformulado. Uma das obras realizadas foi a construção do teatro alemão, inaugurado sob o nome de Teatro André Huguenet (*André Huguenet Theatre*) em 1975. Este teatro, interesse desta pesquisa, se localiza numa geometria territorial interessante: há 3 quadras do High Point, 7 quadras ao sul da Torre Hillbrow, e 6 quadras a oeste do Prédio Ponte, formando um triângulo equilátero dentro do bairro que tem a forma de um triângulo retângulo. Não pudemos deixar de notar que o teatro possuía uma localização estratégica, justamente no “coração” do bairro. Nesta época, o teatro era um dos destinos da população mais conservadora branca do bairro que assistia peças clássicas shakespearianas e africanas.



Figura 81: Ruas de Hillbrow nos anos 1970. Fotos Antony Shiell¹⁸¹.

“O lugar mais legal da cidade” (*The coolest place in town*) foi uma das frases mais enunciadas por pessoas que tive contato durante a pesquisa de campo e que viveram sua juventude em Hillbrow - selvagem, noturna, segura, desobediente, abrigando viajantes do mundo que queriam vivenciar a “verdadeira África urbana”. Uma zona política ambígua, *underground*, que inicialmente a repressão policial fazia vistas grossas para a mistura racial por conta dos bares de jazz e música, galerias de arte e cafés. Um gueto cinza, um lugar de arte e intelectualidade, de maioria branca revolucionária, libertária desafiando os ideais do estado apartheid. Também se consolidou como um reduto gay, local estabelecido do movimento sexual das décadas de 1970 e 1980. Bester fala:

Eu fui para uma escola conservadora e muitos dos meus amigos viam Hillbrow como um lugar de pecado e mal, porque era um lugar alternativo. O famoso Simon Nkoli que foi uma das pessoas mais influentes na luta pelos direitos sexuais em nossa constituição, fundou a maioria dos bares gays em

¹⁸¹ Fotos retiradas de <https://br.pinterest.com/antonyshiell/old-johannesburg/> acesso em 23 de setembro de 2019.

Hillbrow e a maior parte da cena gay era em Hillbrow. Então a história gay é uma parte importante da história de Hillbrow (BESTER, conversa realizada em 1 de novembro de 2016)

Simon Nkoli fundou em Hillbrow o Centro Gay e Lésbico, o GLOW, que organizou a primeira parada do Orgulho Gay em 9 de abril de 1988, contra homofobia, sexismo e racismo durante o estado de emergência.



Figura 82: Esquerda: Sheila Lapinsky e Simon Nkoli, ativistas que levantaram a bandeira dos direitos das pessoas homossexuais e da conscientização e tratamento para SIDA/HIV no chão de Hillbrow. Direita: encontros do GLOW. Foto arquivo GALA¹⁸².



Figura 83: Esquerda: cartaz das primeiras marchas do Orgulho Day. Direita: Simon Nkoli, e membros do GLOW. Fonte: GALA¹⁸³

Warren Nebe, diretor do Drama para a Vida (*Drama for Life*), departamento dos cursos de Teatro Aplicado em Educação, Ativismo e Terapia e Dramaterapia (*Applied Theatre in Education, Activism and Therapy e Dramatherapy*), também viveu sua juventude em Hillbrow:

Eu tenho um relacionamento longo com Hillbrow. Conheci Hillbrow quando era estudante universitário, muitos anos atrás. Era o período do apartheid, e era designado como área branca, mas era conhecida como área cinza. Era um daqueles espaços que gera uma grande energia. Suponho que era um espaço

¹⁸² https://www.gala.co.za/resources/docs/Archival_collection_articles/GLOW.pdf acesso em 19 de setembro de 2019.

¹⁸³ <https://gala.co.za/>.

onde as pessoas vinham para congregar, pessoas que culturalmente não se identificavam com o cristianismo nacionalista que tomou conta do país, e estava literalmente estrangulando este país a morte. Então, havia um tipo de energia empolgante, por exemplo, nos anos 1970 e 1980 em Hillbrow, era um lugar de sombras, talvez. Rolava algumas energias de enormes transformações sociais que estavam ocorrendo por aí no mundo, em termos de moda, de comida, de acesso cultural, e o bairro não era exclusivamente branco, e isso era importante para mim, era importante para a África do Sul. Mas também havia marcas culturais que eram inflexíveis, um classe média judaico-cristã que determinava parâmetros. Esse era o Hillbrow que conheci. Mesmo naquela época havia mistura de classes, não era tão definido como é hoje em dia. E acho esta história interessante porque ela está se repetindo de outras maneiras. (NEBE, conversa realizada em 1 de agosto de 2019)¹⁸⁴

Na década de 1980, se inicia o boicote comercial internacional e a África do Sul decreta estado de emergência. Os protestos, que antes ocorriam fora do bairro, passam a invadir o seu chão. Mobilizações civis protestaram contra as proibições exacerbadas, os estudantes protestavam contra a Educação Bantu e a favor da livre entrada de negros e negras na universidade, organizações de mulheres socialistas ligadas ao ANC protestavam em frente aos palácios de governo e instituições jurídicas que cercam o bairro. Este foi um tempo significativo onde o bairro foi local de muitas cenas de luta e enfrentamento político.



Figura 84: Ataques da polícia de estado a civis nas ruas de Hillbrow. Fonte ENWESOR; BESTER, 2013.

¹⁸⁴ Warren Nebe é idealizador e diretor geral do Drama para a Vida, na Wits Escola de Artes – Wits University.



Figura 85: Esquerda: manifestações estudantis na entrada do bairro Hillbrow, quase em frente ao Mimososa Square. Direita: Liga das Mulheres do ANC em protesto contra a violência de estado. Fonte ENWESOR; BESTER, 2013.

A partir de 1990, a intensa campanha de pacificação nacional, que teve como principal porta voz o líder Nelson Mandela, fez com que as ondas de reocupação dos bairros centrais da capital Joanesburgo se tornassem conflitos locais, evitando a eclosão em uma guerra em nível nacional.

3. Mobilidade e migração: categorias constituintes do bairro, evidenciadas no pós-apartheid.

Com as transformações e o fim do apartheid para dar lugar à democracia, ou a luta pela democracia, acho que a coisa extraordinária sobre Hillbrow é que sempre foi tão cosmopolita. Sempre foi conhecido, mesmo naqueles dias, como cosmopolita. Europeus, italianos, portugueses etc., você poderia ouvir as línguas e eles tinham a sensação de alguma coisa, um espaço de pertencimento, e acho que isso é o que Hillbrow tem feito na contemporaneidade, se transformou num lugar seguro. Numa certa medida, o bairro foi confrontado com tantas questões como crimes e negligência governamental, negligência de aconselhamento, mas ao mesmo tempo é lar, e abriga pessoas preciosas e diversas. De fato, é um significante para a África futura, é um lugar afropolita: são zimbabuanos vivendo ao lado de Etíopes, vivendo ao lado de, ao lado de. É multicultural, as línguas, as pessoas que passam por riscos enormes para deixar seus países. Não são apenas pessoas que decidem migrar, há uma história de migração, pessoas em busca de sonhos (NEBE, conversa realizada em 1 de agosto de 2019)

A diversidade sempre foi uma das grandes características do bairro, mesmo durante o apartheid. No entanto, no pós-apartheid, Hillbrow teve grandes transformações em sua organização social. Durante a reocupação na primeira década da democracia (1994 a 2004), negros e negras sul-africanas se deslocaram dos subúrbios definidos como negros, distantes

do centro, para Hillbrow. Nesta década, o setor financeiro do CBD foi transferido para o setor norte em Sandton, e então os sul-africanos e sul-africanas que estavam ocupando Hillbrow se deslocaram novamente, para esta região do CBD. Hillbrow foi se tornando um bairro de alta mobilidade pelo constante fluxo de pessoas em situação de transitoriedade, e por ser referência como portal de entrada de migrantes vindes de países que estavam passando por conflitos civis ou crises econômicas, tais como Zimbábue, Ruanda, Uganda, Nigéria, Somália, Congo, Etiópia e Moçambique.

Desta maneira, ocorreram sincrônicos abandonos e reocupações populacionais: primeiro, por parte dos brancos conservadores de diferentes origens e culturas que viviam em Hillbrow até a década de 1970; posteriormente, vieram as múltiplas ondas de reocupações por parte da população colorida, negra e indiana, tanto sul-africana quanto migrante, de distintos grupos étnicos e religiosos; e a partir dos anos 2000, por migrantes vindes de outros países africanos buscando asilo político ou refúgio, de distintas regiões da África e múltiplas origens e culturas que desembarcavam na Estação do Parque (*Park Station*). Atualmente Hillbrow é considerado um bairro migrante.

Steve Vertovec, coordenador do Projeto Global DiverCities, organizou uma equipe transdisciplinar para aprofundar estudos sobre diversidade em três locais, os bairros de Astoria em Nova Iorque, de Jurong West em Singapura e de Hillbrow em Joanesburgo. Ele afirma que observatórios de migração levantam estimativas de que até o ano de 2050, 70% da população mundial viverá em centros urbanos. Uma chave de análise para esta mudança é a migração, e que por meio dela, novas formas de interação social que se estabelecem:

Nos anos recentes, o conceito de diversidade tem ganhado um lugar de destaque no pensamento acadêmico, nas práticas de negócios e nas políticas públicas mundo a fora. Embora usado de várias maneiras, 'diversidade' tende a se referir a padrões de diferença social nos termos de certas categorias. Hoje as categorias principais dando forma aos discursos e políticas de diversidade inclui raça, etnicidade, religião, gênero, necessidades especiais, sexualidade e idade; outras noções importantes incluem classe, línguas, localidade, estilo de vida e status legal. (VERTOVEC, 2005, Introdução)

Vertovec fala que há uma necessidade de reaccessar as justaposições nas quais compreendemos o conceito de diversidade, diferentes daquelas que convencionalmente foram concebidas no século XX, ligadas à raça, gênero e classe. O projeto dirige seu foco para as arenas multiétnicas de interação pública, onde ocorrem as hiper segregações e deslocamentos das noções de pluralismo. Há impactos de inúmeras dimensões em locais onde as

concentrações étnicas coexistem dentro de estruturas desiguais de poder, que geram experiências vividas para as minorias. O projeto ainda leva em conta as questões dos direitos diferenciados e dos modos de incorporação entre grupos étnicos, ou seja, como eles se reorganizam socialmente nestas arenas. Dentro desta perspectiva, Vertovec (2007) sugere que o fenômeno de múltiplas coexistências seja identificado como *superdiversidade*:

‘Diversificação da diversidade’ não apenas nos termos de considerar mais etnicidades e países de origem, mas também com respeito a multiplicação de variáveis significantes que afetam onde, como e com quem as pessoas vivem. Na última década a proliferação e os efeitos mutuamente condicionantes de variáveis adicionais mostram que não é suficiente ver diversidade apenas em termos de etnicidade, como é o caso das ciências sociais e as esferas públicas mais amplas. Tais variáveis adicionais incluem diferenciais no status de migração e seus direitos concomitantes e restrições de direitos, experiências de mercado de trabalho, perfis discretos de gênero e idade, padrões de redistribuição de espaço, e respostas de mistura de áreas locais por provedores de serviços e moradores. Raramente estes fatores são descritos lado a lado. A interação destes fatores é o que é significado aqui, de forma resumida, pela noção de ‘super-diversidade’ (VERTOVEC, 2007, pg.1025)

Aspectos de relevância deste estudo estariam ligados com as ideias de complexidades culturais e com os modos de confluência cultural, ou a coexistência de linhas histórica múltiplas e os modos nos quais sujeitos e sujeitas se relacionam em panoramas complexos, a partir das diferentes vantagens e desvantagens, formais e informais. As variáveis (categorias) de diversidade e suas correlações não são novas. É a emergência de seu crescimento, que, mutuamente, configuram e condicionam a produção de políticas integrativas ou proibitivas, e que afetam as vidas das pessoas – isso é o que se destaca agora com a superdiversidade. Hoje em dia há mais pessoas de origens distintas migrando e coexistindo cotidianamente, em condições mais complexas de legalidade e de rotas, ou por unificação de família, ou por baixa ou alta capacidades, exiladas, refugiadas etc. E esses padrões também são influenciados por idade e gênero. E como estes padrões influenciam as relações sociais? E como criam padrões sociais? Eles podem criar conflitos também?

No projeto em que o bairro Hillbrow fez parte, pesquisadores estavam interessados em entender como a diversificação é notada, como ela se configura, como as pessoas reagem a ela, como as pessoas e os espaços são afetados uns pelos outros nos encontros cotidianos com os diferentes níveis de diversidade, e quais são as novas práticas de interação social que se desenrolam sob estas novas condições de diversificação pela migração. Através do engajamento metodológico de conceitualização (por meio de arquivos, pesquisa estatística, e dados qualitativos levantados por conversas com informantes-chaves e especialistas locais),

observação (etnográfica) e visualização (imagens, fotos e vídeos) os pesquisadores chegaram a pelo menos três modos de organização social a partir da percepção da diversificação de vizinhanças, tanto para os novos migrantes, quanto para os migrantes já estabelecidos, como para os moradores locais antigos. São eles:

‘Rot-inas’ (*route-ines*) – padrões de encontros que nascem de interações fugazes e observações regulares do outro/outra, tais como as rotas habituais para trabalho, escola, mercado e atividades de lazer, dentro das vans de transporte público, os terminais, ônibus, praça, parques, mercadinhos, quiosques improvisados de comidas típicas, vendedores informais;

‘Salas sem muros’ (*rooms without walls*) – se referem aos grupos de pessoas que esculpem dentro de grandes populações urbanas, seus pequenos espaços de interação, por afinidade, interesse ou identidade partilhados, tais como esquinas, degraus de escada, becos, árvores, placas, calçadas, etcetera;

‘Corredores de dissociação’ (*corridors of dissociation*) – padrões de espaços sociais de segregação onde pessoas são barradas dos lugares ou oportunidade de encontros, ou por decisão própria ou por outros, possivelmente de maneira violenta, e demonstram que a diversificação frequentemente gera não apenas padrões de interação social, mas também de exclusão, tais como as ocupações sequestradas, becos de uso de drogas, ruas ocupadas por gangues de criminosos.

Tive a oportunidade de reconhecer tais dinâmicas através dos mapeamentos das rotas que fizemos com as crianças e jovens participantes do projeto, facilitadores que moram no bairro, e a partir também da observação de campo. Avançamos nas proposições que o estudo realizado em Hillbrow pelo Global DiverCities, e perguntamos quais poderiam ser as diferenças relevantes nestes três bairros? As dinâmicas sociais em Hillbrow, além de todo impacto que sofrem por conta dos padrões de superdiversidade apresentados pelo Global DiverCities, considerando o legado do apartheid, que o diferencia enormemente de Astoria e Jurong West. Este não é um mero “detalhe”, mas sim algo que impacta a noção própria do que hoje se chama “crise migratória mundial”.

A migração, ou seja, o deslocamento de *grandes* ou *pequenas* porções populacionais, na última década, tem sido associada a uma *crise demográfica mundial*, e dos impactos da

desigualdade do sistema econômico capitalista. Porém, como vimos nos subcapítulos anteriores, a migração de massas populacionais é um fenômeno constituinte da cidade de Joanesburgo desde sua fundação como cidade já no século XIX.

Loren Landau (2014) e Matthew Wilhelm-Solomon (2013), pesquisadores do observatório ACMS, afirmam que a migração massiva é uma realidade imbricada com as dinâmicas sociais, políticas e existenciais da Joanesburgo. Ela ajudou a modelar as redes de subsistência humana, e, conseqüentemente, as estruturas formais e informais de micropolíticas de coexistência social, e apesar de ser exaustivamente discutida dentro e fora da academia, “se mantém como uma das maiores questões sociais mundiais” (LANDAU, 2014).

Até o ano de 2013, havia um fluxo de centenas de migrantes que chegavam na Estação do Parque (*Park Station*) diariamente, colocando a África do Sul como o maior destino de imigrantes do continente africano, recebendo também grande número de pessoas da Índia e China. Joanesburgo era o principal destino, e *Hillbrow*, como um bairro às margens do amparo governamental, se tornou a porto seguro destas pessoas.

A África do Sul foi, até o ano passado, o maior destino de exilados do mundo; Joanesburgo tem sido o centro desta migração. Em 2008, a violência contra imigrantes se espalhou nas favelas, periferias urbanas, no centro da cidade de Joanesburgo, e pelo país. No geral, mais de 60 pessoas foram assassinadas, 700 feridas e 100.000 deslocadas (WILHELM-SOLOMON, 2013).

O Departamento de Assuntos da Casa¹⁸⁵ (*Home Affairs*), permanece estabelecido como o órgão responsável pela liberação de vistos de fronteira para migrantes, controlando suas entradas e saídas. O departamento permanece também como uma instituição engessada e densa, sujeita a muitos processos de corrupção e desvios ilegais, sem ter sofrido nenhum tipo de reformulação desde o fim do regime. Na ocasião de 2013, houve uma mudança de leis dentro do departamento, e um endurecimento nas regras de fronteira sul-africanas - que pretendia provocar a diminuição do acolhimento de exilados e refugiados - bem como a perseguição e deportação de imigrantes vivendo na ilegalidade. Essa foi uma das medidas do estado para tentar conter as ameaças de ataques xenofóbicos que vinham ocorrendo desde 2008, com a crise econômica mundial e as pressões sociais internas.

¹⁸⁵ O mesmo departamento que emitia os passaportes e vistos de controle para negros e negras durante o apartheid, sem nunca haver ocorrido uma reformulação estrutural. Neste ano de 2013, além da falta de reestruturação, a privatização agudizou a problemática de migração, que agora tem custos altos para submissão de vistos, imprimindo um caráter econômico à crise.

Como o principal destino migratório africano era a África do Sul, e esta rota foi interrompida, as rotas migratórias africanas passaram então a se direcionar para o hemisfério norte (LANDAU, 2014). Ou seja, até 2013, as rotas descendiam ao sul do continente, e a partir das mudanças de leis de fronteira no maior país de destino que era a África do Sul, as rotas passaram a ascender para o norte. Surge assim a noção de uma crise migratória mundial, que nada mais é do que o redirecionamento das rotas informais de mobilidade africana, do sul em direção a Europa. Foi apenas quando a mobilidade negra se redirecionou para a Europa, onde os países do hemisfério norte se sentiram “invadidos”, é que a migração passou a ser reportada como um problema mundial. A crise, contida na Europa por meio das ações das Organizações Unidas (ONU), foi reenfatizada nos Estados Unidos da América, com o trumpismo, contra os latine-americanos, seguindo um padrão de eixo vertical de separatismo entre o hemisfério norte e sul, entre países pobres e ricos.

Mesmo com o recrudescimento das leis de fronteira sul-africanas, migrantes que moram em países mais ao sul do continente, como Zimbábue, Zâmbia, Malawi, Namíbia e Moçambique, seguem cruzando ilegalmente as fronteiras desprotegidas, em busca das redes informais de apoio em Hillbrow.

Por conta das rotas migratória, as dinâmicas constitutivas das relações sociais no bairro são forjadas pela transitoriedade e precariedade: de teto, de modos de subsistência, de infraestrutura, de senso de cidadania. Migrantes atualmente, ao chegar em Joanesburgo, enfrentam dinâmicas extremas de abandono político, se veem desapropriados de seus bens, documentos, familiares, conexões, cultura e encontram níveis exacerbados de xenofobia, burocracias indevidas, corrupção por parte das instituições governamentais, duras leis para asilo político, perseguição policial, deportação, extorsão, submissão, extrema pobreza, desemprego, falta de moradia, fome, insalubridade, estigmatização e marginalização (BONET, 2012, WILHELM-SOLOMON, 2013-16; LANDAU, 2014).

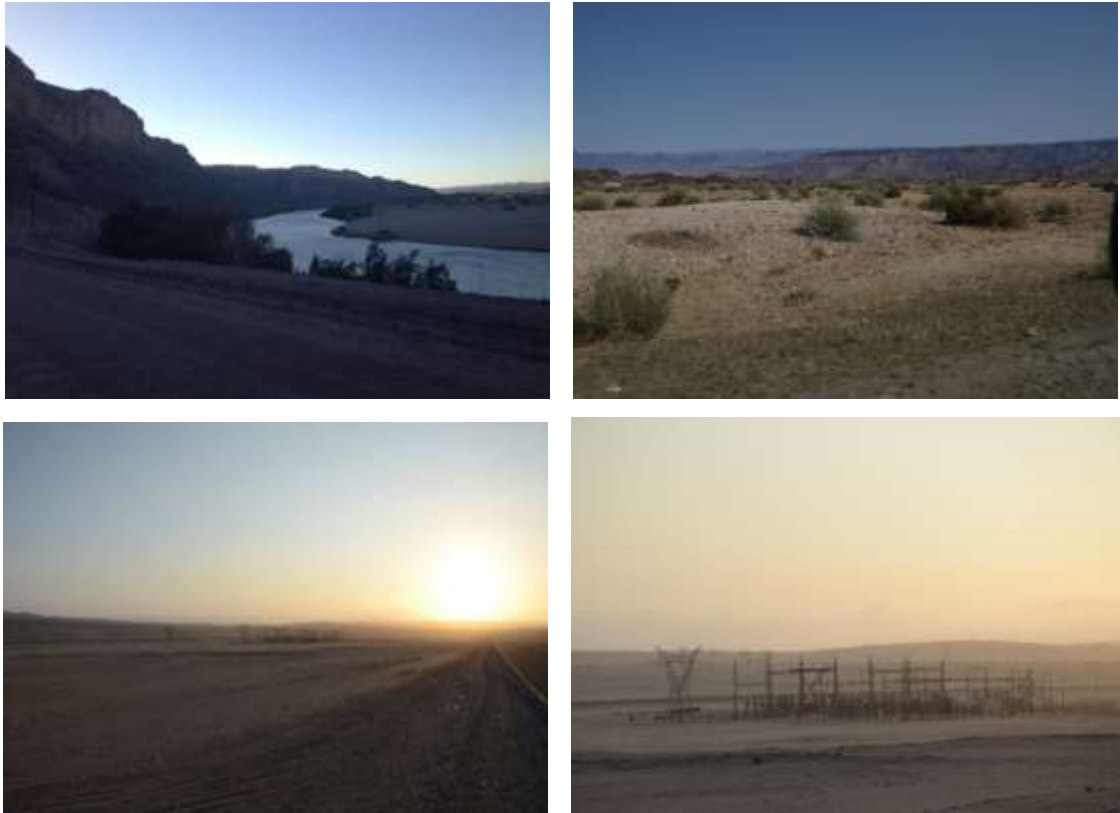


Figura 86: Fronteiras da África do Sul: em cima Zimbábue e eSwatini; embaixo Botsuana e Namíbia. Fotos: AMC, 2013-14

Isso significa que há 133 anos aproximadamente as populações em mobilidade que migram para Joanesburgo em busca de uma vida melhor e subsistência, sofrem abandono e descaso. Em meio a tantas formas de precariedade surgem modos estruturantes de relação que se sustentam e se protegem, e que na sua transitória duração são como vínculos solidificados, como pontes necessárias para as travessias existenciais. Nesses modos estruturantes de relação, belos e muitas vezes sujos, há a formação de guetos, com fronteiras porosas, as salas sem muros onde a sobrevivência depende de arquiteturas relacionais às quais um ser se encontra com outro por meio de identidades múltiplas, mas também por meio do medo. Hillbrow é, ao mesmo tempo, lugar de entrada de migrantes, lugar de transição de alguns modos de vida para outros, e lugar de resistência ao abandono político e social daquela sociedade de Joanesburgo imersa em políticas extremas de securitização¹⁸⁶, parte da economia de perfil fortemente neoliberal.

¹⁸⁶ Termo amplamente explorado por BAUMAN (2003), NEGRI e HARDT (1960) que se refere ao processo de transformação política capitalista, com raízes profundamente neoliberalistas, que tem como consequência a extrema desigualdade econômica, o aumento da criminalização, a violência e a insegurança civil. Para proteger as elites deste processo, surge então o mercado da segurança privada. Este seria então o processo de securitização das sociedades contemporâneas.

Em Hillbrow, além dos modos existenciais que surgem em encontros figurados pela superdiversidade, há consequências sociais extremas as quais setores da sociedade civil vem tentando lidar, como os ciclos de xenofobia ocorridos a partir de 2008.

Ciclos da xenofobia: 2008, 2015, agora...a perpetuação do “nós” e “eles”

Em 11 de maio de 2008, um grupo de homens jovens vivendo na região de Alexandra - antiga zona negra e atual favela (*township*) na zona norte - invadiu um hostel e iniciou ataques físicos aos residentes considerados ‘estrangeiros’, ou em isiZulu ‘emprestados’ (*amakwerekwere* – pessoas identificadas como sendo não propriamente pertencentes à nação sul-africana). Pumla Dineo Gqola¹⁸⁷ (2008) fala dos rumores sobre os ataques que se espalharam rapidamente, em que grupos de homens sul-africanos buscavam pessoas que não sabiam falar a palavra cotovelo (*indololwane*) em isiZulu – a língua¹⁸⁸ falada de forma inapropriada¹⁸⁹ foi uma das fortes pistas que sustentaram a busca por sujeitos alvos. A noção de pertencimento por meio das línguas na África do Sul é algo relevante para este estudo, como veremos no Capítulo 3. Naquela semana, muitas pessoas foram atacadas, expulsas ou mortas por não saber pronunciar a palavra indololwane:

Como uma tempestade de raios, os ataques xenofóbicos varreram nosso país com um horror sem precedência e com raiva inabalável. [...] 62 pessoas mortas nos ataques; dezenas de milhares de pessoas foram deslocadas e

¹⁸⁷ Pumla Dineo Gqola é pesquisadora e participou do Projeto de Observação à Xenofobia do ACMS (*African Center do Migration and Society*), da Universidade Witwatersrand, em 2008.

¹⁸⁸ A língua, constituída de seu vocabulário, gramática e fonética, é um dos maiores elementos definidores das identidades dos povos originários da África subsaariana, porque descendem de uma só língua mãe, a língua Bantu. A especificidades foram se dando pela formação dos clãs e seus modos de vida comunal ligados às suas terras.

¹⁸⁹ A língua do centro da cidade de Joanesburgo é o resultado de combinações das distintas línguas vernaculares oficiais e algumas estrangeiras, como o SeShangani. Algumas línguas possuem a mesma origem Nguni, dentro das línguas Bantu. Cada língua possui sua própria origem étnica. Desta maneira, a língua do centro da cidade, ao mesmo tempo que homogeneiza as identidades ao misturar todas as línguas, codifica os grupos por suas especificidades de palavras e pronúncias, como é o caso de indololwane - apenas quem cresceu em contato com determinadas línguas da região do sul poderia saber esta palavra, definindo assim, aqueles que eram de “fora” (GQOLA, 2008).

fugiram de suas vidas para delegacias de polícia e lugares de segurança (VARRYN¹⁹⁰ in WORBY, HASSIM & KUPE, 2008 Foreword)

Gqola (2008) teceu sua crítica sobre a *negrofobia* e o perigo das narrativas de ódio. Em sua visão, a xenofobia de 2008 se manifestou apenas para migrantes negros e negras (e por que não para os brances estrangeiros?) porque há um legado brutal sobre aquelas pessoas, segundo a autora, “que se pode jogar fora (*throw-away people*), aqueles que não importam, cuja humanidade, uma vez mal reconhecida, os torna seguros para a prática da violação” (GQOLA, 2008 pg. 211). Ela propõe que as causas principais da violência negro-contra-negro seriam: as falhas na redemocratização da sociedade pela má implementação das políticas afirmativas que pretendiam dar conta de melhor redistribuição econômica; e o engajamento com discursos ideológicos distorcidos. A autora diz que, nas bases da outridade (*otherness*), es estrangeiros carregam a diferença identitária codificada em seus corpos:

Hoje, as pessoas que se pode jogar fora são aqueles que julgamos ‘estrangeiros’ porque seus corpos são marcados como tal. Eles podem ser identificados porque são tornados visíveis - as suas diferenças são marcadas em seus corpos, através dos fenótipos. É esta leitura sobre identidade como claramente incorporada pela pigmentação que permite a categorização de quem pertence à África do Sul, e quem não. [...] A especificidade da racialização dos ataques importa (GQOLA, 2008 pg.211-213)

Enquanto Gqola discute o contexto dos ataques que levou à morte de Ernesto Nhamuave¹⁹¹, queimado vivo, critica noções de masculinidade e transnacionalidade:

O que torna impensável ataques à alguns estrangeiros têm a ver com o quanto as histórias sul-africanas sobre as comunidades migrantes são sexualizadas, marcadas por classe e racializadas. [...] Essa racialização torna seguro de que vitimizemos pessoas negras do continente africano em nossas trocas cotidianas, em nosso aparato legal, por meio das práticas de violência do Departamento de Assuntos da Casa {*Home Affairs*} (GQOLA, 2008 pg.213).

Um dos motes espalhados nos ataques xenofóbicos contra homens estrangeiros foi o de que “esses caras vêm aqui e roubam nossas mulheres e trabalhos” (idem pg. 218), que revela pensamentos sobre dominação e virilidade acompanhados por projetos epistêmicos

¹⁹⁰ Palavras do Bispo Paul Varryn, membro da Igreja Metodista de Hillbrow, que entre os anos de 2008 a 2010 acolheu milhares de refugiados do Zimbábue que estavam sofrendo ataques xenofóbicos na África do Sul. Em 2010, foi expulso sua congregação por desobedecer a arquidiocese que não queria que a igreja fosse transformada em um centro de acolhimento informal para migrantes.

¹⁹¹ Ernesto Nhamuave era moçambicano e trabalhava como mecânico. Ficou conhecido como o “homem fogo” (*the flaming man*). Foi atacado em seu trabalho junto com seu cunhado, atado fogo e fotografado. Aqui, um dos artigos de jornal contando sua história <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1024858/The-tale-flaming-man-picture-woke-world-South-Africas-xenophobia.html> (acesso em 08 de outubro de 2019).

patriarcais e *heteronormativos* de masculinidade. Centenas de homens acreditam ter atacado ou terem sido atacados pela disputa ao acesso às mulheres e aos subempregos.

O estado pós-apartheid, despreparado para conter ataques civis em massa, não apresentou resposta imediata para controlar a chamada “primeira onda” de ataques xenofóbicos em 2008, que se escalaram como pólvora e resultaram na grande reforma nas políticas de fronteira em 2013. Esta onda foi influenciada pelo desemprego gerado pela crise econômica mundial do capitalismo, mas também por uma conjuntura política que se mostrou malsucedida em readequar a desigualdade no país, e de reconhecer e integrar a parte da população migrante que permanece legalmente desprotegida e socialmente explorada. Se durante o apartheid, o estado pouco diferenciava as populações negras, locais e afro-estrangeiras, porque os categorizava como um monobloco identitário para retirar seus direitos à terra e aos recursos; no pós-apartheid, quando o poder político migrou de mãos brancas para negras, a diferenciação cultural, étnica e de nacionalidade passou a ser desencadeadora de disputas macroestruturais e micropolíticas, perpetuando formas de violência dentro de lógicas colonialistas, patriarcais, *heteronormativas*, nacionalistas e capitalistas¹⁹².

Segundo Graziella Moraes Dias da Silva (2006), as políticas afirmativas podem ser definidas como políticas que beneficiam os grupos menos privilegiados na distribuição de recursos tais como empregos, vagas nos setores civis e contratos públicos.

O documento internacional mais importante sobre a discriminação racial, a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial (Icerd), define políticas de ações afirmativas como medidas especiais planejadas para promover o avanço de determinados grupos raciais e étnicos (SILVA, 2006 pg.134).

¹⁹² Silvia Federici (2019), no artigo “Caça às bruxas, globalização e solidariedade feminista na África dos dias atuais” tem uma abordagem semelhante à de Gqola, em relação aos modos em que os sistemas globais econômicos imprimem legados brutais em sociedades africanas, a partir das novas formas de colonialismo: o acúmulo primitivo de capital com os cercamentos territoriais com alvo nos desmonte da solidariedade comunal em comunidades rurais tradicionais; a extrema desigualdade econômica; e as noções tóxicas de masculinidade e patriarcalismo na exploração dos recursos. Ela afirma que a violência se constrói em uma escala de forças, onde as pessoas menos protegidas pela lei (como os migrantes) e mais vulneráveis ao uso da violência (como as mulheres) sofrem mais os efeitos “do processo de alienação social produzido pela integração na economia global e da propensão de homens descarregarem nas mulheres as frustrações econômicas do avanço do capitalismo” (FEDERICI 2019 pg. 110); e, do ajuste estrutural com os “programas promovidos pelo Banco Mundial e o FMI com ênfase nas privatizações” (idem pg. 114) e políticas austeras que impactam diretamente as classes sociais mais baixas das sociedades, e as culturas locais. As dinâmicas sociais que levam aos ataques surgem de processo conspiratórios “a medida que as economias locais são transformadas por políticas internacionais e pela ‘mão invisível’ do mercado global, e torna-se difícil compreender o que provoca a mudança econômica e por que algumas pessoas prosperam enquanto outras são depauperadas.” (idem pg.118).

Políticas afirmativas foram aplicadas a partir de 1994 na AS, com a entrada do ANC e da democracia no país. Na primeira década de implementação das políticas públicas do novo governo, entre os anos de 1994 e 2004, ocorreu uma transformação considerável na inversão do poder *político* de mãos brancas para negras. A implementação das ações afirmativas¹⁹³ foi feita em todos os setores civis da sociedade, não houveram mais presidentes, governadores, prefeites brancos (com a ressalva da Cidade do Cabo que eventualmente elege governantes brancos), e houve o estabelecimento de uma hierarquia para a contratação *formal* de qualquer cidadão ou cidadã em qualquer emprego: mulheres negras, homens negros, mulheres coloridas-indianas, homens coloridos-indianos, mulheres brancas e homens brancos, e subsequentemente migrantes legais, com a mesma hierarquia de raça/gênero, por último estão os migrantes sem papéis que têm que se submeter a qualquer tipo de condição de emprego. Esta demanda fomentou a transformação racial dentro das quatro categorias ligadas às ações afirmativas: diversidade, capital humano, reparação histórica e inclusão social (SILVA, 2006).

Diversidade: refere-se à qualidade de integração de diferentes origens raciais, étnicas e religiosas para a construção de uma sociedade menos dividida culturalmente.

Capital Humano: refere-se ao melhor aproveitamento de recursos humanos, e saberes, que podem favorecer o crescimento mais saudável de uma sociedade, que inclui talentos individuais e culturais nas economias.

Reparação Histórica: refere-se às compensações discriminatórias ocorridas no passado, tais como a escravidão, separatismos e círculos de opressão ligados à processos históricos.

Inclusão social: refere-se à necessidade de preencher as lacunas da falta de acesso aos recursos sociais, políticos e econômicos, com foco na mobilidade de classe de grupos socialmente excluídos, no presente.

O desempenho das ações afirmativas vem sendo bem-sucedido, dentro de uma perspectiva nacionalista em que a categoria migração está alocada na classe mais baixa dos privilégios e status legal. As pessoas em situação de mobilidade ou migrantes sem documentação, só conseguem os empregos informais e exploratórios, a partir das lógicas de

¹⁹³ A abordagem das políticas de transformação do racismo foi bastante radical na AS. Numa perspectiva comparativa e simplista, no Brasil, as ações afirmativas se limitaram apenas às vagas de discentes universitárias, ainda assim, houve a ainda há muita resistência popular.

mercado em que as contratações são feitas pela mão de obra mais barata, vulnerável e legalmente desprotegida – um jeito que o capitalismo encontrou para manter sua lógica exploratória.

Se o estado sul-africano, com a nova constituição de 1994, dedicou franca atenção às necessidades de transformação racial e de direitos humanos, pouco conseguiu, até agora, lidar de maneira humana com a sua própria ‘crise migratória’, que é histórica, e tem fundo exploratório da mão de obra afro-migrante¹⁹⁴ presente desde a fundação de Joanesburgo. E os ataques xenofóbicos, que vem se ocorrendo num tempo cíclico, são indicativos disso.

A partir da segunda década da democracia, entre 2004 e 2014, o estado, para lidar com a questão da diferenciação entre locais e de estrangeiros, optou por austerizar suas leis de fronteira na tentativa de solucionar a questão da migração: deportar, negar pedidos de asilo e refúgio, e estigmatizar a população em condição de mobilidade – ao invés de criar políticas integrativas. A falta de empregos e a sensação histórica de que migrantes ‘roubavam empregos’ dos locais, levou a uma crise social generalizada, agravada pela mídia conservadora:

O Daily Sun alegremente nutriu seus leitores com evidências de verdade que eles acharam ser autoexplicativas – a de que ‘alienígenas’ foram responsáveis pelo desemprego e crime. Uma pesquisa nacional conduzida em 2007 indicou que mais de 80% dos sul-africanos sentiram que o governo deveria ‘severamente limitar a imigração para dentro do país vinda de outros países africanos problemáticos’. [...] África do Sul falhou em proteger adequadamente sua população migrante (WORBY, HASSIM & KUPE, 2008 pg.03).

Esta crise pode ser vista como um reflexo da necessidade de revisitar as políticas afirmativas de inclusão social e reparação:

A violência que busca despojar aqueles identificados como ‘outros’ para a nação é revelatória da inacabada e contraditória natureza da transição de projeto apartheid autoritário. Uma década e meia depois da transição para a democracia, um número vasto de sul-africanos sente tudo menos incluídos na nação arco-íris. Apesar de esforços consideráveis, o estado pós-apartheid tem sido incapaz de prover até os direitos básicos de segurança, saúde e condições de garantir os meios de vida (WORBY, HASSIM & KUPE, 2008 pg.07).

¹⁹⁴ Segundo Vandana Shiva e Maria Mies (1993) as pessoas mais afetadas nos duros processos de globalização econômica advindos das sociedades ocidentais, desde a marcha do Homem Branco em direção ao ‘reino da liberdade’, que tiveram um custo alto nas bases de sobrevivência e perspectivas de subsistência foram as “mulheres, mas também a natureza e outros povos – os colonizados, e os ‘naturalizados’ – abertos à livre exploração e subordinação, transformados em ‘outros’, em ‘objetos’, no processo de emancipação do sujeito ‘masculino’ europeu do ‘reino da necessidade’ (SHIVA e MIES, 1993 pg. 17)

Em 2015, como resposta popular e reacionária às políticas nacionalistas de fronteira lançadas em 2013, uma “segunda onda” de ataques foi registrada no país, ocorridas nas ruas de Hillbrow e Alexandra¹⁹⁵. Na ocasião, eu estava em Joanesburgo finalizando o mestrado em teatro aplicado, e tive a oportunidade de fotografar um dos maiores protestos realizado por estudantes e organizações civis, coberto apenas pelas mídias progressistas locais. Cerca de 10.000 pessoas entraram bairro adentro criando uma rota dos locais onde pessoas foram atacadas ou assassinadas por grupos de pessoas.



Figura 87: Passeata organizada por estudantes e organizações civis contra os ataques ocorridos em 2015. Trecho em que a multidão estava entrando no bairro Hillbrow (esquerda), com o prédio da Universidade Wits ao fundo (direita). Fotos AMC.

¹⁹⁵ O caso mais perturbador foi a morte de Emmanuel Sithole, moçambicano, em frente à sua oficina mecânica, na favela de Alexandra, antiga zona negra. Sua morte foi registrada por James Oatway e foi crucial para o levante nacional contra os ataques <https://time.com/3831517/emmanuel-sithole-south-africa/> acesso em 07 de outubro de 2019.



Figura 88: Passeata organizada por estudantes e organizações civis contra os ataques ocorridos em 2015 em Hillbrow. Foto AMC.

A desigualdade e a pobreza extremas que assolam o país são resultantes de uma conjuntura ligada às últimas duas décadas do avanço do capitalismo financeiro de raiz neoliberal, o que Vandana Shiva e Maria Mies (1993) chamam de novo colonialismo, e do ajuste estrutural promovido pelo interesse das empresas multinacionais, com ênfase nas pressões do Banco Mundial e FMI. Apesar de na África de Sul ter ocorrido um movimento de transformação racial enorme com a passagem do poder político das mãos brancas para negras, as questões estruturais de desigualdade econômica foram agudizadas.

Embora tenha havido no pós-apartheid uma forte ascensão de uma classe média negra¹⁹⁶, que em 2014 já representa 50% do poder de compra do mercado, e de uma nova elite política e corporativa negra, as lógicas instauradas pelo legado da supremacia racial, ainda mantem privilégios econômicos nas mãos de uma classe predominantemente conservadora-heterogênea-branca-cisgênera-cristã - nesta configuração específica de interseccionalidade. A luta deveria seguir alinhando as questões da transformação do racismo e do sexismo estruturais nas sociedades por meio das ações afirmativas, e também da redemocratização de

¹⁹⁶ Reportagem de Sumitra Nydoo sobre os demográficos econômicos entre brancos e negros na África do Sul <https://www.youtube.com/watch?v=g00XGJ2F110> acesso 16 de outubro de 2019.

todos os setores da sociedade por meio das redistribuições de recursos e renda que preveem o engajamento das categorias mais alinhadas com novas perspectivas de diversidade: classe, raça, gênero, etnicidade, religiosidade, idade, mobilidade, transnacionalidade e status legal. Do contrário, a injustiça social ainda se manterá presente, ressoando nas camadas mais desprotegidas das sociedades. No caso da África do Sul, migrantes.

O que o caso dos ataques xenofóbicos e das necessidades de readequação da redemocratização no país mostra é que, as dinâmicas socioeconômicas advindas de ideias de supremacias raciais protegidas por todo um sistema capitalista impregnado por dinâmicas estruturais de *outridade*¹⁹⁷, e que destroem os modos de vida local, não dão conta de uma transformação social profunda de base.

Worby, Hassim e Kupe dizem:

Xenofobia – estigmatizada como sentimento irracional, intolerante e pessoal [...] é frequentemente entendido pelas elites como sendo uma deficiência de caráter e educação, uma disposição ‘popular’ a qual pessoas civilizadas, cosmopolitas são relativamente imunes. Mas uma vez que a xenofobia é aceita como sendo um sintoma secundário [...] de privação aguda, ou de percepções de injustiça, ou de crises de expectativas não preenchidas, ou de incitamento incendiário da mídia populista, brutalidade policial e oportunismo político. [...] a responsabilidade, nesta perspectiva, se estende às classes corporativas e políticas, e talvez especialmente à classe média sul-africana, entre eles, aqueles que assistiram a violência no jornal da noite na televisão no conforto de suas casas suburbanas enquanto seus jardins estavam sendo podados por Zimbabuanos, Moçambicanos e Malauianos sem documentos. (WORBY, HASSIM, KUPE, 2008 pg.06).

Como Gqola (2008) articula, talvez haja uma necessidade na África do Sul contemporânea de readequar os itens de redemocratização, equilibrando questões de diversidade, inclusão social, reparação e capital humano, para uma sociedade participativa e solidária.

Neste momento¹⁹⁸, enquanto escrevo essas linhas finais do capítulo, está ocorrendo uma terceira onda de ataques xenofóbicos. Soube por facilitadores do Teatro Hillbrow que pelo menos seis pessoas foram mortas no bairro, uma delas em frente ao teatro.

¹⁹⁷ A palavra *outridade* é a tradução direta do termo em inglês *otherness*, que fala sobre a política do “nós” e “eles”.

¹⁹⁸ Primavera (outubro) de 2019.



Figura 89: Pátio do teatro no dia da Parada Hey Hillbrow, Let's Dlala. Foto AMC, 2017.

Hamba 2: ANATOMIA DO PROJETO TEATRO HILLBROW

(Re)construção de comunidade em um contexto de superdiversidade, precariedade e mobilidade.

O lugar da “precariedade, em diálogo com a vida” (CABALLERO, 2011 p.20).

Como nos Estados Unidos, nós desenvolvemos uma condição onde há muitas pessoas sem documentos legais, e elas são muitas, e é sorte de Hillbrow por isso. Espero que nossa democracia consiga mantê-las aqui, já que temos líderes imitando outros líderes no mundo a fora. Havia um tempo em que um tipo de mitologia dizia que {Hillbrow} era um lugar incrivelmente inseguro, mas é um lugar de vida, há muitos jovens lá, e eu acho que a Fundação Outreach do Teatro Hillbrow tem a posição única de criar espaços para novas gerações, novas línguas, uma nova visão sobre quem somos neste lugar África do Sul-Hillbrow. (NEBE, conversa realizada em 1 de agosto de 2019).

A diversidade é o mais difícil de se conquistar: juntar práxis teatral a uma multiplicidade de idades, gênero, educação, interesses, opiniões, e origens, este é o maior desafio. (PROAÑO, 2013 p. 246).

Com as perspectivas apresentadas no capítulo 1 sobre panoramas sociais acerca da condição em que migrantes vem subsistindo em uma macroestrutura que evita criar ações integrativas para esta parte da população, imergimos nos muitos mundos coexistindo em Hillbrow, um bairro que na era pós-apartheid se configurou como zona para/de migrantes. Nos debruçamos sobre nestas dimensões históricas e políticas, com foco na estruturação pedagógica do Projeto Teatro Hillbrow (PTH), que é parte constituinte das ações do Fundação Comunitária Outreach¹⁹⁹. Teço diretrizes sobre a dialética dos modelos de ação do PTH e dos seus processos criativos, que se engajam com as temáticas que permeiam a vida dos participantes como chaves desencadeadoras que ajudam a construir sentidos e relações dentro e fora do espaço teatral; e identifico como a noção de inter-relacionalidade dentro da cosmovisão Ubuntu²⁰⁰, cumpre um papel fundamental no fazer teatral, e como a justaposição de Ubuntu e do fazer teatral resultam numa pedagogia baseada na solidariedade comunal.

Que tipo de teatro pode surgir de um contexto como Hillbrow?

Eu realmente não sei como explicar, para mim é um cruzamento entre teatro comunidade e teatro para o desenvolvimento. Qualquer coisa que estivermos lindando, estamos olhando para o fato de como aquilo pode contribuir e ser significativo para a comunidade, mas também, há desenvolvimento pessoal e

¹⁹⁹ Tradução da autora: *Outreach Foundation Community Centre* - <http://outreachfoundation.co.za/wp/>

²⁰⁰ Trataremos desta noção com detalhes no próximo Hamba.

interpessoal. Então acho que é um cruzamento. A visão que tenho como indivíduo é que estas peças são para o palco de Hillbrow. As peças que apresentamos no festival, são para a comunidade, e não necessariamente apenas pelo propósito de competição. Não é sobre colocar aprendizes no palco, atuando, mas a mensagem que sinto que deve ser endereçada é a comunidade. Tem que ter um impacto significativo na comunidade. Então, como chamar esse tipo de teatro? (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019)²⁰¹.

Marcia Pompeo Nogueira figura noções relevantes sobre teatro feito em comunidades:

Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade e de sua audiência. Neste sentido estas práticas podem ser categorizadas enquanto Teatro na Comunidade. (KERSHAW, 1992, p. 5 apud NOGUEIRA, 2011 pg.01)²⁰².

Nogueira (2011) afirma que a prática comunitária teatral é um campo de pesquisa e que suas metodologias e abordagens são incontáveis, uma vez que as praxes se desenham e são imbricadas em seus contextos. No entanto, aponta possibilidades de compreensão sobre a natureza dos grupos que usam o teatro como meio para buscar transformação social. A autora chama de “comunidades geográficas” os grupos de pessoas que se juntam por uma localidade territorial, e de “comunidade de interesse” aqueles grupos que partilham causas comuns.

Em um trabalho anterior, Nogueira (2002), apresenta uma densa revisão literária sobre como o Teatro para o Desenvolvimento (*Theatre for Development* - TFD) se estruturou historicamente no continente africano, a partir da análise de alguns projetos lá empreendidos. Para tanto, primeiro ela apresenta uma perspectiva crítica do significado de desenvolvimento (ESTEVAS, 2000), termo surgido na Segunda Guerra Mundial, a partir da Carta às Nações Unidas em 20 de janeiro de 1949, que determinou:

A ‘era do desenvolvimento’ viu o ‘primeiro mundo’, sob a guiança do Estados Unidos da América, definir políticas em relação às antigas colônias, agora generalizadamente chamadas de subdesenvolvidas. [...] A Revolução Verde²⁰³ foi um exemplo do modelo Ocidental de desenvolvimento implementado em muitos países do terceiro mundo. [...] O problema é que, parte do chamado ‘sistemas de baixa produção’, pequenos agricultores tinham condições mínimas de plantar para suas famílias e comunidades. [...] Quando novos sistemas foram implementados, ao invés de beneficiar comunidades, os resultados levaram à expulsão de milhões de pessoas de suas terras” (NOGUEIRA, 2002 pg.103).

²⁰¹ Frank Sithole é professor secundarista do Colégio Phoenix, que participa do Programa Escolas Secundárias do Projeto Teatro Hillbrow desde o início há 15 anos.

²⁰² KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Londres: Routledge, 1994.

²⁰³ Ver nota de rodapé 70.

Nesta revisão, Nogueira (2002) levanta uma série de contextos específicos em que o teatro se misturou com a implementação na noção desenvolvimentista na África, e identifica alguns termos associados ao fazer teatral, que seriam:

Teatro Popular (*Popular Theatre*), Teatro Comunitário (*Community Theatre*), Teatro das Pessoas (*People's Theatre*), Teatro para a Libertação (*Theatre for Liberation*), Teatro para Transformação (*Theatre for Change*), Teatro para Integração (*Theatre for Integration*) e é difícil de ter certeza que eles significam a mesma coisa (NOGUEIRA, 2002 pg.105)

Apesar das muitas terminologias²⁰⁴, e das dificuldades em diferenciá-las com precisão, a autora chegou à algumas conclusões relevantes sobre o fazer teatral em comunidades, dentro da perspectiva do TFD, que serviram de guia para as análises sobre as práticas pedagógicas do PTH ao longo deste capítulo. Segundo Pompeo, inicialmente o teatro podia ser mais ou menos interativo em suas abordagens; o teatro foi usado como veículo para campanhas com distintos interesses com a dinâmica de “levar teatro para as pessoas” (*bringing theatre to the people*) (NOGUEIRA, 2002 pg.105); estas duas abordagens evoluíram para um teatro mais “dialógico”, praticado pelas pessoas da comunidade como um jeito de empoderá-las dando visibilidade às suas questões dentro de suas formulações na resolução de problemas. Assim, a autora apresenta três categorias históricas de TFD:

- 1- Campanhas de desenvolvimento rural: teatro como propaganda de desenvolvimento (nos anos 1950). Teatro usado para disseminar pacotes de desenvolvimento com temáticas como saúde, agricultura, controle de natalidade nos países subdesenvolvidos, caracterizado como modelos impositivos.
- 2- Levando teatro para as pessoas: a democratização do teatro (nos anos 1960 e 1970). Trupes teatrais viajavam pelo interior, também levando mensagens, mas rompendo o teatro feito para elites e trabalhando como classes trabalhadores desde uma perspectiva marxista e revolucionária, como os *Agit-prop*. A mobilização era um objetivo claro desta categoria, mas que trazia a contradição de serem ações “paraquedas” (que caem do céu) e descontinuadas; e de que traz uma visão de mundo externa.
- 3- Criando teatro com as pessoas: teatro participativo (uma evolução das duas primeiras categorias). O contexto cultural é levado em consideração, e ao invés de comunidades

²⁰⁴ Na nota de rodapé de número 46, na sessão “Relicário Teatro Aplicado”, há uma reflexão de Coutinho (2010), citando Tim Prentki sobre a questão da terminologia. Minha opinião concorda com tais autores de Teatro em Comunidades ou Teatro Aplicado: que importa menos como chamamos estas práticas, mas sim, como as configuramos nos contextos nos quais elas ocorrem. E este é um ponto chave que será discutido no Hamba 3, sobre a Pedagogia Ubuntu.

serem vistas como necessitadas ou um conjunto de dados, elas são tratadas como sujeitas detentoras de saberes que vivem realidade completamente distintas daquelas dos atores e atrizes, facilitadores e facilitadoras.

Nogueira (2002) propõe então o que ela chama de Teatro *feito pelas* Pessoas (*Theatre by de People*) que seria uma arena dramática onde pessoas das comunidades trabalham significados de comunicação “como um modo de identificar e resolver seus problemas” (idem pg. 107) focando nos nuances e contradições que as estruturas relacionais contém. Por fim, a autora encerra o artigo fazendo uma pergunta “Será que isso representaria uma nova forma de desenvolvimento para a área? Seria bom ouvir mais sobre este tipo de trabalho no futuro.” (idem, pg.108).

Talvez esta tenha sido a razão pela qual a Profa. Marcia aceitou este projeto, para que pudéssemos juntas visitar um fazer teatral comunitário inserido no contexto africano, de caráter continuado, imerso em muitas contradições sociais e estruturais, anos depois de ter escrito esta revisão. Diante dessas articulações teóricas, procuro refletir qual o tipo de ação que o PTH possui? O Projeto Teatro Hillbrow está imerso em um contexto de grandes complexidades sociais e opera como uma plataforma de produção e fruição artística, educação e transformação para jovens e crianças participantes. O projeto vem se desenvolvendo ao longo de aproximadamente 23 anos de atuação, numa relação com o bairro ao qual pertence - o bairro Hillbrow. Participantes do projeto são majoritariamente moradores do bairro²⁰⁵ que buscam atividades teatrais que promovem diálogos sobre os dilemas sociais experienciados pelos participantes baseados na *superdiversidade*, na *precariedade* e na *transitoriedade*, como vimos no Capítulo 1.

As instalações que acolhem o PTH, são administradas pelo Fundação Comunitária Outreach (FCO), uma organização não governamental mista²⁰⁶ que atua por meio de doações e da locação parcial de suas instalações. O complexo de prédios abrigou a comunidade alemã, desde a fundação da cidade até o fim do apartheid, como veremos neste capítulo. Por meio da análise dos dois programas estabelecidos no projeto, o *Programa Depois da Escola* e o *Programa Escolas Secundárias*, pretendo apresentar sobre noções amplas das práticas

²⁰⁵ Es participantes que não moram no bairro, são pessoas que se mudaram para outras regiões da cidade, e permanecem ligadas ao projeto, ou, que são alunes secundaristas das escolas participam do Programa Escolas Secundárias, e se localizam em outros bairros.

²⁰⁶ Composta por um corpo de membros civis e alguns religiosos oriundos da Igreja Luterana Alemã.

desenvolvidas ali, que refletem muitos dos caminhos percorridos pelo teatro comunitário na África do Sul.

Percebo que o PTH assume uma configuração ampla nos dois segmentos apresentados por Nogueira (2011), sendo tanto uma “comunidade geográfica” pois a localidade é um referencial de encontros (por meio do Programa Depois da Escola), quanto uma “comunidade de interesse” pois jovens configuram grupos a partir do fazer teatral (por meio do Programa Escolas Secundárias).

Pompeo afirma que “a prática teatral em ONGs é, em geral, oferecida em comunidades de baixa renda. Ela tem se multiplicado recentemente de forma vertiginosa. [...] promovida por grupos e organizações que tenham por foco a transformação social por meio da arte e da cultura” (NOGUEIRA, 2010 pg.01). As práticas pedagógicas desenvolvidas por facilitadores e coordenadores do espaço demonstram as imbricações históricas das abordagens teatrais, e a influência das memórias do bairro nos diálogos entre a comunidade e o fazer teatral. Não se trata de reconhecer apenas a história do bairro, mas a história do espaço modelada pela história do bairro, e de como estas memórias justapostas permeiam o teatro feito ali.

Aqui almejo descrever questões relevantes daquele fazer teatral, tais como a sua história material e imaterial; a relação entre as adversidades do bairro e as pedagogias adotadas pelos facilitadores de teatro; as questões sociais com as quais os processos criativos teatrais se relacionam; as metodologias de trabalho; noções sobre as gestões de recursos adotadas; a relação dos espetáculos criados com a comunidade; e, por fim, caminhos pelos quais a transformação social é manifestada no projeto.

Através desta análise buscamos entender quais são as estruturas da ONG: de que formas as pedagogias teatrais influenciam ou viabilizam um *ethos* de mudança de paradigmas sociais? Outras perguntas são de que maneiras as experiências estéticas e poéticas vivenciadas pelos participantes por meio das ações do Projeto Teatro Hillbrow cumprem papéis relevantes na construção de vínculos comunitários? E como estes vínculos podem desencadear processos de transformação na realidade dos participantes?

1. Arquitetura e localização

O Projeto Teatro Hillbrow está localizado na esquina das ruas Edith Cavell com Kapteijn – ambas ruas com nomes ligados aos processos de colonização sul-africana que revelam as muitas complexidades sociais e contradições e raciais do pré e pós-apartheid.

A Rua Edith Cavell²⁰⁷, por exemplo, foi homenagem à enfermeira britânica considerada heroína durante a Primeira Guerra Mundial. Seu nome permanece lembrado no bairro negro, mesmo diante do desmonte que vem ocorrendo no país, de monumentos que glorificam o passado colonialistas, desde o #FeesMustFall²⁰⁸.

Kapteijn é um sobrenome comum de origem holandesa. Apesar da maioria da população atual ser negra, nomes como Kapteijn permanecem simbolizando as políticas de um chão no passado recente segregacionista que determinava áreas exclusivas para a população branca.

A edificação externa do teatro é simples - não ostenta a fachada de um teatro que possa ser referenciado às arquiteturas de origem europeia - olhando de fora não parece um teatro “clássico”. A sala teatral se localiza no piso térreo de um prédio de linhas retas e simples, de concreto armado aparente, sacadas da arquitetura dos anos 1970. O prédio hoje é administrado pela MES²⁰⁹ que oferece moradia econômica para seus inquilinos, a maioria migrantes, mas as instalações do teatro são alugadas para a Fundação Comunitária Outreach. Para entrar no teatro há uma porta alta e dupla de vidro com grades de segurança que vão do

²⁰⁷ Edith Cavell servia à Cruz Vermelha e secretamente atuava como facilitadora de fugas de prisioneiros e prisioneiras de guerra na Bruxelas ocupada pela Alemanha nazista. Ela foi delatada depois de salvar centenas de vidas e condenada à morte pelo exército alemão. Mesmo com grande indignação por parte dos aliados e intensa mobilização e comoção internacional contra sua condenação, Cavell foi executada em outubro de 1915, na Bélgica. https://en.wikipedia.org/wiki/Edith_Cavell (acesso em agosto de 2015).

²⁰⁸ #FeesMustFall foi o movimento ligado ao levante estudantil organizado em múltiplas universidades sul-africanas, iniciado em 2015, em que estudantes protestaram contra o aumento gradativo das taxas estudantis e a privatização em massa dos serviços de limpeza e segurança, deixando centenas de trabalhadores desvinculados dos planos de saúde e outros benefícios. Em 2017, o então ministro da educação, Blade Nzimande, anunciou o corte nas verbas para as universidades públicas, e disse que as universidades deveriam repassar o aumento de cerca de 10% das taxas para aos estudantes. O levante nacional culminou no confronto violento entre estudantes e a polícia, que teve apoio de algumas reitorias das universidades para a invasão e ataque dentro do campus da Universidade Witwatersrand. Cenas da invasão pela polícia de choque <https://www.youtube.com/watch?v=jW49or4LHsc> acesso em 23 de abril de 2020. <https://www.nytimes.com/2016/09/23/world/africa/fees-must-fall-anatomy-of-the-student-protests-in-south-africa.html> (acesso em 14 de fevereiro de 2020).

²⁰⁹ MES é a sigla para Mould Empower Serve (*Mould Empower Serve*), uma organização cristã, desvinculada da Igreja Luterana (ela arrenda e faz manutenção no prédio) que atua como agência de moradias para população de baixa renda. MES administra casas de abrigo para moradores de rua e revitaliza prédios antigos, abandonados, com problemas estruturais ou ocupados ilegalmente. <https://www.mes.org.za/index.php/2015-11-17-13-25-02/mes-johannesburg> (acesso em 14 de fevereiro de 2020). Em alguns casos, o processo implica em despejos de moradores. Apesar da atuação social da organização, indícios apontam que há questões complexas nas conduções dos processos internos <http://www.saflii.org/za/cases/ZAGPJHC/2016/291.html> (acesso em 14 de fevereiro de 2020).

teto ao chão²¹⁰. A placa de metal envelhecido traz escrito *O Teatro Hillbrow*, na parte superior das colunas que sustentam o edifício. A porta leva ao hall de entrada do teatro, onde se pode ver um extenso balcão²¹¹, o escritório, a bilheteria, a porta de acesso à cozinha²¹², a porta de acesso à sala de teatro, e o corredor de acesso aos banheiros, que levam à parte posterior do edifício onde se localizam as salas de aulas, camarins, e rouparia.

A sala de apresentações possui a capacidade de acomodar 350 pessoas, paredes revestidas de madeira para melhorar a acústica, um palco de madeira antiga com proscênio, cortinas, coxias, bastidores, equipamento de luz e som, e uma sala de técnica. As cadeiras vermelhas estão remendadas e desbotadas pelo tempo. Os corredores e escadas na lateral do hall do teatro levam às salas de ensaios e de aulas, na parte de trás do teatro. Ali acontecem os encontros entre facilitadores e participantes da comunidade.



Figura 90: Fachada da entrada do Teatro Hillbrow, vista de frente. Foto AMC, 2017.

²¹⁰ Parecidas com as do Prédio Mimosa, com a diferença que elas permanecem abertas.

²¹¹ Soube por Linda Mike e pelo Pastor Dalka-Khumalo que o balcão um dia foi uma café-bar.

²¹² A cozinha está em desuso.



Figura 91: Vista para o palco e plateia da sala de teatro, onde participantes do projeto ensaiam. Foto AMC, 2017.



Figura 92: Detalhes das cadeiras reparadas com retalhos pelos participantes do Centro Boitumelo de Artesanias. Foto AMC, 2017.



Figura 93: Uma das salas de ensaio com o facilitador Linda Michael (ao fundo) e os participantes do Programa Depois da Escola. Foto AMC, 2017.



Figura 94: Esquerda: banheiro feminino. Direita: sala menor de ensaios. Fotos AMC, 2017.



Figura 95: Salas internas do espaço. Foto AMC, 2017

Esquerda: parede da sala onde os facilitadores e coordenadores fazem trabalhos administrativos, com os prêmios conquistados em festivais locais por peças criadas no Teatro Hillbrow. Direita: participantes do programa utilizando um dos computadores da fundação para tradução do texto Thwala.



Figura 96: Detalhes da parte de traz do teatro, e dos bastidores ao lado do palco. Foto AMC, 2017.

Os portões do espaço se mantêm abertos ao longo do ano, na contramão da dinâmica de securitização extrema que ocorre no bairro – em que portões são gradeados, trancados e selados do chão ao teto com catracas e vidros. As instalações não se limitam apenas ao prédio teatral, mas sim a estrutura arquitetônica do complexo que pertence à Igreja Luterana²¹³: os jardins, o pátio, as salas de aula, o *hall* de entrada, o estacionamento, o campo na parte de trás, o prédio novo construído em 2013 com patrocínio coletivo dos moradores e pequenos apoiadores do bairro, com estrutura de ferro armado para as salas de dança e um teatro de arquibancada a céu aberto. O complexo foi considerado patrimônio histórico em 1986, e resistiu ao avanço da verticalização territorial que ocorreu no bairro nos anos de 1960-80.

²¹³ A Igreja Luterana é um braço do Protestantismo, surgido no século XVI, com Martin Luther. A base do luteranismo é a palavra de Deus, diferente do Catolicismo que traz ênfase na palavra de Deus e nas tradições. Os luteranos foram considerados hereges e transgressores até 1521 quando o Sagrado Império Romano (Holy Roman Empire) banuiu os luteranos de suas congregações. A Igreja Luterana é considerada progressista, pois ela evoluiu seus dogmas a partir das escrituras sagradas, sem se preocupar com as rígidas tradições. Pastores podem ter uma vida humana e carnal, casar-se e vivenciar suas sexualidades na perspectiva do prazer (inclusive a homossexualidade).



Figura 97: Selo de reconhecimento de patrimônio histórico da cidade de Joanesburgo. Foto AMC, 2017.



Figura 98: A Igreja Luterana, feita de pedra, construída pela comunidade alemã a partir do século XIX e inaugurada em 1912. Foto AMC, 2017.



Figura 99: Esquerda: hall central do teatro. Direita: bilheteria. Fotos AMC, 2017.



Figura 100: Pátio da frente do teatro, durante a organização do desfile anual *Hey Hillbrow Let's Dlala*. Gebile Dlamini dançando no centro da roda, com as participantes da peça *Thwala* ao redor. Foto AMC, 2017.



Figura 101: Área do jardim de infância (abaixo) e da Iniciativa de Agricultura Urbana, com a estufa (acima). Foto AMC, 2018.



Figura 102: Vista para o pátio posterior do teatro, o Centro de Computação, a nova sala de dança (acima), e do teatro de arquibancada externo. Foto AMC, 2017.



Figura 103: Vista do pátio central do espaço, com a Igreja Luterana de pedra (fundo-esquerda), o escritório administrativo (fundo-direita), e o jardim de infância (direita). Foto AMC, 2017.



Figura 104: Vista sul do pátio central, do teatro de arquibancada (cima), e da sala de ensaios externa (abaixo). Foto AMC, 2017.



Figura 105: Direita: vista do hall de entrada, com o antigo balcão. Esquerda: detalhe da porta de vidro que leva ao pátio da frente. Foto AMC, 2017.

O espaço hoje é gerido por uma rede de administradores que compõe o Fundação Comunitária Outreach, que inclui funcionáries (limpeza, contabilidade) da ONG, facilitadores, gerentes de projetos e membros da Igreja Luterana - a proprietária do complexo predial onde a Fundação opera. A descrição estrutural da ONG está imbricada com a história da construção do complexo alemão.

2. O estabelecimento da comunidade luterana alemã em Hillbrow: 1898 a 1975

Os primeiros migrantes alemães chegaram em missão em 1886²¹⁴, juntamente com uma grande leva de colonizadores europeus atraídos pela descoberta do cinturão de ouro que circundava a cidade. Em cerca de 10 anos a população alemã atingiu o número de 4.000 pessoas. Em 1890, o então presidente da república sul-africana, Paul Kruger, de origem africâner, doou uma área para a comunidade alemã. Esta área é hoje a mesma extensão tal qual quando foi doada naquela época, onde está construído o Teatro Hillbrow.

Em 1887, comunidade fez uma coleta monetárias, e construiu a Igreja Luterana, e a chamada Escola Internacional Alemã de Joanesburgo²¹⁵ (*Deutsche Internationale Schule Johannesburg*). Em 1889, a igreja foi destruída por um incêndio misterioso. Foi então reconstruída com paredes de pedras maciças para evitar um segundo incêndio. Em 1912 foi reinaugurada e se mantém igual, sofrendo poucas reformas de manutenção.

²¹⁴ Na nota de rodapé 64, há mais informação sobre o *Scramble for Africa* e a assinatura do Ato Geral da Conferência de Berlin em 1884, dois anos antes da migração alemã iniciar, recortando a África para exploração de seus recursos naturais,

²¹⁵ <https://dsj.co.za/schulgeschichte/> acesso em 15 de novembro de 2017.

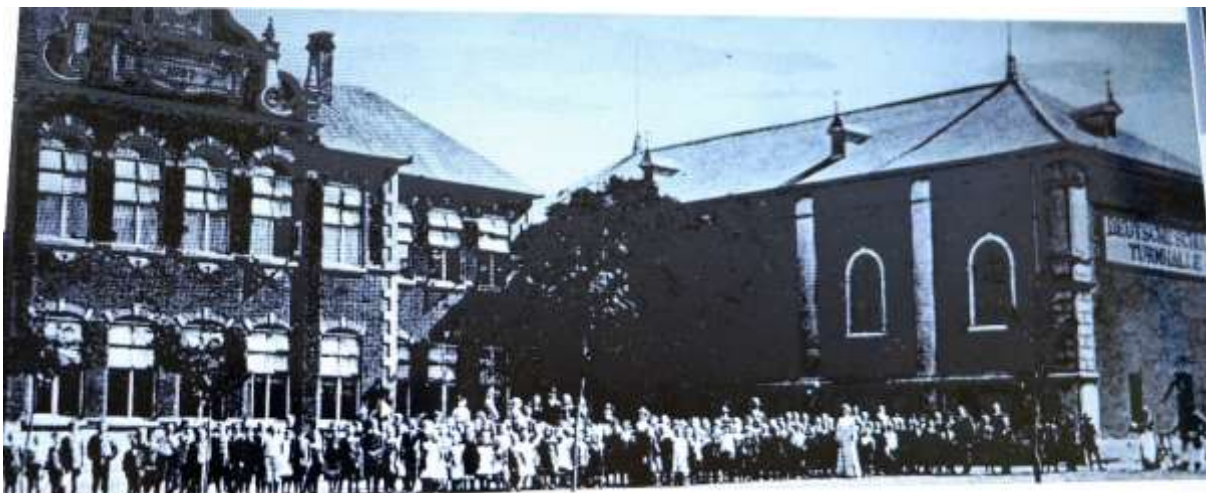


Figura 106: Registro da inauguração da escola alemã, com sua comunidade, em 1897 (retirado da página da *Deutch Internationale Schule Johannesburg*).

Com a construção da igreja e da escola, a comunidade alemã fincou raízes no bairro. Na primeira guerra mundial (1914-1918) alunos alemães queimaram bandeiras da Inglaterra e Itália no pátio da escola, e por isso ela foi fechada pelo então governo inglês. O prédio foi arrendado pelo governo e transformado em um hospital-escola inglês, o Hospital Hill (*Hospital Hill School*), o mais importante da cidade na época.

Em 1920, alemães retomaram as classes nos sábados à tarde no altar da sacristia da igreja, e paulatinamente a comunidade voltou a frequentar o espaço. Logo a Escola Alemã reocupou o seu prédio original. Com o advento da segunda guerra mundial, houve uma nova onda migratória alemã para África do Sul. A escola era, e ainda é, a única que leciona na língua alemã, portanto, com as novas ondas migratórias, o espaço não comportava os novos colonos. A escola então foi transferida para *Parktown* em 1969, num rito simbólico de retirada do pesado sino de ferro trazido da Europa na década de 1890 por estudantes, que o recolocaram na nova escola.

Na foto abaixo tirada na década de 1950, é possível visualizar a extensão da área do complexo alemão, com evidência para a casa branca do pastor à esquerda e o hospital à direita e perceber o início da transformação do bairro no período da explosão da construção civil dos primeiros prédios modernistas. Há ainda a presença ao fundo de um parque com araucárias importadas da América do Sul, os jacarandás ainda pequenos na lateral da igreja e a Rua Twist à direita da foto, na época principal rua do bairro.



Figura 107: O complexo alemão.

A Igreja Luterana Alemã em meados de 1950, à esquerda ao fundo a igreja com a torre, à frente-esquerda a casa branca do pastor; à direita ao fundo a casa da congregação ainda resiste abrigando o escritório da ONG, e à frente-direita o hospital escola que deu lugar ao prédio do teatro; no centro à direita a escola alemã que deu lugar ao jardim de infância.²¹⁶

3. História da construção do Teatro Hillbrow: 1975 a 1994

Tão complexo, diferentes emoções e perspectivas sobre as grandes mudanças no bairro e a nostalgia e memórias que tenho de Hillbrow de quando era criança. Por que amava este lugar tão profundamente? E depois retornei quando era estudante universitário na Wits, e era a área gay de Johannesburgo, com muitos bares no entorno, e a livraria Exclusive Books. A mudança foi necessária, tinha que ocorrer e de algum modo se engajando com desapontamentos e raiva, prédios foram colocados abaixo. Mas lembro que como um jovem garoto, vivendo perto daqui meus pais estavam sempre com raiva contra as políticas do governo antigo. O hospital, sabe? Foi um jeito de colocar abaixo prédios antigos que pertenciam aos ingleses. Então os africanos os derrubaram. Havia uma antiga casa de repouso africano construída próxima, e era um jeito de trazer pessoas africanas para uma área inglesa para reverter o eleitorado. Então, foi político. Muito judeus viviam aqui, gregos, portugueses, e como um garoto jovem, sempre fantasiava em viver num apartamento em Hillbrow, era excitante estar na cidade. Vivi aqui no final dos anos 1980, como estudante, morando num apartamento aqui perto do Parque Joubert. Naquela época a área era misturada, mas os prédios eram segregados, e era seguro. Então eu morava num prédio de brancos, do outro lado da rua era tipo classe média negra, do outro lado era um prédio pobre, havia indianos, coloridos, era esta configuração. Lembro que andava tarde na noite na Rua Koppie indo ao bar gay e estava tudo bem. E as coisas foram mudando. Nostalgia é um jeito

²¹⁶ Arquivo do Fundação Comunitária Outreach, acessada durante pesquisa de campo em outubro de 2017.

complicado e político de ver o mundo. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017)²¹⁷.

Hillbrow foi um local de desobediência civil no apartheid por ser o primeiro bairro de Joanesburgo a desafiar o Ato Áreas de Grupo (*Group Areas Act*), sendo considerado, ambos, um bairro cosmopolita de vanguarda, e, conservador.

O teatro foi construído pela Igreja Luterana, nos anos 1970 ela decidiu investir em propriedades, construíram uma escola alemã, um asilo, o consulado e um teatro para a comunidade branca de Hillbrow. Isso foi durante um tempo que a África do Sul estava economicamente forte, com muitos investidores em Hillbrow, Ponte foi construído no mesmo momento. Então, AS passou por um tempo difícil economicamente e de repente começou a sobrar acomodação em Hillbrow, os proprietários não tinham inquilinos. As leis de separatividade começaram a ser quebradas, e eles começaram a alugar apartamentos para coloridos, indianos e negros, e os brancos começaram a se mudar daqui, e a transição foi ocorrendo. (BESTER, conversa realizada em 07 de novembro de 2016).

Na década de 1970, com o impacto do alto desenvolvimento imobiliário local e seguindo a lógica de soterramentos de memória e modernização, a igreja decide demolir o hospital, a escola alemã e a casa do pastor, e contrata um grupo de arquitetos para planejar seu novo empreendimento: o consulado alemão, um asilo, um jardim de infância e o teatro. Ainda sob regime separatista, é possível ver na planta baixa arquitetônica²¹⁸ os vestígios da segregação racial e de gênero, demonstrada pelo planejamento dos banheiros designados apenas para “homens negros”. Não houve planejamento de banheiros para as mulheres negras na planta.

²¹⁷ Gerard Bester é ator, diretor e professor de teatro e coordena o PTH desde 2004.

²¹⁸ Planta baixa arquivada pela Fundação Outreach, acessada durante a pesquisa de campo em setembro de 2017.

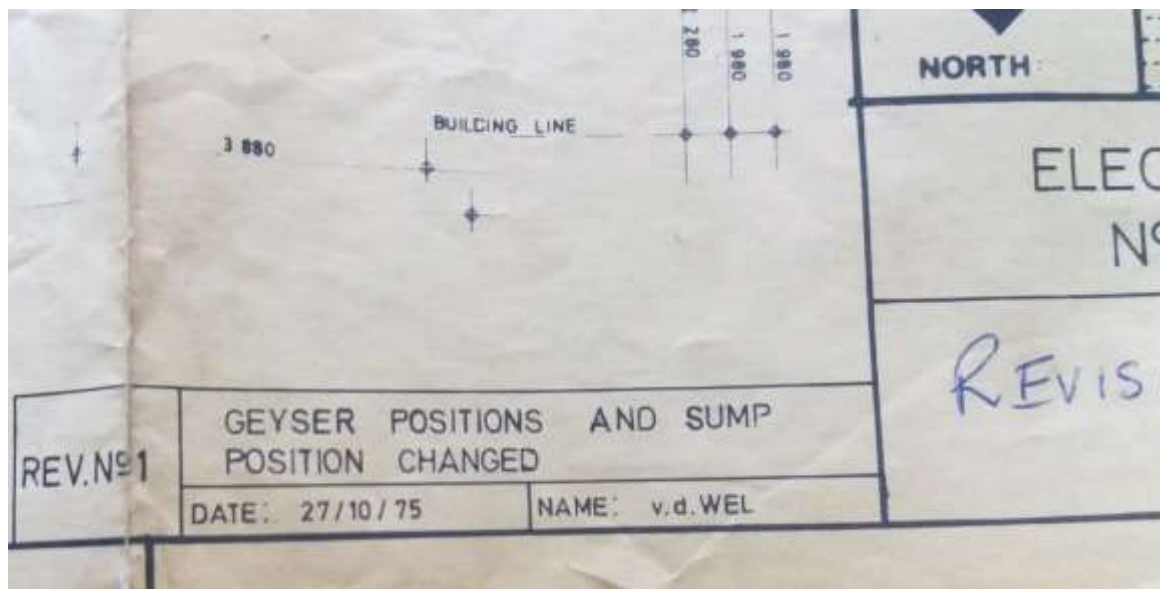


Figura 108: Detalhe da planta baixa arquitetônica para a construção do teatro datada de 27/10/1975. Arquivo da FCO.

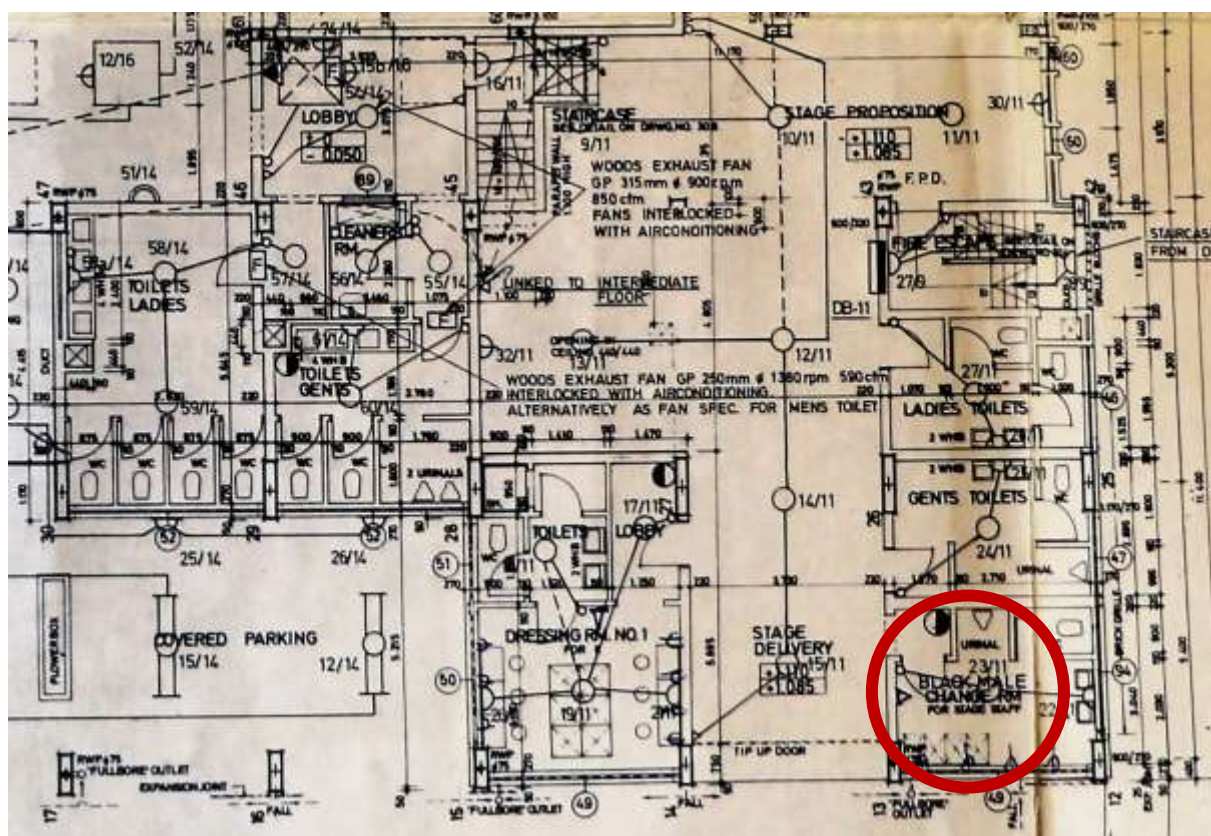


Figura 109: Planta baixa arquitetônica para a construção do teatro, vestígios da segregação racial, em 1975. Arquivo da FCO, 2017.

A edificação foi erguida e inaugurada em 1976, na era da construção civil que verticalizou as construções do bairro. As novas instalações reestruturaram a circulação de

peças da comunidade alemã e branca para o consulado, o lar dos idosos e idosas, o jardim de infância, e o teatro. Gerard Bester, atual coordenador de projetos do projeto conta:

O teatro foi inaugurado com o nome Teatro André Huguenet²¹⁹ (*André Huguenet Theatre*), e foi dirigido por Pieter Torien²²⁰ até o período do fim do apartheid em 1990. Sob sua direção, o espaço tinha um perfil clássico e conservador e apresentava textos dramaturgicos de autores britânicos e africanos.



Figura 110: Esquerda: André Huguenet, o ator, interpretando Hamlet com Berdine Grunewald como Ofélia, na década de 1940 (RENSBURG, 1986). Direita: a placa em homenagem ao ator que está colocada no hall dos banheiros desde a inauguração do teatro, onde permanece até hoje. Foto AMC, 2018.

Entre 1990 e 1994, com o fim do regime, o bairro entrou no período chamado *transição*, de adaptação à nova realidade e à redistribuição de privilégios sociais, econômicos e políticos, bem como o desmonte do Ato Áreas de Grupo (*Group Areas Act*). Assim, houve preocupações conflituosas e fugas dos bairros brancos, incluindo do complexo alemão em Hillbrow que foram esvaziados de sentido naquela configuração conservadora para população branca.

²¹⁹ André Huguenet foi um dos mais importantes atores que marcaram a década o desenvolvimento do teatro clássico de 1940-60, homenageado por ser pioneiro do teatro africano, sendo protagonista de famosas montagens de clássicos como Hamlet e Oedipus Rex (RENSBURG, 1986).

²²⁰ Pieter Torien é renomado dramaturgo e produtor africano ainda atuante na indústria teatral e comercial sul-africana, na Cidade do Cabo. Tentei muitas vezes contato para marcar uma conversa, mas nunca recebi resposta.

Novo paradigma comunitário no Teatro Hillbrow: de 1994 a 2004

No período entre 1994 e 2004 surgiu a primeira configuração de teatro comunitário em Hillbrow, que mudou drasticamente os paradigmas do espaço. Nesta fase, que antecede a configuração formal da Fundação Comunitária Outreach, o trabalho era informal com foco em organizações de base libertária e formação de vínculos com os nove moradores do bairro.

Na década de 1990 o complexo perdeu sua rede de subsistência e passou a ser sustentado por doações da igreja luterana na Alemanha. O espaço vivia uma fase de decadência e inviabilidade financeira, chegando ao ponto de anunciar a venda da propriedade. O teatro estava fechado desde 1992, e estava prestes a ser vendido para desenvolvedores imobiliários. O bairro havia sofrido profundas transformações e com altos níveis de criminalidade e violência. O espaço não possuía vínculos com os nove moradores do bairro, que ainda tentavam se acomodar e ajustar às novas ocupações.

George Dalka-Khumalo, o Pastor George (que havia se mudado com a família para áreas rurais da África do Sul em 1985), desenvolvia trabalhos sociais na região de *Rustenburg*, altamente afetada pela mineração. Em 1994 mudou-se para a cidade de Johannesburgo e iniciou um trabalho em Doornfontein, o bairro ao lado de Hillbrow, em um pequeno centro comunitário. Poucos meses depois foi convidado para assumir a coordenação da paróquia germânica constituída pela Igreja Luterana, em Hillbrow.

Eu não estava aqui testemunhando toda a transição de um sistema apartheid para um sistema que procura acomodar a todo mundo. Há tantas histórias que as pessoas dizem sobre o tempo em que era André Huguenet. Sei que MUKA começou a trabalhar aqui em 1998, com George Dalka. MUKA era um grupo residente do espaço e a igreja luterana que era a dona do espaço, e que apontava pastores para cuidar do espaço. (PHANA, conversa realizada em 8 de novembro de 2017).

Coordenada então pelo casal Gertrud e Detlev Tonsing (1999) a igreja mantinha suas portas abertas apenas para cultos dominicais. O asilo, o jardim de infância e o consulado haviam sido removidos do bairro. Dalka²²¹ conta que estava inconformado com a possibilidade de venda do teatro, e tinha muitas ideias para promover a integração sustentável do espaço com nove habitantes, “porém não havia fundo algum para isso”. O pastor era ligado aos movimentos revolucionários e estudioso entusiasta da pedagogia da libertação de Paulo Freire, e do Teatro do Oprimido (TO) de Augusto Boal. Como estratégia primeira,

²²¹ Em conversa realizada para esta pesquisa em novembro de 2018.

resolveu convidar artistas negros e negras que atuavam nas ruas de Hillbrow para desenvolver projetos de cunho comunitário. Um dos primeiros projetos que foi acolhido pelo espaço foi o MUKA²²² (*MUKA Project*) que apresentava danças tradicionais africanas por meninos e meninas em situação de rua, criado e fundado em 1995 por Brian Phakathi (mentor do MUKA) junto com Peter Mutanda, MacLaugh, Marvelous Qhubani, Virginia and Kuduil²²³. De acordo com Thabang Bruce Phakathi, irmão mais novo de Brian:

Eles vieram para Joburg para tentar a vida e estudar e acabaram nas ruas. Eles viveram cinco meses na rua, inclusive ensaiavam nas ruas, até que um dia encontraram o pastor George que estava fazendo um programa fora da igreja. Na época ele era diretor do centro comunitário da igreja e viu o talento dos meninos, os trouxe para cá, deu um dos apartamentos para eles morarem, e foi assim que tudo começou. Então, eles tinham lugar para morar, para ensaiar, foram ajudados no registro da organização MUKA, e fizeram alguns cursos de teatro, aqui e no Teatro do Mercado. Michelle Barrow vinha oferecer curso de Teatro do Oprimido aqui. [...] Um dia, um pesquisador norte americano, Roy Baba, veio por meio da igreja luterana à Hillbrow, e junto com os meninos compuseram uma peça com histórias de lá e de cá. Roy Baba retornou para Washington e divulgou o trabalho lá, e foi assim que os meninos passaram seis meses em apresentação pelos Estados Unidos, e de lá foram para diversas partes de Europa, tendo como base o Teatro Hillbrow. (THABANG, conversa em 7 de novembro de 2017).

Thabang, que entrou para o MUKA em 1997, permaneceu no teatro desde então e hoje é coordenador atual do Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC). Thabang, que tinha o sonho de ser jogador de futebol, veio para Johannesburg naquele mesmo ano por conta da doença de sua mãe, para ser cuidado pelo irmão mais velho Brian. Ele acabou sendo parte da segunda geração do MUKA, chamada MUKA Jovem (*MUKA Youth*) onde os participantes dançarinos e dançarinas do primeiro projeto MUKA se tornaram facilitadores para outros meninos e meninas mais jovens, vivendo também em situação precária. Alguns destes meninos, tais como Malvin Phana Dube e Linda Michael Liwewe, atualmente também trabalham respectivamente como coordenadores de operações e geral do teatro. Thabang diz²²⁴ que “todos nós²²⁵ viemos para o Teatro Hillbrow pelo Projeto MUKA”. A turma da segunda geração do MUKA, idealizou também o *Projeto Hlalanathi*, que consolidou ações posteriores importantes.

²²² MUKA é sigla para *Most United Knowledgeable Artists* – Os Artistas Mais Unidos e Sábios ou Conhecedores.

²²³ Integrantes do Projeto MUKA foram durante o tempo que antecedeu a relação com o Dalka-Khumalo, moradores de rua vindos de Zimbábue, Zâmbia e Malawi.

²²⁴ Conversa realizada para esta pesquisa em novembro 2017.

²²⁵ Thabang se referiu à rede de facilitadores que atualmente trabalham como facilitadores ou no teatro, ou nas escolas secundárias.

Trabalhar com Muka foi algo que me ajudou muito na vida. Estava planejando estudar, mas não pude, então comecei a trabalhar com o Hlalanathi, e depois o MUKA. Fiz vários workshops aprendendo sobre técnica de teatro. Naquela época havia um diretor chamado Peter Mutanda, e ele era muito bom, e adorava a criatividade de Brian Phakathi, ele ia de um personagem a outro com muita facilidade e isso era inspirador. MUKA coordenava projetos aqui e na Alemanha, eu participava das produções, mas não era pago para isso, mas quando viajávamos ganhávamos uma bolsa, ou quando nos apresentávamos em Durban ou algum lugar recebíamos um cachê. As vezes ganhávamos dinheiro para comida, mas era muito sobre estarmos juntos. (PHANA, conversa realizada em 8 de novembro de 2017).

Dalka identificou um grande potencial criativo no grupo e es convidou para ocuparem o teatro. O Projeto MUKA e as ações de Dalka deram início ao que se chamou *Projeto Comunitário Outreach*, que foi a primeira configuração de teatro comunitário em Hillbrow, com a estratégia de engajamento fazendo uma série de intervenções com Teatro Fórum (TF) nas ruas do bairro. Isso, possibilitou uma extensa experiência com a prática do TF aos meninos e meninas, bem como, Dalka pode construir possibilidades de formação de vínculos com es nove moradores, podendo assim criar estratégias de trabalho no espaço teatral. Uma delas foi a abertura do Café Oásis que promovia saraus aos domingos, e preparação coletiva de comidas.



Figura 111: Imagens do Café Oásis, umas das primeiras iniciativas para integração racial nas instalações da igreja. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.

Os paradigmas da igreja precisaram sofrer ajustes culturais para formar laços genuínos com a nova população, e isso era uma prioridade para Dalka. A população estava profundamente marcada pelas dinâmicas do apartheid, do colonialismo, da exploração laboral. Parte das atividades dos grupos que chegavam era religiosa, mas as atividades de teatro e de louvor eram separadas, pois as temáticas do trabalho teatral não eram religiosas, mas sim, contextuais e vindas das crianças e jovens que participavam dos encontros e que falavam de suas realidades. Esse não é um mero detalhe, pois essa separação entre as atividades da igreja e as atividades teatrais, com abordagens humanistas evidentes, se sedimentou como um modo

de funcionamento na organização que estava se construindo: o teatro não era permeado por dogmas da igreja ou ações de catequização e o grupo teatral trabalhava ações pedagógicas vindas de seus contextos e demandas. Grande parte das ações eram desenvolvidas com novos moradores que ocupavam as ruas do bairro.



Figura 112: Esquerda: imagens do processo de transição, com a reocupação em Hillbrow, e pessoas vivendo nos muros do teatro. Direita: integrantes do Projeto MUKA em seu abrigo. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.



Figura 113: Integrantes do MUKA, à esquerda, Qhubani Marvelous, e à direita Virginia. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.

O teatro foi renomeado como Teatro Hillbrow, e promovia eventos para reunir a população local.



Figura 114: Primeiras apresentações do MUKA no Teatro Hillbrow. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.



Figura 115: Integrantes do MUKA. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.

Mantemos contato com a maioria das crianças daquela época. Infelizmente famílias negras não apoiam as crianças no teatro porque elas não veem teatro como uma carreira, então muitos deles não estão mais no teatro. Eles pensam que teatro é brincadeira e depois eles devem buscar um “emprego de verdade”. Para mim, teatro se tornou uma profissão, ainda gosto de fazer teatro então procuro achar a continuidade por meio do trabalho com as crianças. (PHANA, conversa realizada em 8 de novembro de 2017).



Figura 116: Ações com Teatro Fórum nas ruas de Hillbrow, com Linda Michael Liwewe Mkhwanazi, atual coordenador do PTH, ao centro. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.



Figura 117: Ações com Teatro Fórum nas ruas de Hillbrow. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.

Em 2000, surgiu uma figura importante na trajetória dos meninos que fortaleceu os paradigmas para um fazer teatral comunitário, Michelle Barrow, uma estudante negra caribenha de Bridgetown – Barbados, uma pequena ilha entre a Martinica, Trinidad e Tobago. Michelle chegou a Johannesburgo para fazer intercâmbio universitário na Universidade Witwatersrand²²⁶. Numa iniciativa voluntária independente de seu estágio, cozinhava e servia sopas para moradores de rua em Hillbrow. Foi assim que conheceu o Teatro Hillbrow.



Figura 118: Michelle Barrow, de costas, com as crianças do MUKA Youth. Imagem de arquivo cedida por George Dalka-Khumalo, nos anos 2000-01.

Barrow hoje é professora da Universidade de West Indies na Jamaica, é contadora de histórias e praticante do Teatro do Oprimido (TO), e lembra²²⁷ do tempo passado em Hillbrow. Ela conheceu o MUKA no programa de combate à fome. Barrow, que já era facilitadora de TO em Barbados, havia feito uma formação com o próprio Augusto Boal na década de 1990 no Canadá. Barrow conta que se apaixonou pelo projeto teatral e passou a oferecer oficinas voluntárias de TO para os meninos e meninas de rua dentro do teatro.

²²⁶ Michelle Barrow contou que dedicou um Hamba de sua dissertação de mestrado sobre o Teatro Hillbrow. Não consegui acesso à sua tese, que não está digitalizada. No período de pesquisa, mantivemos contato eventual para que pudesse acessar suas reflexões, no entanto, houve um evento El Ninho em Barbados, depois sua mãe adoeceu e fez a passagem. Deste modo, acabamos perdendo o contato.

²²⁷ Conversas realizadas entre outubro de 2018 e agosto de 2019.

Foi da parceria entre o Projeto MUKA, Dalka e Barrow, que a primeira peça de teatro comunitário foi oficialmente apresentada em 2001 no palco para a comunidade, “A esperança perdida” (*The lost hope*). A peça foi criada durante os encontros no teatro por meio de dramatizações das experiências da vida na rua das crianças, revelando os modos que elas encontravam para sua sobrevivência e de apoio mútuo. Sobre o processo criativo, Barrow fala:

Um projeto teatral, feito com improvisações usando técnicas de teatro popular, jogos, canções e atividades cênicas. Duas das canções foram originais, eles trabalharam nela junto com a criação dos textos. (BARROW In DALKA, 2001).

Após a estreia da peça e a roda de conversa com o público, Barrow fez o encerramento com as seguintes palavras:

Este projeto pode ir de comunidade em comunidade, partilhando o que as pessoas podem fazer por si mesmas, porque uma pessoa sozinha não consegue parar o crime, mas um grupo de pessoas juntas partilhando suas habilidades e preocupações, pode ajudar. E eu acho que o objetivo deste grupo é o de transformar Hillbrow, e não apenas Hillbrow, mas onde quer que haja crime neste país, onde quer que haja sofrimento. Eu agradeço a vocês [falando para o grupo MUKA] porque o que vocês viram é o resultado da mistura entre comprometimento e dedicação²²⁸. (BARROW In DALKA, 2001).



Figura 119: Michelle Barrow, a estudante de TO caribenha que trabalhou no Teatro Hillbrow nos de 2000-01. Imagem retirada do vídeo, no dia do encontro entre Dalka e Qhubani, organizado por Dalka para esta pesquisa, em outubro de 2018.

²²⁸ Trecho da fala de agradecimento feita por Michelle Barrow, retirado do registro em vídeo feito por George Dalka-Khumalo da apresentação da peça “A esperança perdida”, em 2001 no Teatro Hillbrow.

Barrow retornou em 2001 para Barbados, e o grupo de meninos e meninas seguiram trabalhando com estudos de TO no espaço teatral com Dalka e outros jovens em situação de rua.



Figura 120: Linda Michael Liwewe Mkhwanazi, no palco do Teatro Hillbrow, atuando na peça “A Esperança Perdida”, uma colaboração entre o MUKA, Michelle Barrow e as ações do projeto comunitário. Imagens de arquivo gentilmente cedidas por George Dalka-Khumalo, início dos anos 2000.

Trabalhamos com Michelle por um tempo longo, quase um ano, ela estava trabalhando com TO. Naquela época, eu tinha uma mente jovem, fisicamente, mas as vezes não percebemos que a mente é grande em espírito. As vezes lembramos de coisas em sonhos, foi uma jornada porque as pessoas que começaram o trabalho, eu sabia que elas não conseguiriam terminá-lo, e falei para alguns. [...] Eu diria que aquilo foi apenas o começo de uma jornada maior, que está acontecendo no presente. Acho que ela foi enviada por Deus, ela veio e não estava buscando profissionais. Ela queria partilhar coisas com pessoas talentosas ou não. Não sei se ela sabe disso, e é assim que os espíritos trabalham, usam pessoas para ajudar outras pessoas. Acho que ela veio para preencher algo. Quando ela foi embora ela estava tão empolgada e ela falou, ainda me lembro, ‘vá, vá e partilhe isso com outras pessoas. Vá para escolas, até seus inimigos, você irá longe com isso’. Ela estava falando com uma mente jovem, mas também com um grande espírito. Ela deu oportunidade às pessoas. As pessoas apenas deram real valor a ela quando estava partindo. Nesta mesma sala em que estamos neste momento. [...] Ela estava visitando Wits como professora acho que o trabalho feito aqui foi incluído em suas pesquisas. Eu já havia ouvido falar em TO, era como reviver algo que já conhecia, algo que vinha como exercício pessoal. Eu até penso que ela foi usada por meus ancestrais. Vê esta câmera? Eu me sentia uma câmera fechada, mas quando Michelle veio, eu me senti uma câmera aberta e comecei

a filmar tudo. Mas eu já era uma câmera, entende, Michelle me ajudou a abrir a câmera. Por isso digo que foi um renascimento. (LINDA MIKE, conversa realizada em 15 de novembro de 2017)

A presença de Michelle Barrow nas vidas dos meninos e meninas do MUKA, modelou relevantemente suas perspectivas pedagógicas teatrais. As abordagens do TO misturadas aos cantos e danças africanas das tradições ainda hoje são percebidas nas relações com os participantes. Linda, Phana e Thabang, depois de quase 20 anos, seguem desenvolvendo trabalhos de base com as crianças da localidade, e formando novos facilitadores de teatro que trabalham nas escolas secundárias do PES. As abordagens libertárias do pastor Dalka, inspiradas por Paulo Freire e Augusto Boal, utilizando o teatro no bairro, se multiplicaram na construção de uma estrutura muito particular de teatro comunitário que resulta numa extensa rede de ação e permeabilidade social²²⁹, como veremos na descrição e análise dos dois programas desenvolvidos pela ONG.

Com a iniciativa de transformar o projeto em uma ONG, Dalka, que recebia um salário como apoiador e conseguia angariar verbas para a manutenção naquele modelo, decidiu se retirar. Dalka fala “o meu trabalho era de base, gosto do trabalho difícil, de estar com as pessoas na rua, e a ideia era trazer o fazer teatral, que vinha ocorrendo nas ruas, para dentro do teatro”²³⁰. A expansão e transformação do projeto em ONG, conta Dalka, significava a perda dos laços de informalidade, e ele decidiu retornar ao trabalho nas zonas rurais sul-africanas. Os meninos do MUKA, mais especificamente, Qhubani Marvelous, Linda Michael Liwewe Mkhwanazi, Malvin Phana Dube, Brian Phakathi e Thabang Bruce Phakathi permaneceram trabalhando no espaço, a partir de então, com vínculos empregatícios como facilitadores de teatro. Eles fizeram parte da criação da organização Fundação Comunitária Outreach, com uma outra configuração estrutural, seguindo enunciados de teatro comunitário. Em 2004, o projeto, ainda com estrutura informal (sendo feito pelas ruas do bairro e com doações feitas para as produções) foi reconfigurado por demandas financeiras e por conflitos de interesses entre a Igreja Luterana e integrantes do grupo.

²²⁹ Richard Lalonde e Randy Silverman (1994) afirmam “quando as pessoas acreditam na mobilidade social, elas irão adotar estratégias individuais para retificar o seu status como desprivilegiadas, mas quando indivíduos acreditam na mudança social, elas poderão estar propensas a adotar estratégias de orientação grupal” (LALONDE e SILVERMAN, 1994 pg.78). Segundo os autores, a permeabilidade social é a capacidade de grupos ou indivíduos interpenetrarem distintas camadas sociais, por meio da mobilidade social. O teatro pode ser visto como uma estratégia coletiva de re-imaginação de paradigmas de que mudanças sociais são possíveis. Imaginar outros mundos possíveis por meio do teatro e das experiências vivenciadas pelos participantes, pode auxiliar na mudança da crença de que as fronteiras sociais não possam ser relativamente permeáveis. Para mais além da criação de estratégias de re-imaginação, há casos, como dos participantes do MUKA e do Hlalanathi, que tiveram suas vidas impactadas pela criação de modos de subsistência por meio do teatro.

²³⁰ Em conversa realizada para esta pesquisa em novembro de 2018.



Figura 121: Encontro promovido por Dalka e Qhubani Marvelous para esta pesquisa, quando Dalka disponibilizou seus arquivos de imagem, e suas histórias sobre o início do projeto comunitário, em 23 outubro de 2018.



Figura 122: Fitas de vídeo das produções do projeto comunitário, em seus primeiros anos de existência. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, 2018.

Contexto recente da Fundação Comunitária Outreach: de 2004 em diante

Sei pelo trabalho que nossos estudantes têm feito {nos estágios realizados no Teatro Hillbrow} que o engajamento ofereceu a eles muitas perspectivas e alternativas, e também acolheu particularmente nossos estudantes e funcionários que essencialmente tem tido experiências como sendo os ‘de fora’, em uma África do Sul em que o nacionalismo está em alta, e uma ideia

de identidade nacional que é sobre outridade (*othering*). {Hillbrow} Se tornou lar e lar é importante. O trabalho que tem surgido de lá é realmente importante neste sentido. (NEBE, conversa realizada em 01 de agosto de 2019)²³¹

A Fundação Comunitária Outreach, a partir de 2004, passou a funcionar como uma organização não-governamental e buscar formas de reestruturação que pudessem dar conta da sustentabilidade de suas ações, numa perspectiva de expansão do trabalho no bairro e mais além – a configuração de uma instituição comunitária permitiu que as ações pudessem se tornar projetos estruturados, que o trabalho de membros pudessem ser oficializados e que apoios financeiros pudessem ser formalizados. Estas reestruturações são contínuas e se adequam de acordo com as possibilidades econômicas de realização dos projetos. Desde que esta pesquisa iniciou em 2016, houve duas grandes reformulações estruturais: a fusão da Escola de Música e do Projeto Teatral, tornando-se então o Centro de Artes Performáticas (no final de 2019); e o surgimento da Iniciativa de Agricultura Urbana (em meados de 2019); e outras reorganizações menores de funcionamento e gestão. Assim, no presente momento²³², a ONG desenvolve três eixos de ação no bairro: arte & cultura; aconselhamento psicossocial; e treinamento educacional. Dentro destes eixos, existem seis frentes de atividades comunitárias: o Centro de Artes Performáticas²³³, que engloba o Projeto Teatro Hillbrow e a Escola de Músicas; o Centro Jovem; o Centro de Aconselhamento; o Centro de Artesanias Boitumelo; o Centro de Computação; e a Iniciativa de Agricultura Urbana.

A ONG cumpre múltiplos papéis naquela vizinhança, por conta da abrangência das seis frentes junto à comunidade: realiza acolhimento diário aos moradores do bairro; encaminha casos que excedam suas ações aos outros setores públicos ou outras ONGs parceiras; e oferece atividades distintas dentro destas 6 frentes, com foco formador do cidadão. A ONG procura trabalhar de forma integrada viabilizando um sistema amplo de apoio aos moradores do bairro, e tornando acessível atividades educativas para a formação de cidadãos e cidadãs capazes de buscar melhores condições de vida, fora de seus muros. De acordo com a página de internet, sua missão é:

Oferecer suporte e desenvolvimento às pessoas que vivem no centro da cidade de Johannesburgo, e mais além. Por meio do desenvolvimento de habilidades, aconselhamento e programas de arte enriquecedores, a fundação busca inspirar

²³¹ Warren Nebe é idealizador e diretor geral do Drama para a Vida, na Wits Escola de Artes – Wits University.

²³² Durante a pesquisa de campo que ocorreu nos anos de 2017, 2018 e 2019.

²³³ As análises a seguir foram feitas apenas sobre o Projeto Teatral Hillbrow, que durante o tempo de pesquisa esteve configurado separado da Escola de Música.

e advogar por jornadas criativas e empoderadoras para aqueles que buscam atingir seus maiores potenciais.²³⁴

Apesar das seis frentes atuarem como rede interconectada de apoio diante das dinâmicas sociais que emergem dos participantes - moradores do bairro - o recorte de análise e pesquisa se limita apenas ao *projeto teatral*, já que o seu modelo de atuação é extenso e oferece dentro de seus programas ações estruturais complexas.

4. O Projeto Teatro Hillbrow em meio a uma rede de ação comunitária

O Projeto Teatro Hillbrow tem um time de fazedores de teatro em sua coordenação²³⁵: o ator e diretor Gerard Bester²³⁶ (coordenação de projetos), Gcebile Piliso Dlamini (facilitadora do PDE)²³⁷, Sibusiso Nkwethu Hadebe (facilitador do PDE)²³⁸, Linda Michael Liwewe Mkhwanazi (coordenador geral do PES)²³⁹, Malvin Phana Dube (coordenador

²³⁴ Trecho retirado da página oficial da fundação, <https://outreachfoundation.co.za/wp/> acessada em 01/04/2019.

²³⁵ Esta foi a configuração durante o período de pesquisa. A equipe atual se modificou a partir do segundo semestre de 2019.

²³⁶ Gerard Bester é nascido em Hillbrow e passou grande parte de sua adolescência e juventude no bairro. Gerard está na FCO desde 2009. Nos 1990 passou 6 anos na Inglaterra fazendo a formação no Sistema Laban-Bartenieff da Teoria do Movimento, e retornou para a África do Sul para trabalhar como facilitador em Soweto. Foi chamado para trabalhar na Fundação Comunitária Outreach em 2009, quando vislumbrou a possibilidade de retornar seu saber para o bairro onde nasceu e se criou. Gerard é gay, promove discussões importantes sobre gênero e masculinidade, é casado e tem 2 de filhos negres. Possui diversos trabalhos de criação teatral premiados e os desenvolve fora da Fundação Outreach, segundo ele, para não interferir nos processos de criação dos facilitadores mais antigos. Na fundação, mantém-se atuante como captador de patrocínios, gerenciador das contas do programa, apoiador nos processos criados e viabilizador os projetos criados pelos coordenadores teatrais.

²³⁷ Gcebile foi apresentada na sessão “Relicário Gcebile”.

²³⁸ Sibusiso Hadebe é o mais novo integrante do grupo, ele é do Zimbábue e cresceu como dançarino e tocador de tambor. Trabalha com participantes mais jovens do PDE, frequentemente em colaboração com Gcebile Dlamini.

²³⁹ Linda Michael, ou Linda Mike, nasceu na Zâmbia, a mãe sul-africana e o pai zimbabuense, eles fugiram de sua cidade natal para o Zimbábue quando os conflitos acirraram por causa da crise do cobre. Estabeleceram-se na região de Matabeleland do povo Ndebele, engajados na ascensão no partido popular ZAPU (Zimbabwean African Popular Union). Quando Robert Mugabe do ZANU (Zimbabwean African Nacional Union) subiu ao poder em 1980 como líder mão-de-ferro que expulsa os brancos colonizadores do país. Porém ele promove, por meio de incitações contraditórias, o genocídio do povo Ndebele de Matabeleland, seus opositores do ZAPU. Mais uma vez, a família migra e aporta em Soweto, onde a mãe possuía familiares de origem Zulu. Contudo, na cultura Zulu há o *lobola*, dote pago pelo noivo para a família da noiva. O pai de Mike nunca havia cumprido o dote, pois além de não estar em solo sul-africano quando se casaram, não fazia parte de sua cultura essa tradição. Quando a família chegou na África do Sul, sua condição econômica era desfavorável, e ele não tinha como pagar o lobola. Os filhos do matrimônio, então, não foram aceitos pela nova família, e tiveram que viver nas ruas do centro de Johannesburg. Mike, naquela época com 11 anos, para sobreviver nas ruas, fazia apresentações ritualísticas com máscaras ancestrais “pois era a única coisa que eu sabia fazer”, conta ele. Foi assim que Mike conheceu Michelle Barrow. Mike conta que nunca mais deixou de fazer teatro, nem deixou o espaço, e que hoje ele tenta fazer por outros meninos, o que um dia fizeram por ele: indicar caminhos de sentido de vida por meio da arte (CUNHA, 2017 pg.79-80)

técnico)²⁴⁰ e Thabang Phakathi (coordenador geral do festival)²⁴¹. O projeto teatral possui um modelo de ação de alta permeabilidade no bairro, com dois programas distintos, o *Programa Depois da Escola* (PDE), e o *Programa Escolas Secundárias* (PES), atuando com jovens e crianças.

As abordagens libertárias que configuraram os princípios e paradigmas do fazer teatral comunitário na década de 1997 e 2007 - desde as ações com o MUKA e o Pastor Dalka com o Teatro Fórum nas ruas, e posteriormente fortalecidas por Michelle Barrow com as oficinas de TO - estabeleceram uma estrutura pedagógica em que os fazedores de teatro não são propensos à nenhuma intervenção impositiva para determinar nem as abordagens temáticas, nem as práticas utilizadas por eles nas criações. Esse foi um forte legado político que resistiu mesmo com a criação da ONG, que trouxe um teor institucional para o fazer teatral. Assim, mesmo dentro da contradição histórica em que a estrutura do FCO possui pessoas brancas que assumem postos de liderança, as práticas teatrais permanecem enraizadas no que Nogueira (2002) define como “Teatro feito pelas Pessoas”. Resgatando as reflexões feitas por Nogueira sobre TFD, penso o PTH ilustra um caso de tomada de poder pela comunidade:

Um novo tipo de resistência às políticas de desenvolvimento que são construídas encaminhando métodos alternativos aos de cima para baixo (*top-down*). Algumas pessoas chamam de baixo para cima ou desenvolvimento a partir de dentro (*development from within*) (NOGUEIRA, 2002 pg.107)

A presença de Gerard no grupo, como o um homem branco, nascido no bairro, (o único) sul-africano do grupo, gera algumas tensões. Gerard é bastante atento à elas e procura compensar a contradição de não sentir-se “pertencendo” àquele lugar (ele manifesta dúvidas frequentes se deveria deixar o espaço), formando um corpo de resistência que impede quaisquer abordagens de evangelização que por ventura possam vir de membros de Igreja

²⁴⁰ Phana Dube trouxe relatos igualmente ricos. Ele nasceu em Zimbabwe, em Matabeleland. Nos primeiros anos de tomada do poder por Mugabe – o líder que liberta a antiga colônia inglesa de Rhodesia em 1979 e torna-se ditador a partir de 2000, que destruiu o sistema educacional considerado um dos melhores do continente africano. No currículo constavam estudos de filosofia, política e artes. Phana conheceu o teatro já na escola fundamental e desenvolvia danças Ndebele. Quando Mugabe iniciou o processo de extermínio de seus opositores, Phana foi enviado por seus pais à Johannesburgo para viver com a irmã mais velha. Ele dançava nas ruas da cidade por subsistência, quando foi convidado a se juntar ao Projeto Muka Jovem, voltado para meninos em situação de rua, em Hillbrow. Em 2008, viajou com o Muka para Hamburgo, na Alemanha, onde se apresentou com o grupo Wilde Fire (<https://www.youtube.com/watch?v=tbE6B5fnBA8>), e em seu retorno, foi convidado a trabalhar como facilitador no teatro.

²⁴¹ Thabang Phakathi é irmão mais novo de Brian Phakathi, um dos idealizadores do MUKA. Ele veio para Joanesburgo quando sua mãe adoeceu para ficar com seu irmão, em 2003. Fez parte da primeira geração do Muka Jovem e nunca deixou o espaço desde então.

Luterana (proprietária das instalações) nas práticas dos facilitadores, numa espécie de cegueira ideológica. A Igreja canaliza patrocinadores aos projetos²⁴²:

Somos inquilinos da Igreja Luterana e isso é uma relação complicada, O prédio pertence à igreja. Há uma história de suspeitas e separação e isso é complexo e bagunçado. Por isso, temos uma relação constantemente negociada de influxo e mudanças, mas o benefício é que ainda recebemos reconhecimento da Igreja Luterana na Alemanha e recebemos apoio financeiro da Alemanha e isso é realmente a principal razão que conseguimos nos sustentar. (BESTER, conversa realizada em 07 de novembro de 2016)²⁴³.

O *Programa Depois da Escola*, sob os cuidados de Gcebile Dlamini e Sibusiso Hadebe, oferece produção teatral dentro do teatro, ocupando suas salas e palco nos períodos da manhã e tarde. Nele, as crianças vão até o teatro e permanecem nos turnos em que não estão na escola. O programa cumpre um papel relevante com atividades pedagógicas constantes e de convivialidade cidadã, uma vez que faltam espaços público seguros no bairro para que as crianças possam estar - e elas se sentem integradas ao local pois ali permanecem em média de quatro a seis horas diariamente, sem obrigatoriedade.

Já o *Programa Escolas Secundárias* esteve²⁴⁴ sob os cuidados de Linda Michael Liwewe, Thabang Phakathi, e Malvin Phana Dube, e funciona em parceria com as escolas secundárias públicas e privadas, e com o *Laboratório Teatro do Mercado*²⁴⁵ (LAB). As ações acontecem dentro das escolas secundárias das regiões do Centro (*Centre Building District* –

²⁴² A Igreja oferece apoio institucional para a captação de verbas internacionais endossando projetos vindos da FCO, que sofrem com a falta de segurança, já que os contratos de patrocínios se renovam a cada 2 anos, o que impacta a continuidade dos apoios e a perspectiva de sedimentar programas de longo prazo. Mas eles têm subsistido. Na sessão “Sustentabilidade do Projeto” aprofundo estas questões.

²⁴³ Em “Relicário Teatro Aplicado” sinalizei brevemente que a noção de público na África do Sul é distinta da brasileira. As prescrições neoliberalistas de Michel Friedman enumeradas como “privatização, desregulamentação, e cortes nos gastos públicos” (PRENTKI, 2019 pg.18) estão avançadas. A arte, saúde e a educação vêm há anos sendo readequadas para modelos semi-subsidiados pelo governo, dando margem para uma série de esquemas de corrupção e entregues para a exploração do setor privado, tornando o governo uma estrutura fantasma e desobrigada. O Departamento de Artes & Cultura (*Department of Arts & Culture*) não oferece editais de apoio financeiro, apenas institucional, levando ONGs a serem submetidas à uma difícil realidade de interesses corporativos para buscarem apoio.

²⁴⁴ Até o fim da pesquisa de campo.

²⁴⁵ Tradução da autora: *Market Theatre Laboratory*. O Teatro do Mercado, construído na Praça Mary Fitzgerald ao lado do antigo Mercado Indiano de Frutas, foi, durante o apartheid, um dos centros rebeldes e de luta contra o regime. Acolheu o trabalho de muitos dos dramaturgos negres e brancos críticos ao regime. Muitas apresentações teatrais foram feitas após a meia noite, evitando os cercos policiais, o que o torna um local histórico que guarda as memórias dos tempos de opressão. Hoje é uma grande referência do teatro sul-africano, além de ser um ponto de fomento formativo. Ali está sediado o projeto Laboratório do Teatro do Mercado, que é uma formação técnica que dura 2 anos, com um currículo pedagógico extenso, que abrange interpretação, direção, produção, iluminação, cenografia, figurinos, e facilitação de teatro aplicado, com estágios ocorridos na parceria com o Teatro Hillbrow. Esta parceria será analisada adiante. <https://www.marketlab.co.za/partnerships/>

CBD), Hillbrow, Doornfontein e Soweto²⁴⁶, e levam o fazer teatral para escolas públicas e escolas *Modelo C*²⁴⁷ – um modelo escolar criado na reformulação educacional do pós-apartheid, onde há a mistura racial (*mixed-race*). Neste programa, facilitadores levam teatro até as escolas secundárias, de forma curricular ou não²⁴⁸. Deste programa surge o Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC).

Juntos, os dois programas promovem ações distintas, e o mapeamento e análise destes possibilita a compreensão de como o projeto se relaciona e se multiplica na cidade. Procuo apresentar os modos que facilitadores lidam com seus desafios em sala de aula e em seus processos criativos, diante das relações estruturais estabelecidas para a sustentabilidade da ONG. Procuo refletir também de que maneiras os modelos de ação do projeto teatral buscam transformação social para es participantes.

A pesquisadora e ativista Zanele Madiba fez sua pesquisa de mestrado e se debruçou sobre a história e os impactos do festival na vida dos participantes, e sua pesquisa reflete sobre os dez primeiros anos do festival (de 2005 a 2015). Madiba reflete principalmente para os possíveis afetos na construção da ideia de que Hillbrow pode ser vista como “lar” (*home*), ao invés de “lugar de passagem” ou transitório como vem sido considerado desde o fim do regime:

Em 2014 eu fui a Hillbrow, não lembro se era a primeira vez ou não, mas tinha ideia preconcebidas sobre Hillbrow. Eu sou de Joburg, então tudo que sabia era sobre crime, drogas e as coisas terríveis que acontecem. Então um dia uma amiga me convidou para ver uma peça chamada “A criança sombria” (*The Donkey Child*), eu cheguei lá e assisti à produção e fiquei deslumbrada e pensei ‘isso está acontecendo aqui?’. Por um minuto senti que estava no céu, senti que há um entorno de coisas caóticas ocorrendo, mas que o Teatro Hillbrow é um santuário que preserva histórias. Isso mudou as narrativas sobre o que é Hillbrow, e daquele dia em diante, eu fiquei fascinada pelo espaço. [...] Eu quis explorar como uma produção teatral pode transformar a vida, minha vida foi transformada naquele dia específico e agora eu tenho um trabalho de pesquisa que está modificando vidas, e que responde àquela

²⁴⁶ Regiões centrais onde houve violentas disputas territoriais, hoje política e historicamente estigmatizadas e precarizadas, como vimos no Hamba 1.

²⁴⁷ As escolas *Model C* são as antigas escolas exclusivas para população branca que foram reformuladas no pós-apartheid, e se tornaram “misturadas”. Elas operam dentro de uma nova estrutura econômica que funde iniciativas públicas e privadas e visam corrigir os danos causados pela Educação Bantu, constituída durante o apartheid como inferior para a população negra. A alfabetização, dependendo da zona onde se localizam, se dá por meio de línguas vernaculares e o inglês (na região de Gauteng) ou o africaner (na região dos Cabos).

²⁴⁸ Algumas escolas que participam do PES a mais tempo, acabaram incorporando as intervenções teatrais em seus currículos. Outras escolas permanecem sem um vínculo estabelecido, mas acolhendo a iniciativa.

produção, e que também os ajuda a monitorar e avaliar seus próprios projetos. (MADIBA, conversa realizada em 17 de outubro de 2017)²⁴⁹.

Thomas Wojciechowski²⁵⁰, coordenador geral da FCO entre os anos de 2011 e 2018, afirma que os níveis de transitoriedade no bairro mudaram muito nos últimos 10 anos (2008-2018), e que isso mostra impactos no trabalho realizado pela ONG, que agora possui vínculos estabelecidos com moradores do bairro. Eles estão vivendo e trabalhando na ONG há mais de 10 anos, e possuem fortes relações com participantes dos projetos há 6 ou 7 anos, que tanto facilitadores quanto participantes agora chamam Hillbrow de “lar”. O ex-diretor vê esta mudança como positiva, pois as pessoas passam a se relacionar com o bairro de forma mais ativa uma vez que identificam ali sentidos de pertencimento. Thomas diz:

Agora podemos perceber certas mudanças nas vidas pessoas porque temos com elas uma relação continuada, e vemos que os participantes têm se apropriado de seus espaços em Hillbrow [...] apesar de estarmos ainda longe de ser um bairro ideal. [...] Trabalhamos com facilitadores que estão aqui há mais de 10 anos e que conhecem este lugar, que sabem como trabalhar, que conhecem os desafios, e isso é um privilégio. (THOMAS, conversa realizada em 29 de novembro de 2017).

O Programa Depois da Escola (PDE)

O Programa Depois da Escola aparenta ter uma abrangência tímida diante das ações do Programa Escolas Secundárias (como veremos adiante), pois acolhe cerca de 100 jovens e crianças que participam do projeto ao longo do ano. No entanto, são jovens que recebem anualmente alta exposição às experiências estéticas, poéticas e políticas, e que têm suas vidas tocadas pelo fazer artístico e pelos modos de construção das relações. O projeto recebe todos os participantes que se mostram interessadas pelas atividades oferecidas pelo projeto, não existindo processos de seleção. O único critério de participação é de que estejam matriculadas em qualquer escola, nos graus primário e secundário²⁵¹ - isso delimita o público alvo das

²⁴⁹ Zanele Madiba fala sobre sua primeira impressão sobre o trabalho no Teatro Hillbrow. Ela desenvolveu sua pesquisa de mestrado no espaço, focando nos impactos sociais do Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC) na compreensão que os participantes têm sobre o bairro ser ‘lar’.

²⁵⁰ Thomas Wojciechowski é pastor luterano e ativista gay, trabalhou na Fundação por 7 anos e contou em entrevista como foi seu enfrentamento para “sair do armário”, sendo um pastor. Uma grande sincronicidade, ele falou abertamente que veio para a Ilha de Santa Catarina fazer uma formação seminarista e foi aqui que teve sua primeira experiência homossexual.

²⁵¹ Este critério é mais aplicado para os participantes com idade escolar secundária, embora tenha observado casos em que participantes não estavam estudando naquele ano, por algum motivo pessoal, e permaneciam

ações do PTH, que atende crianças e jovens entre 4 a 17 anos, e cria uma demanda à qual o projeto não consegue dar conta de contemplar que é a de que jovens que terminam a escola secundária não possuem programas naquele espaço para dar continuidade com as atividades em teatro²⁵². Es participantes preenchem uma ficha de inscrição de uma página, e pagam uma taxa equivalente a 300 Rands (R\$ 75,00) por ano, quando podem, como comprometimento por parte dos pais. Gcebile diz:

Nós não fazemos audições com as crianças. Geralmente no começo do ano, vamos as escolas e avisamos “vamos fazer teatro. Alguns vem, outros vem e não voltam, outros vão e retornam, é livre. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017).

O calendário anual de atividades teatrais é diverso e participantes são expostos às oficinas, apresentações teatrais, jornadas, intercâmbios, visitas a outros projetos artísticos, debates, em alguns casos viagens, e processos múltiplos de criação.

No segundo semestre, o programa organiza as atividades para apresentações que culminam num dia de celebração comunitária, chamado de Produção de Fim de Ano (*End of the Year Production*). Neste dia, pais e convidadas assistem as apresentações das peças criadas ao longo do ano, e todas as frentes artísticas de ação da ONG expõem os suas produções e processos criativos, tais como feira de artesanatos do Centro Boitumelo, apresentações musicais da Escola de Música, dança e teatro do Projeto Teatral, e as inovações e projetos criados pelo Centro Jovem e o Centro de Computação.

Uma de minhas pressuposições²⁵³ iniciais foi a de que participantes do PDE fossem majoritariamente migrantes, e que esta condição era tratada com diálogos abertos. No entanto, ao perguntar sobre o perfil des participantes para Bester, ele disse que, em um nível institucional, o projeto adotou a estratégia de não categorizar participantes pela nacionalidade, para evitar qualquer processo de estigmatização, xenofobia ou violência, dentro ou fora dos programas. A partir disso passei a perceber que a categoria “nacionalidade” é um elemento identitário não evidente para as pessoas daquele espaço teatral, que esta é uma estratégia

vinculadas ao programa. Também, crianças mais jovens, entre 4 e 7, principalmente aquelas cujas irmãs mais velhas participam do projeto, também são acolhidas.

²⁵² Essa é uma questão frequentemente incluída nas conversas sobre a estrutura do projeto, que precisa, por questões econômicas e espaciais, conter suas ações dentro de um limite de ação, que abarca jovens e crianças nesta faixa etária. No entanto, a coordenação do PTH mantém as portas abertas para aqueles artistas e grupos que pretendem seguir carreira nas artes quando já não podem mais participar de seus programas, oferecendo apoio institucional, como a possibilidade de acolhimento para ensaios nas janelas de atividades, incentivo e auxílio na criação e produção de projetos (como é o caso do grupo Skotsifontain, dirigido por Trevor Bigboy Ndlovu, ex-participante do PDE). Também há uma certa absorção de artistas formados ali, como facilitadores no PES.

²⁵³ A partir da entrada que tive no espaço, com a experiência de assistir à peça “Isaro, aquele que foi esquecido” e ao debate aberto sobre migração e xenofobia em Hillbrow com participantes do projeto.

política e que a sua falta não afeta as suas capacidades de interconectividade. O não-engajamento com tal categoria, não interfere nas construções relacionais, e fui percebendo que a estrutura filosófica africanista Ubuntu e a noção de realidade que ela traz, contemplou o que para mim poderia ser visto, talvez, como uma “falta”²⁵⁴.

Já nas micropolíticas entre participantes e facilitadores, existe uma nostalgia partilhada ligada ao fato de que a maioria das pessoas que habitam aquele espaço são consideradas “de fora” (ex-migrantes ou pessoas em mobilidade), mesmo que estejam vivendo no bairro há acerca de uma década. Entre elas, há conjunturas culturais que as conectam, como a língua e as memórias “de casa”. E percebo que Hillbrow, apesar de estruturas sociais sólidas e de todo o trabalho de construção de vínculos comunitários, ainda sustenta estigmas de ser um espaço de não-pertencimento, independentemente da cor da pele, como legado colonialista.

No PDE, as instalações do projeto são ocupadas por jovens e crianças nos períodos em que não estão na escola²⁵⁵. As atividades não se limitam ao fazer teatral, elas brincam, dançam, cantam, ou apenas ficam juntas, com ou sem a supervisão dos facilitadores.

Gcebile é responsável pelos participantes de faixa etária entre 11 e 17 anos, e Sibusiso atua com crianças entre 4 a 10 anos. Nestes dois grupos, há primeiro todo um trabalho relacional desenvolvido com a família e com professores escolares dos participantes, formando uma rede de contato com vínculos próximos, com grupos de WhatsApp inclusive, e facilitadores passam a conhecer intimamente as rotas e realidades de cada jovem - em casa e na escola. Tanto Gcebile quanto Sibusiso se engajam nesta rede de comunicação diariamente, inclusive entre si, desenvolvendo uma *dinâmica de cuidado*²⁵⁶ entre todes.

Gcebile e Sibusiso, por meio da rede de conexão com pais e professores, e da dinâmica de cuidado que instauram no grupo, fomentam esta mesma dinâmica entre pares, ou seja, crianças e jovens passam a cuidar umas das outras também. Na análise das dinâmicas

²⁵⁴ Como brasileira, criada em uma cultura identitária nacionalista que define as pessoas como “brasileiras”, ao invés de, por exemplo latina-americanas ou sul-americanas, tive que desaprender uma pergunta muito comum feita por brasileiros “De onde você é?”. Como esta pergunta é normalizada como uma forma de engajamento social inicial, sem a perspectiva crítica de que possa ter fundo nacionalista, estranhei que essa não fosse uma pergunta socialmente adequada em Hillbrow. Levou um tempo para compreender essa dinâmica e encontrar outros modos de relação.

²⁵⁵ Se participantes estudam de manhã, vão para o teatro a tarde e vice-versa. Assim, há sempre grupos de crianças e jovens no local.

²⁵⁶ Nos Hambas 3 e 4 aprofundarei as reflexões sobre esta dinâmica.

intergeracionais da peça *Thwala*²⁵⁷, teremos a oportunidade de compreender como esta dinâmica se fortalece por meio da mentoria²⁵⁸ entre crianças com mais e menos idade.

Essa dinâmica de cuidado não é uma demanda requerida pela ONG, ela se dá na ética de coexistência africana, a partir das noções de periculosidade do bairro e constrói laços de confiança. Gcebile fala que “entro em pânico quando elas não estão” (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017). Gcebile está atenta às responsabilidades de seu trabalho quando fala das extensões dos vínculos de confiança que desenvolve com os pais, sabe que a confiança estabelecida na rede é resultado de muita dedicação:

Eu percebi o quanto investi meu tempo, o quanto eu tenho percebido e escutado de outras pessoas, a um ponto que, com essas crianças...se eu falo para seus pais, posso tê-las amanhã? Eles falarão “lógico”. Se eu falar “pais, preciso das crianças hoje” (eles respondem) “que horas”. Não há nenhum estresse (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017).



Figura 123: As atrizes de *Thwala*. Esquerda: sala de dança, localizada na nova estrutura construída em 2013. Direita: ensaio da peça *Thwala*, no dia da estreia no FTESCC. Fotos AMC, 2017.

Gcebile dirigiu outras produções relevantes no programa, tais como espetáculo “Isaro, aquele que foi esquecido”²⁵⁹ (*Isaro, the forgotten one*) em processo colaborativo com os

²⁵⁷ A peça *Thwala* é uma produção do PDE que foi apresentada no Festival de Escolas Secundárias e seus procedimentos pedagógicos serão analisados no Hamba 4.

²⁵⁸ Tive dúvidas sobre qual seria o termo mais adequado para referenciar a dinâmica de cuidado intergeracional que ocorre entre participantes, para evitar criar uma percepção hierárquica – *cuidado, apadrinhamento, monitoria, guiaça e aconselhamento* foram os outros termos. Me pareceu mais adequado mentoria: pessoa que, pela sua sabedoria ou experiência, ajuda outra como guia ou conselheiro; ou pessoa que inspira outras. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020) <https://dicionario.priberam.org/mentor> [consultado em 09-03-2020]. Gcebile, que trabalha com a faixa etária mais alta no PDE, gerencia os desafios de intergeracionalidade por meio de tarefas e atividades específicas em que as crianças mais velhas e mais novas assumem responsabilidades nos processos criativos, misturando as idades ao invés de separá-las por idade. Ela busca apoio nas noções de interconectividade no mundo de fluxo estabelecido por Ubuntu, que será esmiuçada no Hamba 3 e 4. Mais especificamente no subcapítulo “Intergeracionalidade”, falarei sobre a dinâmica de mentoria.

²⁵⁹ *Isaro* foi o primeiro espetáculo de Gcebile Dlamini que assisti, ao lado de Marcia Pompeo, em 2014.

participantes em 2011, e que vem sendo apresentado desde então. O trabalho discute xenofobia e a questão da mobilidade em Hillbrow, a partir de investigação e criação de histórias do genocídio ocorrido em Ruanda entre Tutsis e Hutus. Membros da primeira formação de Isaro, como Nompilo Hadebe, Bigboy Hadebe, Thabo, Benjamim e Tumelo, sete anos depois da criação do espetáculo ainda frequentam o espaço.



Figura 124: Cena do espetáculo *Isaro: aquele que foi esquecido*, sob a direção de Gcebile Dlamini, que estreou em 2011 e segue sendo apresentado em festivais e encontros sobre a temática da migração e xenofobia. Fotos retiradas da página da Fundação²⁶⁰.



Figura 125: Da esquerda para direita: Bigboy, Nompilo, Gcebile e Thabo, sete anos depois. Foto AMC, 2017.

²⁶⁰ https://www.facebook.com/pg/OutreachFoundation/photos/?ref=page_internal (acesso em 18 de fevereiro de 2020).

Phana Dube faz uma reflexão sobre a continuidade do trabalho do PTH, em relação a sua própria história de vida, e a de Bigboy:

Há similaridades por exemplo, com o que está ocorrendo com Bigboy. Ele também se criou aqui dentro, veio da dança e está fazendo teatro, ele começou aqui numa idade muito tenra, talvez 10 ou 11 anos, ele era muito jovem. Muito do que eu passei, eu o vi passar também e acho que há pessoas que tendem a amar o que fazem sempre, e há pessoas que te ajudam no que é melhor para você, e isso é o que vejo em Bigboy. E isso ocorreu comigo, alguém identificou um talento em mim e nutriu aquele talento, e acho que isso Bigboy e eu temos em comum. Claro que tem também os desafios, as decepções, as dificuldades, mas há muitas alegrias especialmente quando atingimos um objetivo, ou quando vemos nossos mentores felizes com nosso trabalho. Então há pontos difíceis que as vezes chegamos a perder a direção e não sabemos o que estamos fazendo, e outras vezes é sobre se sentir confiante e ter pilares próximos a você e alguém que toca seu ombro e te lembra o caminho que você está seguindo. (PHANA, conversa realizada em 8 de novembro de 2017).

Trevor Bigboy Ndlovu hoje é um jovem artista diretor de um grupo de dança *Bengha*²⁶¹, o *Skotsifontain*²⁶², grupo que nasceu no pátio do teatro, e recebe apoio institucional do PTH. Bigboy também é coreógrafo e auxilia nos trabalhos corporais das produções feitas pelo espaço.

Gcebile dirigiu “Meu silêncio é falador” (*My Silence is Talkative*) uma criação do PDE do ano 2016, apresentado em 2018 no Teatro do Estado de Pretória (*State Theatre Pretoria*). A peça fala sobre uma criança albina com poderes especiais de curar as pessoas, mas que por medo, a consideram sobrenatural. A relação de conflito se dá entre as mulheres da família, a avó, a mãe e a filha, e a partir delas, o estigma sobre albinismo é desafiado.

²⁶¹ Bengha é um estilo de dança nascido nas favelas sul-africanas e que se espalhou pelo país inteiro, sendo popular principalmente entre jovens.

²⁶² <https://www.facebook.com/trover.hadebe> (acesso em 27 de fevereiro de 2020).



Figura 126: Cartaz de “Meu silêncio é falador”



Figura 127: Acima, cartaz da peça “Meu silêncio é falador” (*My silence is talkative*). Abaixo, cenas da peça. Imagens de arquivo da Fundação.

Sibusiso, responsável pela faixa etária menor, conta que é bastante desafiador compor um espetáculo com as crianças mais novas²⁶³, segundo ele, as abordagens pedagógicas se diferenciam muito de acordo com a faixa etária. Sibusiso é um excelente dançarino de danças africanas e tocador de tambor, e utiliza estes talentos para evocar o jogo corporal nas crianças. A contação de histórias africanas, sempre feita em línguas vernaculares, ajuda a povoar os seus imaginários, e assim, incrementar os jogos teatrais propostos em sala de aula. Ele prefere, por vezes, separar os participantes por idade, em dois grupos, para oferecer atividades

²⁶³ Sibusiso trabalha em parceria com Gcebile para as produções de fim de ano, e fala com uma certa frustração sobre as dificuldades que tem de trabalhar com grupos intergeracionais.

mais adequadas a cada um deles. Outras vezes ele também utiliza a estratégia de mentoria, principalmente quando trabalha em parceria com Gcebile, para a produção de fim de ano.

A produção de final de ano de 2018, por exemplo, chamada Preciosa Água (*Ubhle Bamanzi*), dirigida por Phana Dube, Linda Michael, Gcebile Dlamini e Amanda Mtshali, em colaboração com os participantes, partiu das histórias mitológicas de Credo Mutwa²⁶⁴ sobre a importância da água nos mundos da África. Linda Mike e Gcebile falam que o curandeiro é uma grande referência para contação de histórias em seus trabalhos. O processo criativo ocorreu no próprio palco do teatro, com cantos e músicas do povo Zulu.



Figura 128: Cartaz de Preciosa Água (*Ubhle Bamanzi*), produção criada em colaboração entre facilitares e apresentada no encontro de fim de ano de 2018. Imagem retirada da página da Fundação²⁶⁵.

Naquele ano, o mesmo elenco que participou de Preciosa Água, havia participado de outras produções e atividades que foram apresentadas em festivais importantes de arte, na África do Sul e na Alemanha. Há atividades e processos criativos distintos feitos

²⁶⁴ Credo Mutwa é um dos curandeiros tradicionais - ou nas tradições Nguni, chamados de *Sangomas* - bastante conhecidos na África do Sul. Nascido em 1921, escreve sobre a mitologia do povo Zulu e profetizou eventos históricos, como a destruição do World Trade Centre, a morte de Chris Hani (líder do *Umkhonto we Sizwe* e sindicalista assassinado na porta de sua casa em 1993), e a renúncia do presidente Thabo Mvuyelwa Mbeki, o segundo presidente negro do país. Conta em seu livro "Minhas Crianças" (*Indaba, my children*, 1998) que durante um tempo de sua vida, foi cristão e depois mulçumano. Por isso, foi desacreditado de seus poderes xamãs pelo povo Zulu e expulso de Soweto, onde vivia. Hoje, possui um centro de cura em Kruegersdorp, em Joanesburgo, e faz atendimentos e benzimentos para centenas de pessoas semanalmente.

²⁶⁵ https://www.facebook.com/pg/OutreachFoundation/photos/?ref=page_internal (acesso em 18 de fevereiro de 2020).

ininterruptamente no PDE, e jovens e crianças podem escolher de quais deles querem participar. A produção é intensa porque a coordenação promove trabalhos em parceria com outras ONGs, institutos e centros comunitários.



Figura 129: Cenas de ensaio da Produção de Fim de Ano de 2017, colaboração entre Sibusiso Hadebe e Gcebile Dlamini. Fotos AMC, 2017.

Durante a Produção de Fim de Ano, a FCO distribui certificados de participação como forma de incentivo e reconhecimento às crianças e jovens do PDE. Depois de todas as apresentações artísticas, com a presença dos pais e convidadas, a coordenação geral chama os nomes, um por um ao palco para receber o certificado e uma abraço.



Figura 130: Participantes na entrega de certificados durante a programação de Fim de Ano. Acima, jovens após apresentações. Abaixo, esquerda, Linda Mike entregando certificados; direita, Linda Mike, seu filho e Gerard Bestar fazendo agradecimentos finais. Foto AMC, 2018.



Figura 131: Esquerda, “Preciosa Água” (*Ubuhle Bamanzi*). Direita, apresentação de marimbas da Escola de Música. Produção de Fim de Ano. Fotos AMC, 2018.

Algumas parcerias com outras ONGs

Há diversas ONGs e projetos que trabalham em parceria com o PTH. Já na primeira imersão, em 2017, percebi que não seria possível aprofundar em todas as atividades porque são muitas e complexas atividades, no entanto, percebi também que a quantidade e qualidade de conteúdos expostos é relevante para a formação artística e ética dos participantes do PDE. Por uma questão de recorte, portanto, listo de forma breve algumas delas (houve outras) que me pareceram potentes, que ocorreram entre os anos de 2017 e 2019, para que o leitor desta pesquisa possa vislumbrar o tipo de experiências que jovens e crianças têm no programa.

A produção “Hillbrowficação”²⁶⁶ (*Hillbrowfication*) foi uma colaboração entre Linda Mike e o grupo de dança alemão *Dorky Park*²⁶⁷, com direção de Contanza Macras e apoio do *Goethe Institute*. A peça foi apresentada no Festival Dance Umbrella, o mais importante festival de dança da África do Sul; e no Teatro Maxim Gorki - Alemanha. A viagem foi custeada pelo Goethe e Dorky, que levaram 21 crianças do PDE, com idade entre 5 e 22 anos, para dançar em Berlin com os bailarines da companhia. A criação foi feita em duas etapas, dois meses em 2017 e dois meses em 2018, quando bailarines do Dorky estavam na África do Sul. O trabalho emoldurou as experiências cotidianas de Hillbrow pelos olhos dos participantes, por meio da dança.

²⁶⁶ <https://vimeo.com/265771271> (acesso em 18 de fevereiro de 2020).

²⁶⁷ <http://www.dorkypark.org/site/> (acesso em 18 de fevereiro de 2020).



Figura 132: Hillbrowficação (*Hillbrowfication*), colaboração entre Linda Mike e Contanza Macras, do Dorky Park, e as crianças do Teatro Hillbrow em apresentação no Teatro Maxim Gorki, em Berlin, 2018. Fotos de arquivo da Fundação Outreach²⁶⁸.

“No ventre de minha mãe” (*In my Mother’s Womb*), dirigido por Gcebile Dlamini, foi apresentado no POPArt Festival Nacional de Artes (*National Arts Festival*) e no Drama para a Vida (*Drama For Life*) SA Season. A produção trouxe para colaboração o Centro Tswelopele de Cuidado Intensivo (*Tswelopele Frail Care Centre*), um abrigo de idosos e pessoas com capacidade físicas e mentais limitadas, e o Joanesburgo Sociedade de Cegos (*Johannesburg Society for the Blind*). Neste trabalho, o grupo de aproximadamente 30 participantes convidam o público para reimaginar a vida cantando e dançando, apresentando narrativas e memórias de brincadeiras infantis em uma sala completamente escura. O processo criativo se deu no período de 3 anos.

²⁶⁸ https://www.facebook.com/pg/OutreachFoundation/photos/?ref=page_internal (acesso em 18 de fevereiro de 2020).



Figura 133: Cartaz do espetáculo “No ventre de minha mãe” (*In my mother’s womb*), dirigido por Gcebile em colaboração com participantes. Arquivo da Fundação, 2018.



Figura 134: Elenco de “No ventre de minha mãe” durante debate após apresentação no Teatro Emakhaya. Foto AMC, 2018.



Figura 135: Cartaz da temporada “Soa como eu e você” (*Sounds like you and me*), apresentada no Festival Nacional de Artes, em 2019. Imagem de arquivo da Fundação²⁶⁹.

“Soa como eu e você” (*Sounds like you and me*) foi um projeto continuado a partir da experiência com Centro Tswelopele de Cuidado Intensivo (*Tswelopele Frail Care Centre*). Um trabalho em que crianças e idosos exploraram dinâmicas de intergeracionalidade e memória. Crianças que se tornaram idosos, idosos que se tornaram crianças, na peça, duas gerações compartilharam suas memórias e histórias de infância sobre noções de “lar”.

²⁶⁹ https://www.facebook.com/pg/OutreachFoundation/photos/?ref=page_internal (acesso em 18 de fevereiro de 2020).



Figura 136: Cartaz da ópera cantada na língua IsiZulu “Paixão de Romeo” (*Romeo’s Passion*), apresentada no palco do Teatro Hillbrow, em 2018.

“A paixão de Romeo” (*Romeo’s Passion*) foi um programa extenso de workshops com crianças e jovens de Hillbrow (do PTH), de Kraaifontein e do Cabo Ocidental (*Western Cape*). Nestes workshops, a ONG Umculo²⁷⁰, formada por artistas de diferentes partes do mundo, criou dinâmicas para questionar estigmas culturais acerca da homossexualidade masculina. A partir das histórias que surgiram dos workshops, artistas criaram um enredo para a ópera Romeo, sobre um jovem gay que “saiu do armário” quando a família o obrigou a se casar com uma moça. A ONG reuniu 3 cantores, 2 cantoras de ópera sul-africanas, e 3 músicos (violino, piano e oboé) para compor o trabalho. O texto foi totalmente retirado de dados coletados durante os workshops e feito na língua isiZulu, com legendas em inglês. As seis apresentações da ópera foram feitas para alunes de escolas primárias e secundárias do

²⁷⁰ www.umculo.org.

bairro Hillbrow. Houve debate e facilitação com os grupos após as apresentações que aprofundaram as reflexões sobre o tema.



Figura 137: Esquerda, personagens pai, filho e namorado discutindo estigmas sobre homossexualidade. Direita: Debate com jovens secundaristas sobre masculinidade tóxica, mediado por estudantes do DFL. Fotos AMC, 2018.

Hey Hillbrow, Let's Dlala, em inglês e Zulu significa ‘vamos brincar’. uma parada carnavalesca anual que percorre pontos históricos e culturais do bairro, como uma forma de tomada das ruas pelas artes. Ela ocorre em parceria com o Teatro Windybrow²⁷¹ - um teatro importante durante apartheid que permaneceu fechado por muitos anos e recentemente foi reformado e reativado por uma iniciativa do Teatro do Mercado (*The Market Theatre*).



Figura 138: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.

²⁷¹ Sobre o teatro Windybrow <https://markettheatre.co.za/windybrow-2/> . Página do evento <https://www.facebook.com/HeyHillbrow/>



Figura 139: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrown. Fotos AMC, 2017.



Figura 140: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.

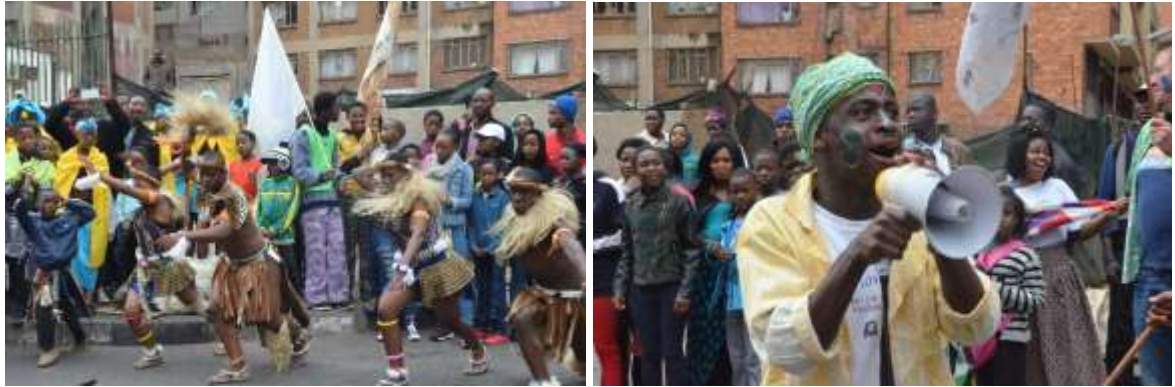


Figura 141: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.



Figura 142: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.

As produções mencionadas²⁷² promoveram experiências significativas para participantes, em especial, considero relevante a peça *Thwala*²⁷³, pelos modos com os quais as linguagens de teatro, dança contemporânea e africana, e texto foram justapostos. Ao observar as atividades do PDE em 2017, com foco na construção criativa da peça *Thwala*, fui dando corpo às percepções sobre interconectividade Ubuntu e os modos cuidadosos de coexistência social.

O Programa Escolas Secundárias (PES)



Figura 143: Atrizes da Escola Barnato, dirigidas por Phana Dube em apresentação no FTESCC. Foto AMC, 2018.

O Programa Escolas Secundárias teve início em 2004 e vem fortalecendo uma extensa rede de colaboração junto às escolas públicas e do Modelo C, para ampliar as estratégias de diálogo por meio do teatro com os moradores do bairro, e seguir para mais além de seus

²⁷²Assisti aos ensaios e apresentações de todas as produções listadas, menos as apresentações de “Hillbrowficação” e “Soa como eu e você”.

²⁷³ *Thwala* significa fardo na língua isiZulu, foi uma colaboração feita entre Gcebile Dlamini (PDE) e Snehlanhla Prince Mgeyi (LAB), preparação corporal e coreografias de Trevor Bigboy, e preparação musical de Thembalenkosi Moyo.

muros. Este programa manifesta no cerne de sua história a potência transformativa da permeabilidade social, envolvendo mais de 700 jovens²⁷⁴ anualmente com suas atividades teatrais. O programa vem fortalecendo vínculos com mais de 40 escolas do bairro, bem como de outros bairros do centro da cidade, e com escolas de Soweto, desenvolvendo o pensamento crítico utilizando teatro comunitário com jovens secundaristas.

Thabang fala que o programa começou quando a segunda geração do Projeto MUKA teve a ideia de levar teatro comunitário para escolas secundárias do bairro, dando início ao Projeto Comunitário Hlalanathi²⁷⁵. O Projeto Comunitário Hlahlanathi é remanescente do MUKA, os primeiros ocupantes do espaço teatral logo depois do fim do regime, entre 1994 e 2004. Estes meninos participaram de uma série de oficinas organizadas por George Dalka-Khumalo em parceria com Michelle Barrow. Esta parceria deu a eles uma base formadora em atividades teatrais, bem como uma forma de subsistência econômica. Thabang e Phana contam:

Em 2005, havia uma pessoa que facilitava numa escola secundária aqui perto. Nós o chamávamos Madosa. Naquela época, éramos em 6 pessoas trabalhando aqui no teatro: eu, Linda Michael, Madosa, Demi, Evans e Qhubani Marvelous. Um pouco antes de Madosa nos deixar, nós iniciamos o Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade²⁷⁶. (THABANG, conversa realizada em 7 de novembro de 2017).

Primeiramente, em 2008, eu era facilitador trabalhando com 20 crianças num programa chamado Dia Feliz (*Fun day*) aqui no espaço. Gerard viu o workshop que fiz com as crianças e veio até mim e perguntou se estava trabalhando em algum lugar, eu disse que não, foi quando ele me ofereceu para ser facilitador em uma das escolas do PES. Aquele momento foi difícil pois trabalhava duas vezes por semana, 2h aula apenas e isso é pouco para criar uma produção, e tínhamos muitas ideias. Naquele ano conseguimos apresentar algo no festival. Desde lá criamos muitas peças, não consigo me lembrar de todas. (PHANA, conversa realizada em 8 de novembro de 2017).

Com o Projeto Hlalanathi, eles conseguiram apoio financeiro para iniciar as ações usando teatro nas escolas como meio de expansão. O projeto começou com contatos de Madosa²⁷⁷ na Escola Secundária Barnato, e no Colégio Phoenix, localizados em Hillbrow e Braamfontein. A experiência foi tão bem-sucedida, que naquele ano de 2005, as peças criadas

²⁷⁴ Este número foi fornecido pela FCO em 2019, e se refere aos participantes das escolas secundárias e o público do Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade.

²⁷⁵ Tradução da autora: *Hlalanathi* em Zulu significa “reunimo-nos”. O projeto foi idealizado por Qhubani Marvelous.

²⁷⁶ Tradução da autora: Inner-City High School Drama Festival

²⁷⁷ Em sua pesquisa, Zanele Madiba afirma que há divergência sobre autoria das ações do programa e do festival. Em minhas conversas percebi a mesma divergência e isso é uma questão que gera desconforto dentro da fundação, pois se relaciona com autoria e a falta de reconhecimento dos movimentos do passado, que foi parcialmente registrado por este estudo.

nas escolas foram apresentadas num evento batizado como Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC). Na ocasião, facilitadores puderam convidar moradores e moradoras do bairro para dentro do espaço teatral.

Facilitadores entenderam que havia grande potência neste modelo de ação, que além de estruturar abordagens dialógicas com teatro nas escolas, ainda fomentava a movimentação da comunidade no espaço, com a presença de pais e convidadas que vinham para assistir as apresentações. Em 2005, o festival teve a participação de 6 escolas²⁷⁸ secundárias, com pequenas esquetes desenvolvidas. Nos primeiros anos, o festival cresceu exponencial²⁷⁹, e o PES necessitava rever sua estrutura organizacional. Frank Sithole²⁸⁰, professor secundarista que começou a trabalhar no Colégio Phoenix em 2011, conta:

Quando cheguei {no Colégio Phoenix} já havia teatro como atividade extracurricular, mas não tinha organização ou gerenciamento próprios, ensaios ou trabalhos, facilitadores chegando no horário, então os aprendizes, aqueles que estavam interessados, estavam decepcionados com teatro, porque nada estava sendo levado à sério. Então minha ideia foi a de que tudo deveria estar correndo de forma adequada, e foi isso que fiz. A escola não iria participar do festival, pelo que havia ocorrido no ano anterior, coisas como desorganização e do jeito que a escola havia se apresentado no festival. Então, tive que convencer o diretor a pagar a taxa de inscrição para que pudéssemos participar novamente, e planejamos estruturas e a bola começou a rolar. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Mesmo com problemas de organização, diretores e professores das escolas perceberam a relevância do trabalho com teatro - observando mudanças comportamentais de alunes que participaram das atividades teatrais, tais como o desenvolvimento da autoconfiança, o aprimoramento da fala em público, a postura crítica em sala de aula, aumento da habilidade de atuar coletivamente, o aumento dos níveis de participação e melhoria geral da comunicação (MADIBA, 2015) – e passaram a incentivar a vinda do PES para dentro das escolas:

Assumi o papel de mediador entre a escola e o festival, e usei os erros cometidos no passado como forma de aprendizagem. Minha visão era a de

²⁷⁸ Este número também diverge. Ouvi de diferentes pessoas 4, 6 e 8 escolas.

²⁷⁹ A pesquisadora Zanele Madiba concluiu seu mestrado no Departamento de Artes e Cultura da Universidade Witwatersrand em 2015 e detalha a evolução histórica do PES e do Festival, entre os anos de 2005 e 2015. Ela afirma que o festival foi “De acolhendo oito escolas em 2005 quando o festival começou para servindo comida para mais de 35 escolas em 2014, é claro que enquanto o festival cresce em números, novos desafios aparecem” (MADIBA, 2015 pg.96)

²⁸⁰ Frank Sithole é professor secundarista do Colégio Phoenix, a escola que participa do PES desde o primeiro ano, e entusiasta FTESCC. Ele fala “Sou um educador, não um professor de teatro, eu ensino a disciplina de inglês e turismo, mas estudei teatro e artes, por isso sou tão interessado em teatro, está dentro do meu coração. Se tenho a chance, trabalho com teatro. No nosso colégio não temos teatro como disciplina de aprendizagem” (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

assegurar que tivéssemos aprendizes interessados em teatro e que quisessem fazer com intensão, de que eles tivessem a experiência de participar do conjunto do festival. Percebi que o festival era uma plataforma perfeita para que os aprendizes se engajassem e vivessem a experiência completa do teatro. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Gerard Bester fala sobre o relacionamento inicial com as escolas:

No começo, havia alguns facilitadores que estavam trabalhando em 4 escolas. [...] Não tínhamos apoio para ter facilitadores supervisionando várias escolas. A demanda veio das escolas também, há escolas que se tornaram engajadas com o festival e no processo. Há escolas participando do festival desde o começo, e eles começaram a demandar facilitadores melhores, mais experientes, e acho que é por causa do elemento competitivo. Começamos a identificar quem realmente tinha habilidade. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017).

Algumas escolas abriram espaço curricular para o fomento do teatro tornando-o atividade optativa para alunes, outras mantiveram a estrutura extracurricular, onde alunes participavam fora dos horários de aulas.

A equipe do Projeto Teatro Hillbrow percebeu a necessidade de ampliação da rede de facilitadores para trabalhar nas escolas secundárias, bem como na formação de facilitadores capacitados em teatro, em relação aos conhecimentos técnicos e estéticos na busca por produções mais estruturadas e processo mais comprometidos, para atender a demanda que estavam surgindo das escolas. Surgiu então a oportunidade de parceria com o Laboratório de Teatro do Mercado²⁸¹ (LAB), com a perspectiva de longo prazo:

O Laboratório do Teatro do Mercado tem um programa de formação teatral que dura dois anos. No segundo ano, estudantes vêm ao nosso projeto em janeiro e são alocados em distintas escolas secundárias para trabalhar nas produções. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro em 2017).

O LAB, coordenado por Clara Vaughan²⁸², é uma iniciativa mista (pública e privada) que desenvolve formações em teatro com as mais diversas abordagens: atuação, direção, iluminação, produção e dramaturgia. Clara conta como se deu a parceria e fala de seus benefícios:

²⁸¹ <https://www.marketlab.co.za/partnerships/>

²⁸² Clara Vaughan, coordenadora do LAB desde 2013 e formada em teatro aplicado, explica que distingue os grupos participantes como *estudantes*, que são alunes/facilitadores do LAB em formação; e *aprendizes*, que são os alunes secundaristas do PES; e facilitadores que são as pessoas do Teatro Hillbrow (como por exemplo Linda Mike, Thabang ou Phana), ou que já estão formadas e atuam como mentoras no programa. Para maior clareza na escrita, adoto esta mesma distinção, mesmo que durante as conversas, por exemplo, professores chamem de “estudantes” quem Clara chamaria de aprendizes, e de “facilitadores” quem Clara chamaria de estudantes. Quando refiro aos *participantes* do PES, abranjo tanto estudantes, quanto aprendizes, facilitadores que trabalham na mediação, facilitadores do TH e/ou coordenadores dos programas.

Eu já conhecia Gerard, havia participado como júri do festival em algum momento, 2010 ou 2011, e comecei a trabalhar no LAB em março de 2013, e não tenho certeza de como a ideia surgiu, acho que foi em uma conversa, mas pareceu uma ressonância natural entre o fato de que o Teatro Hillbrow estava trabalhando com todas estas escolas secundárias em processos criativos e nós tínhamos todos esses jovens que estavam aprendendo a fazer teatro e precisavam adquirir experiência prática. Eu achava que uma das coisas que faltava no curso era oportunidade de ganhar experiência como facilitadores, que é uma coisa tão útil e valiosa para qualquer pessoa das artes ter como habilidade. Então foi como uma combinação natural de partilha de recursos. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

A parceria foi interessante para o Teatro do Mercado porque ampliou sua pedagogia de ensino para a facilitação em teatro aplicado. Para o PTH, parceria veio de encontro às suas necessidades de ampliação da rede de facilitadores. Os dois projetos teatrais juntaram recursos e assim facilitadores e coordenadores experientes do Teatro Hillbrow trabalham com estudantes do Laboratório do Teatro do Mercado, com dinâmicas de orientação e apoio em seus processos criativos. Clara e Frank falam sobre o calendário anual do programa:

Em janeiro eles têm uma semana de oficinas sobre facilitação, que em um panorama geral pode parecer pouco, mas eles exploram algumas ideias sobre facilitação. Chamamos alguns professores em concordância com o Teatro Hillbrow, não necessariamente sediados lá, mas que ensinam aos estudantes técnicas específicas para processos que eles escolham fazer em teatro, e ideias de facilitação em oposição ao ensino, e dependendo dos temas, eles farão desenvolvimentos sobre eles também para que se sintam preparados. Este ano o tema foi gênero e sexualidade, que não é fácil até para nós falarmos sobre, então eles fizeram oficinas com o Instituto GALA²⁸³ para que tivessem informação sobre o assunto e coisas que podem ser evocadas pelos participantes. Eles começam a trabalhar nas escolas em março, e em maio Gerard e eu entrevistamos cada um deles para ver como está indo o processo, para termos uma sensação de como estão indo as relações, entre estudantes, com a escola, e assim eles se sentem apoiados para seguir com o processo adiante, e ainda é cedo o bastante para sinalizar sobre qualquer questão dentro das múltiplas possibilidades que podem surgir. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

Inicialmente fazemos workshops com os aprendizes, quando as temáticas são passadas para as escolas, os estudantes já foram preparados com uma série de workshops também pela FCO e o LAB, para que os temas possam ser entendidos e discutidos previamente. Então, estudantes são trazidos para as escolas. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Juntas, as organizações trabalham com jovens das escolas secundárias ao longo do ano letivo com atividades de teatro aplicado: metodologias participativas de engajamento como jogos colaborativos e teatrais; danças e cantos populares e contação de histórias e lendas de diferentes origens africanas; uso de metodologias do Teatro do Oprimido de Augusto Boal; de

²⁸³ GALA é um centro de cultura, educação e direitos humanos que trabalha em favor de lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, intersexo e queer (LGBTIQ) na África do Sul <https://gala.co.za/>.

drama; e sobretudo, investigação densa e reflexões sobre os pontos de vista das diversas realidades que se confrontam dentro do espaço de criação com o propósito de desafiar ou evidenciar questões identificadas em suas realidades.

Com estas dinâmicas, participantes constroem esquetes de até 40 minutos, que serão apresentadas no Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC), em setembro. O processo evoca diálogos sociais e há muitos desafios para manter a estrutura pedagógica.

É uma questão de comunicação e muitas questões logísticas, não ter espaço adequado, o professor faltou, o diretor que não apoia, e como nós então podemos encontrar este apoio na escola, ou apoio de fora, é sobre a construção de relação. Para mim, o aspecto positivo é que agora estamos trabalhando com escolas que têm participado do festival por 4 ou 5 anos, e não precisamos procurar novas escolas para o festival. Precisamos começar a trabalhar na mudança de cultura dentro da escola, então a escola nos vê como uma parte importante do programa anual deles. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017).

O apoio das escolas no acolhimento dos estudantes e facilitadores é essencial porque oferece base estrutural para os processos ocorrerem, tais como organização do espaço, incentivo aos aprendizes à participação no programa e o engajamento na viabilização de recursos que o teatro não pode oferecer. Por exemplo, o teatro tem um guarda-roupa com figurinos e objetos de cena que foi sendo ampliando ao logo dos anos, mas ainda é limitado para atender a estrutura toda do festival. Gcebile, que é responsável por ele, faz de tudo para viabilizar os pedidos dos participantes do PES durante dos processos criativos, mas nem sempre os pedidos são viáveis. Algumas escolas colaboram com as produções, mas nem todas se engajam totalmente e isso é um desafio para os participantes na produção das peças.



Figura 144: Gcebile e o guarda-roupas do teatro (direita), e no dia da lavagem dos figurinos. Fotos AMC, 2017-9;



Figura 145: Gcebile e Bontle, que em 2019 atuou com ajudante oficial de Gcebile na organização do guarda-roupa. Foto AMC, 2019.

Gerard, quando fala sobre a mudança de cultura dentro das escolas se refere à compreensão sobre a relevância do fazer teatral para a educação de jovens que habitam um contexto tão traumatizado pela violência histórica com Hillbrow. As transformações da dessegregação ainda pedem mudanças profundas de valores herdados do apartheid. O Programa Escolas Secundárias, que atua dentro das escolas secundárias - antigas escolas da Educação Bantu (descrita no capítulo Contexto Hillbrow: políticas de um chão) e atuais escolas Modelo C - é de extrema importância porque viabiliza um tipo de diálogo necessário para encaminhar tais mudanças por meio da corporeidade e do teatro. O teatro, neste caso específico, serve também com espaço de contensão dos diálogos para essas mudanças, porque ele tem raízes espirituais africanistas e permite que jovens se relacionem e expressem incluindo estas vozes de forma crítica ao entorno que habitam.

Bell hooks (2019) traz a ideia da “pedagogia engajada” que seria um ensino que evoca a participação intelectual e espiritual de alunes e professores, que os respeita, protege, e cria condições para que o aprendizado partilhado ocorra desde um modo mais profundo e íntimo.

Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusamos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos alunos a correr riscos (hooks, 2019 pg.35).

Frank Sithole fala sobre os desafios da facilitação em sala de aula e das dinâmicas cotidianas da escola que transbordam os processos:

Não pretendemos ser grupos de teatro profissional, e não temos psicólogos ou assistentes sociais para nos dar apoio nestes momentos específicos, então temos que cumprir diferentes papéis, mediador, diretor, facilitador, mãe, pai, assistente social, há que se sentir aquelas crianças e as vezes precisamos ser duros com eles, e puxá-los ‘venha cá, fale comigo, isso é parte do processo, vamos adiante’. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Há ressonância na abordagem da pedagogia engajada de hooks com as palavras de Sithole, que entende seu papel como professor/facilitador com fronteiras borradas entre outros papéis que se sobrepõem na tarefa de um trabalho com teatro dialógico e comunitário. As questões pessoais de aprendizes aparecem no processo criativo pois os processos teatrais dialógicos no PES são permeados por elas, em que facilitadores e professores engajados se apoiam, como elos que formam uma corrente de continuidade assumindo diversos papéis ao longo do processo, inclusive de terapeutas. A mudança de cultura na escola, desta forma, pode ocorrer “na vida cotidiana, para que nossos valores e hábitos de ser refletissem o compromisso com a liberdade” (hooks, 2109 pg. 41).

Vaughan fala que, além da estrutura axial de facilitadores, estudantes e aprendizes, outras vozes compõem a mandala de criação das produções, que entram em distintos momentos do processo e adicionam camadas de suporte reflexivo:

No final de julho o que fazemos é, há uma Cia de Teatro chamado *Kwasha*²⁸⁴, com 6 integrantes, e cada um deles vai às escolas para oferecer apoio em qualquer questão que esteja ocorrendo. Há também o embaixador do festival²⁸⁵ que vai de escola em escola, isso é um pouco mais imprevisível. Então há todo esse sistema de checagem e de provisão de apoio. Esse ano também fizemos uma ação de ter um facilitador que viabilizou conversas sobre os desafios e sucessos, percepções para nos sinalizar qualquer coisa que precisemos saber. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

O grupo *Kwasha* é formado por antigos alunos do LAB, que trabalham profissionalmente com teatro tanto comunitário como comercial, tiveram formação em facilitação e passaram pela experiência anterior de facilitar no PES. Isso é interessante pois dá

²⁸⁴ *Kwasha* em isiZulu significa “ligação”, é um Grupo formado pelo LAB de atores profissionais que recebem salário para ensaios e atuam no Teatro Windybrow também como facilitadores, localizado em Hillbrow, recentemente ocupado pelo LAB.

²⁸⁵ Clara Vaughan se refere à Dumisani Dlamini, renomado ator de televisão que foi nomeado embaixador do Festival. Além de participar do júri todos os anos, faz intervenções dialógicas para o PES nas escolas ao longo do ano.

uma noção de continuidade do processo no engajamento dos que já passaram pela formação e hoje estão estabelecidos como profissionais, apoiando e ajudando aqueles que estão em processo criativo. A estrutura complexa, de muitas camadas de apoio e reflexão aos criadores, se complementa e permeia com avaliações críticas, para que ocorra o amadurecimento destas estruturas de modo que ela possa estar sempre aberta a acolher os novos desafios que surgem com as pessoas que entram no programa, ano a ano.

Nós fizemos uma focalização de grupo para coletar comentários dos estudantes do segundo ano do LAB, e permanece uma questão sobre como podemos lhes dar mais apoio. Nós subestimamos os desafios que colocamos para estes jovens facilitadores porque não é apenas um processo teatral para fazer uma peça, mas é uma facilitação de um grupo de estudantes secundaristas em que, as vezes, os espaços são disfuncionais, nem sempre acolhedores, então, eles têm que lidar com muito desafios pedagógicos. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017).



Figura 146: O embaixador do FTESCC, Dumisani Dlamini, no primeiro dia de apresentações de 2017. Arquivo da Fundação Outreach²⁸⁶.

Thabang trouxe Dumisani Dlamini, famoso ator de TV e teatro, estou intrigado em como ele consegue fomentar mudança cultural dentro da escola, como ele muito rapidamente consegue juntar o diretor da escola, professores e estudantes para ter uma conversa, para falar sobre o processo. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017)

A estrutura engloba a preparação de estudantes para entrar no campo de facilitação, o engajamento de aprendizes, o apoio em rede para facilitadores e professores nos processos

²⁸⁶ https://www.facebook.com/pg/OutreachFoundation/photos/?ref=page_internal (acesso em 18 de fevereiro de 2020).

criativos dentro das escolas, e a intervenção individual de coordenadores na checagem do processo pedagógico. E há a mediação entre estudantes e aprendizes, que habitam as camadas sociais menos e mais privilegiadas, que têm perfis e experiências distintas. Sithole, professor secundarista do Colégio Phoenix fala:

Estamos lidando com estudantes que vêm de diferentes experiências, e distintas áreas de aprendizagem também, alguns vêm da geografia, e interagem com diferentes educadores, alguns estão se sentindo para baixo porque reprovaram em matemática o outro está empolgado porque passou... então precisamos criar aquele sentido de união, de que estamos no mesmo espaço fazendo a mesma coisa. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Já Clara Vaughan, coordenadora do LAB fala sobre o perfil de seus estudantes:

Estudantes vêm de uma grande variedade de perfis, não quero fazer declarações generalizadas, mas posso dar algumas informações precisas. A maioria dos participantes são jovens negros sul-africanos, ocasionalmente temos pessoas de outros países africanos. Quase todos de Gauteng, e poucos de outras províncias, a maioria homens e isso reflete um pouco a relação homens e mulheres e sua habilidade de viajar no país. Talvez 50% de nossos estudantes são de Gauteng, 40% a 50% são de outras províncias e digamos 5% são de outros países, como Lesotho ou Zimbábwe. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

O encontro entre pessoas, locais e aquelas vindas de outras partes do continente, no trabalho com teatro dialógico comunitário é uma dinâmica que caminha na contramão dos movimentos sociais xenofóbicos que ocorreram recentemente. Estudantes e aprendizes podem dialogar sobre estas questões desde uma perspectiva segura por meio de práticas pedagógicas e desenvolver empatia e consciência ampliada sobre o assunto. Bester e Vaughan falam que, como coordenadores que trabalham de modos muito diferentes²⁸⁷, consideram níveis de sucesso ou fracasso nas colaborações:

Procuramos garantir que os estudantes estão tendo uma experiência positiva, e que eles se sentem parte do processo, e isso é difícil. Alguns facilitadores têm esta habilidade e outros têm dificuldade, e ainda, eles continuam porque isso é algo que eles amam fazer. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017).

Palavras como “amor” e “cuidado” foram frequentes nas reflexões e vozes das pessoas neste estudo, demonstrando que os afetos são uma referência de análise avaliativa. Esta

²⁸⁷ Vaughan fala em conversa “Acho que há os desafios e dificuldades, tensões e incertezas, fricções porque o LAB e o Teatro Hillbrow trabalham de jeitos diferentes. Mas em última caso, acho que é sobre um grupo de pessoas formando um círculo e jogando um jogo, e o quanto elas acreditam nele”. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2020).

perspectiva é trazida por Vaughan quando fala de noções de sucesso nos processos de estudantes do LAB.

Os níveis de sucesso são mais em relação ao quanto os estudantes estavam engajados com as escolas, o tempo que eles investiram, a noção de responsabilidade que tomaram pelas peças e pelos aprendizes, pelo sentimento de que o processo foi realmente mútuo, recíproco e forte. [...] É difícil de falar sobre fracasso como tal, talvez melhor seria falar sobre o que não deu certo, porque as razões são complexas, em termos do projeto, quando o estudante é colocado numa escola e isso não funciona, ou seu projeto fracassa; ou quando, eu diria, seja o estudante facilitador se sente desengajado, ou violado, ou perdido em seu projeto e perdem o propósito, confiança ou desejo de continuar; ou quando as experiências dos aprendizes não são cuidadas no processo, e acho que os estudantes têm muita responsabilidade neste sentido, seus trabalhos referem-se à guiança de aprendizes onde sintam cuidado e apoio através do processo. Você não pode criar expectativas que não sejam cumpridas, por exemplo, você não pode dizer ‘eu virei’, e não aparece. Isso é uma ótima coisa para os estudantes aprenderem sobre prestação de contas e responsabilidade, e isso seria um fracasso, se os aprendizes perdessem a confiança no facilitador, ou se escola perdesse confiança no processo. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

Os parâmetros que Vaughan usa para pensar o que seria sucesso ou fracasso nos processos de facilitação são baseados nos afetos que levam ao engajamento entre participantes do processo criativo. De acordo com a visão de Paulo Freire, a conscientização humana se dá nas interrelações, e ela se definiria pela capacidade de ver e se misturar com o mundo, e nomeá-lo. O processo de conscientização “possibilita que o sujeito se insira no processo histórico, como sujeito, evita os fanatismos e o inscreve na busca de sua afirmação” (FREIRE, 2013 pg.32). No PES, os afetos são o meio pelo qual ocorre o processo partilhado de despertar de consciência, e são um referencial de análise. Jovens vivenciam trocas, que se dão na possibilidade das colaborações em processos artísticos, a partir do fomento teatral que nasce do encontro com outros jovens, dos afetos e do cuidado mútuo. Vaughan também cria perspectivas reflexivas sobre a experiência de “tornar-se” um facilitador, para estudantes do LAB:

Eles não se tornariam facilitadores sem esta oportunidade. Num nível mais geral, a oportunidade de construir confiança é enorme porque requer que nossos estudantes trabalhem sozinhos ou em pares e eles têm que cumprir um papel de líderes, de guias, de encorajadores e isso revela capacidades, revela uma profundidade sobre si. [...] E ter dificuldade pode não ser uma coisa tão ruim, dependendo do que for, mas há resiliência nisso. Demanda um crescimento pessoal, constrói caráter. [...] Em 2015, estava trabalhando com uma estudante que havia se formado em 2013 que permaneceu trabalhando na escola secundária, então era seu terceiro ano lá e ela estava desenvolvendo toda uma carreira na escola. Esse foi o nível de investimento que ela dedicou ao retornar todos os anos aos mesmos estudantes. E ela não foi a única, então

houve um grande sentido de conexão pessoal. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

E para aprendizes do PES:

É potente ter alguém trabalhando ao seu lado fazendo teatro e apoiando a criação de uma peça, estando lá quando dizem que estarão lá. Só isso já é potente, que alguém apareça todas as semanas e acho que as relações que são construídas são muito significativas. Eles têm a oportunidade de construir uma relação com alguém que não é muito mais velho, mas é mais velho, alguém que se preocupa e que não é professor, que não interage como um professor, que não se coloca como um professor, há tantos tipos de comunicações que são possíveis usando teatro e jogos, criatividade que são permitidas. Nos últimos anos a qualidade das peças têm crescido simplesmente porque há mais experiência em fazer teatro disponível, e não tenho certeza, mas acho que isso é uma boa coisa, pois acho que teatro bom não é realmente o propósito do projeto. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

Coordenadores de ambas organizações envolvidas no processo educativo das peças estão realmente atentos ao que está ocorrendo em termos de experiência cognitiva para participantes, isso é raro dentro de estruturas tão ramificadas de trabalho, como a da FCO. Neste sentido, a autonomia dos programas é uma estratégia positiva pois, apesar de não perderem de vista a vinculação à uma larga rede de produção teatral, envolvendo escolas secundárias, equipes de facilitação do PTH e do LAB, aprendizes e estudantes, o cuidado com cada pequeno processo permanece muito importante – há um grande esforço para valorizar todas as pessoas que estão engajadas na estrutura, em todos os níveis de ação.

Não há obrigatoriedade na participação, mas veja, queremos criar um sentido de responsabilidade com os aprendizes. Não estamos falando com profissionais, estamos lidando com aprendizes, então, quando eles se comprometem com um grupo de teatro, é uma escolha deles e com a escolha vem a responsabilidade de fazer parte de um grupo. O que isso significa? Estar presente nos ensaios, mesmo que não sejam obrigados, mas por conta da responsabilidade com o grupo, eles se tornam obrigados pelo comprometimento, é uma questão ética. Por exemplo, estamos em Braamfontein, e as vezes temos que ensaiar no Teatro Hillbrow, e não há transporte, então acho que você já os viu caminhando até aqui. Imagine, eles estão se arriscando ao caminhar até aqui, e as vezes não posso acompanhar eles, e eles não desviam caminhos, eles vêm direto para cá, e eu os encontro aqui. As vezes eles vêm antes, e quando chego eles já estão aquecidos prontos para trabalhar, então este sentido de responsabilidade foi criado, mesmo que eles não sejam obrigados. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Clara Vaughan conta como o modelo de ação foi se transformando ao longo dos anos, e os desafios foram se modificando, e dá um panorama geral histórico sobre o modelo de ação, com olhar crítico:

Acho que o primeiro ano foi o mais bem-sucedido, e a razão para isso, naquele momento, não havia muitos facilitadores disponíveis para as escolas secundárias. Cada estudante tinha muitas responsabilidades, não havia um facilitador externo. Então cada um teve que trabalhar em sua escola, com colegas do LAB, mas não havia facilitadores nas escolas, então eles dirigiram os processos, e isso permitiu que eles se investissem e tivessem um sentido de propriedade do que eles estavam fazendo. Realmente este foi o ano mais forte que tivemos por essa razão.

Depois disso acho que atravessou uma fase problemática, todo os anos é diferente, mudam os estudantes. Passamos por um experimento de colocar estudantes com facilitadores mais experientes de Hillbrow ou de conexões mais soltas com Hillbrow, alguns deles com mais experiência inclusive. Alguns que já estavam formados e feito o processo nas escolas e permanecido, alguém com mais idade. E isso também não deu muito certo pois os estudantes se sentiram como que assistentes e alguns não apreciados. Como o número de facilitadores cresceu nas escolas, eles estavam recebendo os novos estudantes como um favor, então as relações não foram sentidas como reais ou engajadas, eles não tiveram a oportunidade artística que gostariam, porque não tiveram as mesmas responsabilidades, eles estavam num jogo sem riscos. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

A passagem acima é um bom exemplo do quão tênue um processo pode migrar de uma ação de abordagem “teatro feito pelas pessoas” para “cima para baixo”, mesmo entre modelos de ação que pretendem ser dialógicos; bem como mostra que o cuidado minucioso no acompanhamento dos processos pode ser uma forma de conter o aparecimento de dinâmicas verticais. A horizontalização dos processos colaborativos precisa ser constantemente revista, para ter certeza que ela permanece no conjunto da obra, e percebo quão detalhada é a estrutura montada pela parceria entre PTH e o LAB para assegurar que é isso que ocorra, pelo menos na maioria dos processos. Vaughan segue em sua reflexão:

Em 2016, fizemos uma discussão minuciosa num ano em que não tivemos uma experiência positiva e vimos que precisávamos recuar e permitir que os estudantes tomassem responsabilidade sobre o processo, cumprir o papel de líderes, de aprender a facilitar, de organizarem o grupo, de planejarem, de guiar as pessoas num processo que terá que terminar em algum momento em uma peça, eles precisavam se apropriar do processo. Então retornamos ao nosso primeiro modelo. Agora estudantes estão trabalhando ou em pares, ou sozinhos. Ocasionalmente há alguém que realmente não se sente bem facilitando, então substituímos por Mike, por exemplo, que lhe dá um grande apoio sem tomar conta do processo. É esperado que eles façam avaliações por eles mesmos. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

Além do modelo de ação do PES, há desafios mais específicos relacionados às metodologias de dentro de sala de aula. Muitos são os desafios e mediações necessários para que a estrutura se mantenha coerente com os princípios da dialogia. Aqui, exemplos sobre como participantes entendem as práticas e como fazem escolhas dentro dos processos. Vaughan fala sobre a linha tênue entre abordagens verticais e horizontais:

Pode haver uma diferença entre as metodologias que eles aprendem e que eles utilizam. O tipo de metodologias que eles aprendem é de participação, como trabalhar coletivamente num tipo de estrutura hierárquica plana, menos como diretores e mais como facilitadores. Como traçar ideias, conceitos e conteúdos vindos do grupo, ao invés de impor suas próprias ideias. Mas as vezes acontece de ironicamente eles serem colocados em duplas que a outra pessoa age muito mais de cima para baixo. Então eles vão com as informações recentemente absorvidas sobre processos participativos e de repente há um outro facilitador que chega com um roteiro pronto para que o grupo faça, e sinto que eles têm dúvida do que é certo ou errado, o que devo fazer diante desta situação. Então frequentemente há este tipo de tensão. Mas também entre eles há histórias sobre serem educados em modos específicos e as vezes um desejo de ser um diretor ou roteirista, então as vezes é um pouco difícil de conter todas estas ideias, sob a pressão de ter que fazer uma peça, porque no fim das contas há a pressão de fazer uma peça boa para uma grande audiência que tende mais a puxar o processo para um modo de direção, onde as ideias possam ser mais acertadas. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019)

Frank Sithole, como professor secundarista que acompanha os processos criativos teatrais, fala mais especificamente sobre como ele lida com as dinâmicas escolares, impactos e motivações que surgem a partir do encontro entre aprendizes e alunos do LAB:

Nos ensaios temos o tempo para discutir com o elenco, e lidamos com o que está acontecendo no processo e se houve tensões ou momentos difíceis, voltamos aos nossos exercícios para diluir a tensão. Há jeito de criar distanciamento, mudar o foco, então fazemos uma conversa sobre o que ocorreu e se houve tensões, conversamos um a um com as personagens específicas. Para assegurar que estamos indo bem, ao final, aquele sentido de unidade deve ser mantido, mesmo que 1 ou 2 personagens estejam caindo, eles estão no mesmo espaço. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019)

Phana, que é facilitador e coordenador técnico do teatro, com sua bagagem de TO, reflete sobre como percebe a pedagogia nos processos de criação de histórias que vêm das pessoas, para que sejam mais bem apropriadas e ganhem significância contextual.

Para mim, o teatro que fazemos não é sobre revisitar histórias que já foram contadas, mas sim sobre contar as histórias presentes das pessoas que estão criando a peça. As crianças precisam contar as histórias delas. Se impusermos falas ou sentimentos, não há autenticidade, eles não são honestos ao contar histórias. Essa é a parte mais difícil de dirigir teatro e por isso nunca gostei de texto prontos. Começamos partilhando como estamos nos sentindo naquele dia. Prefiro que improvisemos cenas com estes sentimentos, do que trabalhar com texto. Eles se expressam, e se estamos em 10 pessoas, usamos encenação de papéis {role play}, daí estamos aquecidos e decidimos o que queremos fazer e podemos até tirar tópicos deste processo. (PHANA, conversa realizada em 8 de novembro de 2017).

Sithole também fala dos procedimentos de criação:

Com o intuito de criar significado e conteúdo, primeiro focamos no significado e trabalhamos com pesquisa sobre o tópico, por meio da internet,

ou perguntar às pessoas ou na igreja ou na escola, eles discutem os tópicos com seus educadores e iguais. Então fazemos discussões em grupo e a partir destes significados desenvolvemos os conteúdos. Eles trazem histórias de suas pesquisas. Então fazemos uma chuva de ideias (*brainstorm*), e pensamos em personagens que vêm destas histórias, e histórias que possam estar conectadas com estes personagens. Disso, fazemos o desenvolvimento de conteúdos e procuramos sugerir histórias que sejam críveis e estejam ligadas aos temas. Então eles têm que pesquisar as personagens e entrar na pele deles. E tudo ocorre por meio de trabalho de equipe, identificando personagens, suas diferentes histórias, e isso se torna a estrutura do enredo. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Com a abordagem “teatro feito pelas pessoas” de Nogueira (2002), teço com as vozes daqueles que fazem o teatro em Hillbrow, uma colcha de significados. Para seguirmos considerações mais profundas sobre a relevância e permeabilidade do Programa Escolas Secundárias, é necessário vislumbrar o funcionamento do festival para o PES.

5. O Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade (FTESCC)



Figura 147: Atores e atrizes da Escola Barnato dirigidos por Phana Dube, em apresentação no FTESCC. Foto AMC, 2018.

Estrutura

Isso é o que o Festival de Teatro de Escolas Secundárias tem feito ao longo dos anos...deu para jovens pessoas a chance de falar sobre quem eles são e de onde vieram usando todos os elementos do teatro. Essas são vozes genuínas e honestas de nossos jovens, não diluídas pela fama, fortuna, medo e vícios (MADIBA apud NAPO MASHEANE, 2015 pg. 9)

O Programa Escolas Secundárias e o Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade são profundamente imbricados, e a separação analítica entre eles é para a organização textual. Em essência, o festival é resultado do programa, mas também poderia colocar a perspectiva de que o festival se tornou a força motriz que faz funcionar o programa. A coordenação do PTH também os distingue como estratégias separadas de ação para angariar apoio e patrocínio:

Tenho orgulho de como o Festival cresceu nestes últimos 10 anos. Quando comecei, vi imediatamente a potencialidade do projeto, e vi a distinção entre o seu aspecto de formação com a disseminação de facilitadores nas escolas, basicamente entre o período de fevereiro a setembro, e então o festival. E acho que foi muito estratégico esta distinção, que não estamos apenas apresentando um festival, mas que há um elemento pedagógico nele. E isso foi um jeito de atrair apoio financeiro. Arte nas escolas, facilitadores nas escolas, a parceria com o Laboratório Teatro do Mercado se tornou importante desde 2012. Uma das razões de trazer o Laboratório foi que não tínhamos fundos naquele momento, e tínhamos um desequilíbrio no festival, que acho que sempre estará lá, mas que algumas escolas não tinham apoio, e outras tinham. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017)

O FTESCC tem a duração de 7 dias, no período das 08h às 17h, sendo que diariamente cerca de 3 a 4 escolas apresentam esquetes de aproximadamente 40 minutos. Depois das apresentações, cada escola deve deixar o palco, coxias e camarins, para dar lugar à próxima escola. Neste interim, a comissão técnica de cerca de 5 pessoas se vira em 20 para desmontar e montar os cenários, limpar o palco, preparar a luz, enquanto isso, atrizes e atores da próxima escola se preparam e aquecem. Muitos grupos chegam prontos (maquiados, vestidos e aquecidos) para que possam ganhar tempo de concentração.



Figura 148: Estudante/facilitador e aprendizes falando com um dos jurades, após um dia de festival. Foto AMC, 2017.



Figura 149: Aprendizes e estudantes finalizando os últimos detalhes de cenário no pátio e corredor posterior. Fotos AMC, 2017.



Figura 150: Aprendizes aguardando na coxia. Foto Adriana MC, 2018. Foto AMC.



Figura 151: Linda Mike e Gcebile, facilitadores que fazem de tudo um pouco, trabalhando na técnica do festival. Foto AMC, 2017.

Nos intervalos, as 400 pessoas que lotam o teatro precisam sair da sala, pois há a troca de público para que todes possam ter a oportunidade de assistir as peças. Por isso, intervalos

são momentos de muito movimento e vibração, os técnicos colocam músicas, geralmente *Gqom*²⁸⁸, e as crianças dançam coreografias *Bengha*²⁸⁹.

Para a troca de público, a equipe do teatro se esforça para conseguir acomodar o máximo de jovens dentro do teatro, da seguinte maneira: o teatro é esvaziado; depois entram primeiro colegas da escola que irá se apresentar que vieram para dar apoio e apreciar a peça que representa a sua escola; depois disso, eles permitem que pais e familiares de alunos que atuam ou participaram do processo; por fim, alunos de outras escolas ou pessoas da comunidade que estão aguardando para assistir as peças. As escolas trazem um público de aprendizes que não participaram dos processos de criação, mas que querem assistir as peças. É fácil distinguir as escolas porque cada uma tem cor diferente de uniforme e o pátio fica colorido de jovens. Algumas escolas trazem um grande público, outras menos, e não há garantia de que haverá lugar para assistir todas as peças porque depende do número de pessoas que vierem ao teatro. Nos dois anos que acompanhei o festival, raramente sobram cadeiras livres nas apresentações, e facilitadores tentam acomodar jovens dentro do teatro, ou eles fazem um rodízio de pessoas para que possam assistir pelo menos parte da programação. À medida que as escolas vão chegando, o pátio vai enchendo, e o festival se torna um grande evento para o bairro.

Depois da apresentação de cada escola, há um tempo para o júri articular os comentários, e o teatro é esvaziado novamente para preparar o palco para a próxima apresentação e público. Enquanto isso, os jovens secundaristas dançam e cantam músicas locais nos pátios externos, e os atores e atrizes se preparam nos camarins na parte posterior do prédio.

²⁸⁸ Há um fenômeno musical que vem crescendo nos últimos 10 anos na África do Sul, o subgênero *Gqom* (<https://www.youtube.com/watch?v=CITwWJ-CNXU>), vindo das favelas do nordeste do país, que se espalhou pelo país e pelas escolas secundárias de Hillbrow. Há dezenas de vídeos no Youtube de jovens dançando este ritmo. No primeiro ano que participei do festival, fiquei impressionada com a energia dos jovens dançando *Gqom* e músicas como “Fall” (<https://www.youtube.com/watch?v=3Iyuym-Gci0>) e “If” (<https://www.youtube.com/watch?v=helEv0kGHd4>) do músico nigeriano Davido.

²⁸⁹ *Bengha* é uma das danças do *Gqom*. Este vídeo foi gravado com meu telefone por umas das meninas do elenco da peça *Thwala*, no final de um dos dias do festival <https://www.youtube.com/watch?v=4jTFQWpuz7o>



Figura 152: Rodízio de público, sai uma escola entra outra. Foto AMC, 2018.



Figura 153: Da esquerda para a direita: x, Baby Cele, Gcina Olifant, Thabang Phakathi (atrás), Bongani Gumede (atrás), Dumisani Dlamini, Gcebile Dlamini e Thembile Snypper Tshuma. Foto AMC, 2018.



Figura 154: Júri. Foto AMC, 2017.

O júri é composto por pessoas importantes do teatro sul-africano, como os atores Bongani Gumede, Dumisani Dlamini e Mpho Molepo, as atrizes e facilitadoras Baby Cele, Khutjo Green e Gcina Olifant, que tecem comentários diversos sobre as apresentações, visando o aprimoramento estético teatral, aprofundamento da reflexão das práticas inseridas no trabalho, e do fortalecimento do aspecto educativo do teatro para os jovens participantes em relação aos modos que eles lidam as temáticas. Bongani fala:

Que dia! O melhor daqui é a criatividade. Esse é o 13º festival, e a diferença em termos de criatividade de antes para agora é incrível, em comparação com este ano. E saúdo estas crianças e o jeito que elas amam construir o trabalho, eles são muito entusiastas, o que é bom. Nós os encorajamos a seguir adiante. O que vi hoje é fora deste mundo. Estas crianças estão falando de seus problemas pessoais, que atualmente são drogas (*nhaúpe*²⁹⁰), abuso, tráfico humano. Eles estão falando estas coisas e elas não ocorrem longe daqui elas estão ocorrendo bem aqui. Hillbrow é lugar conhecido como difícil de sobreviver, então eles estão nos falando sobre as suas dificuldades. Noto que eles se fortalecem, discutem suas questões e desencorajam as pessoas a fazerem coisas erradas e que não devem fazer. Isso significa que eles todos são ganhadores e acho que eles chegarão em algum lugar. (GUMEDE, conversa realizada em 1 de setembro de 2017).

²⁹⁰ Nhaúpe, em Shona significa “branca” e nas ruas significa uma mistura poderosa para baratear a heroína.

Bongani Gumede mostra a generosidade e cuidado com os quais o júri lança um olhar crítico e estético sobre os trabalhos. Eles vêm trabalhando no festival, ano a ano, aprimorando os modos de avaliação junto com a equipe do PTH. Mesmo com essa perspectiva, o caráter competitivo se mostra uma dinâmica que fomenta disputa e evidencia as desigualdades com as quais as escolas se engajam com os processos criativos. Alguns diretores mais sensíveis ao desenvolvimento das artes como fortalecimento dos processos cognitivos de aprendizes, oferecem todo apoio e estrutura (como espaço e recursos), mas outras escolas não agem da mesma forma, impactando o resultado estético das produções. Essa desigualdade acaba não sendo levada em consideração nas avaliações do júri, que repousa o olhar apenas sobre o resultado não alcançando a totalidade do processo em si. Cada escola participante apresenta o resultado do processo teatral ocorrido nas escolas (as peças), envolvendo facilitadores do Teatro Hillbrow, estudantes do Teatro do Mercado, e os jovens secundaristas aprendizes discutindo temas vindos da realidade dos jovens e da cidade. Madiba que fez pesquisa sobre o festival fala:

Uma plataforma que busca apresentar trabalhos originais criados por estudantes secundaristas. Hoje o Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade é o maior programa anual da Fundação Comunitárias Outreach e indiscutivelmente o maior festival para o público jovem de Joanesburgo. [...] O Projeto Teatro Hillbrow concentra uma boa energia e recursos no calendário de workshops de treinamento. (MADIBA, 2015 pg.24)

O número de crianças que vêm para assistir teatro cresce a cada ano, podendo chegar a aproximadamente 400 jovens²⁹¹ por dia de apresentação. Os jovens se acumulam no pátio do espaço virando um grande encontro comunitário. No ano de 2018, na sua 14ª edição, o festival contou com a participação de 43 escolas secundárias, localizadas em toda a região central do CBD, Hillbrow, Doornfontein e Soweto.

²⁹¹ É difícil de precisar a quantidade diária de pessoas que assistem as peças por causa do rodízio de público, pode ser mais de 400.



Figura 155: Pátio da frente do Teatro Hillbrow, na chegada de estudantes para assistir seus iguais no festival. Imagem de arquivo da Fundação²⁹², 2018.



Figura 156: Pátio posterior do teatro durante apresentações teatrais das escolas secundárias. Estudantes aguardando lugares serem liberados para entrar. Foto Bigboy Hadebe, 2018.

²⁹² <https://outreachfoundation.co.za/wp/>



Figura 157: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.



Figura 158: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.



Figura 159: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017.



Figura 160: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.



Figura 161: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.

O festival se tornou uma grande referência do fazer teatral na cidade. Muitos pais vêm assistir ao trabalho, e se surpreendem e se emocionam com a atuação de seus filhos e filhas. Alguns deles nunca viram antes seus filhos no palco e saem espantados com seus desempenhos:

Tão maravilhoso! Estou tão orgulhosa de minha filha, ela me deu muito orgulho. Ela estava triste no começo do ano, o pai dela faleceu eu estava preocupada, aí ela se envolveu com teatro e as coisas melhoraram, agora vejo ela no palco, oh, tão orgulhosa. (Mãe de uma aprendiz, em conversa durante o festival de 2017).

As temáticas desenvolvidas no festival, para Bester, são importantes no processo de transformação social, pois “as conversas acontecidas no teatro, vão para casa e para a escola, e continuam num processo de reverberação”. Zanele Madiba também fala sobre como as impressões sobre Hillbrow vão se transformando com a experiência vivida no festival:

Os aprendizes de Soweto que conversei, e alguns deles tinham as mesmas ideia preconcebidas e era a primeira vez que eles estavam num grande teatro, com palco, e plateia, e sabe, você está acostumada a ir ao teatro todo o tempo, e aí vi que as crianças estavam segurando tanto. Há sempre histórias sobre estupro, superlotação, crime, sequestro e drogas, e são histórias pesadas que crianças não deveriam estar entrando em contato, e acho que eles não deveriam socializar para pensar sobre isso. E esses foram os conceitos que eu trouxe comigo, e as crianças não estão preocupadas com tudo isso. Em minha cabeça perguntava, como vocês navegam no bairro, eu tenho tanto medo de andar por aí, as crianças falaram “isso é tudo que conhecemos”, eles não sabem que existe outros espaços. (MADIBA, conversa realizada em 17 de outubro de 2017)

Zanele Madiba, jovem pesquisadora e ativista da consciência negra, veio do campo para a cidade e pensa a cidade como uma forma de privilégio. Ela se sente desafiada pelos modos com os quais a vida e a normalização do horror ocorrem em Hillbrow. As dinâmicas sociais apresentadas por participantes do projeto, a fazem questionar os modos que entende privilégio, de viver no campo com mais segurança, de viver na cidade com mais acesso à cultura (urbana) e conhecimento (estudo/instituição), e vê no teatro um modo potente de mediar suas próprias contradições. Phana, um dos coordenadores o programa, comenta sobre os efeitos do festival:

O festival é um grande evento para o centro da cidade e tem um impacto relevante para as crianças com as quais estamos trabalhando. Nós não estamos apenas ensinando teatro, mas estamos passando muito tempo fazendo diferentes atividades teatrais com elas e na maioria do tempo procuramos deixar que elas se expressem por meio da atuação, se expressem por meio de diálogos que temos e as vezes elas assistem oficinas e aulas abertas onde aprendem sobre teatro e sobre o que está acontecendo no entorno, e trazemos atenção às questões sociais que elas enfrentam (PHANA, conversa realizada durante o festival de 2017).

A escolha temática do Festival



Figura 162: Cartaz expondo o tema do festival do ano seguinte. Foto AMC, 2018.

O festival é estruturado de um modo que sempre uma pergunta é posta. Cada ano eles lidam com temas particulares, este ano estamos interrogando democracia e a constituição. As escolas públicas pararam de oferecer arte para secundaristas, e o Teatro Hillbrow foi lá e continuou, e isso é incrível, e isso não é muito reconhecido e para mim, como pesquisadora é incrível ver que as pessoas estão fazendo o trabalho com as portas fechadas, e muita coisa está acontecendo lá dentro. Isso é mudança de vida. Isso é o que teatro deveria fazer, pegar histórias e colocá-las no palco onde todas as pessoas possam ver que na verdade, Hillbrow é lar, é um lugar que contém muitas memórias para as crianças. (MADIBA, conversa realizada em 17 de outubro de 2017).

As produções apresentadas no festival são emolduradas por uma temática escolhida pelo Projeto Teatro Hillbrow, visando a imersão em assuntos ligados à vida dos participantes bairro. Durante os festivais, a temática do ano seguinte já começa a ser trabalhada com cartazes que são espalhados nas paredes do hall com perguntas disparadoras de imaginação, que trazem reflexões sobre aquela temática, e dando uma noção de continuidade do evento. Nos anos que acompanhei as temáticas foram: em 2017, questões da adolescência (*teenage issues*); em 2018, futuros africanos (*African futures*); e em 2019²⁹³, identidade, gênero e sexualidade (*gender, sexuality identity*).

²⁹³ O ano de 2019, testemunhei apenas a preparação do festival, nos meses de junho a agosto, retornando para o Brasil no dia 27 de agosto, dois dias antes do festival iniciar, a tempo para dar um último beijo e receber um sorriso de canto da amada mestra e amiga Marcia.

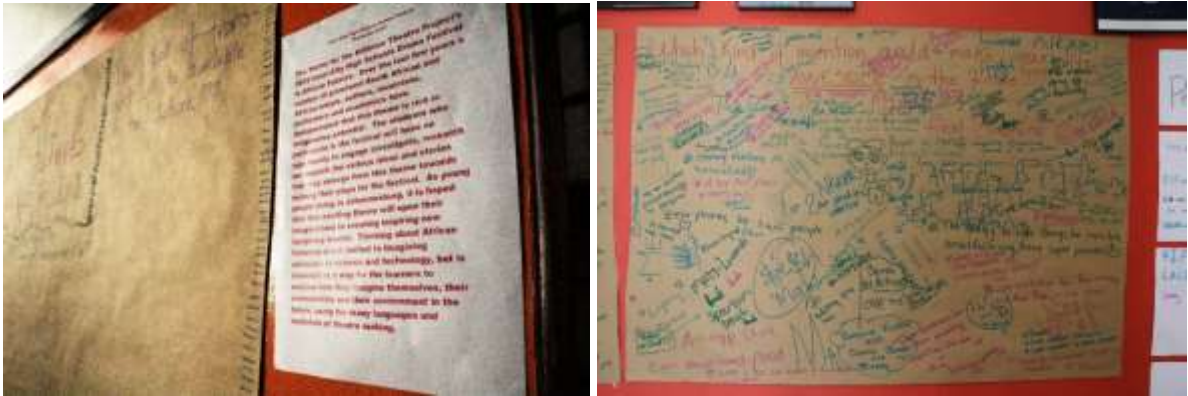


Figura 163:Cartazes de divulgação e investigação dos temas dos festivais de 2018 e 2019. Fotos AMC.

Para inspirar estudantes e aprendizes, por exemplo, o cartaz da temática futuros africanos dizia “um número proeminente de africanos e sul-africanos artistas, autores, músicos e acadêmicos têm demonstrado que este tema é rico em potencial imaginativo. Os estudantes que participam do festival terão oportunidade de investigar e pesquisar várias ideias e histórias que podem emergir deste tema ao fazer uma peça teatral. Como jovens vivendo em Joanesburgo, é esperado que este tema entusiasmante abra suas imaginações para criar. Pensar sobre futuros africanos não está limitado a imaginar avanços na ciência e tecnologia, mas pode ser um jeito de que estudantes explorem, como eles imaginam a si mesmos, sua comunidade e seu meio ambientes no futuro, usando as muitas línguas e materiais de fazer teatral.”

No ano de 2017, eu mesma fiz a colocação dos cartazes, com ajudantes muito prestativos, onde as seguintes perguntas foram feitas:



Figura 164: Meus ajudantes para colar cartazes nas paredes. Foto AMC, 2017.



Figura 165: Esquerda: preparação dos cartazes. Direita: público do festival e do PES respondendo às perguntas.

- ✓ Que tipo de tecnologia faria sua vida ótima no futuro?
- ✓ Você acha que será quente ou frio no futuro?
- ✓ Que tipo de invenção faria a vida mais fácil no futuro?
- ✓ Quais as 3 plantas que você espera que ainda cresça no futuro?
- ✓ Se a cozinha da sua casa tivesse uma porta secreta, para onde ela o levaria?
- ✓ Se você pudesse pegar qualquer coisa de qualquer cidade da África do Sul/África e colocar em Joanesburgo, o que seria?
- ✓ Se você pudesse escolher 3 animais para ocupar seu mundo futuro, quais seriam?
- ✓ Que tipo de comida você se imagina comendo no futuro?
- ✓ A África do Sul ainda será um país? Haveria uma ‘chefe de estado’?
- ✓ Liste 3 coisas que você gostaria de ver pela janela do seu quarto no mundo futuro.
- ✓ Se você tivesse uma identidade secreta no futuro, qual seria?
- ✓ Qual seria o poder de seu super-herói no futuro? E para que ele o usaria?
- ✓ Que lugares no mundo/continente/país você mais gostaria de visitar no seu futuro?
- ✓ Há alguma moeda no futuro? Como ela se chamaria e que símbolos teria?
- ✓ Quais são as 2 coisas mais importantes que governam seu mundo futuro?
- ✓ Que tipo de transporte será disponível no seu mundo futuro?

As perguntas, feitas pela teatróloga Mwenya Kabwe²⁹⁴, que ensina teatro na Divisão de Teatro e Performance na Wits Escola da Artes (*Wits School of Arts*), ajudam jovens na preparação temática para o ano seguinte, convidando-os a pensar criticamente sobre o tema, ampliando as perspectivas de abordagem criativa. Eu mesma gostaria muito de ter respondido as perguntas feitas. Se eu pudesse sonhar em continuar esta pesquisa, focaria na análise dos materiais informativos produzido nestes cartazes, que são muito ricos. Diariamente, jovens

²⁹⁴ Mwenya Kabwe é fazedora de teatro, professora e mãe. Nascida na Zâmbia, sediada em Joanesburgo. <https://lessgoodidea.com/mwenya-kabwe>

escrevem as mais surpreendentes e visionárias respostas (muitos cartazes são produzidos), que posteriormente aparecem em cena, mostrando que a dinâmica ajuda a engatilhar ideias que são trabalhadas em processos posteriores e transformadas em cena. Isso também mostra que há uma continuidade de jovens que retornam ao fazer teatral depois da primeira experiência, que reflete no florescimento estético à medida que ganham experiência em palco e processos criativos.

Gcebile fala sobre a temática de 2017:

O tema ‘questões da adolescência’, sobre as suas histórias e experiências, coisas que os jovens passam por, desenrolar as suas próprias histórias, as coisas que vivenciam, as coisas que passam. Então, estávamos falando sobre as histórias delas. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017).

Elemento competitivo – do resultado ao processo

Tenho sentimentos misturados sobre o elemento competitivo do festival. Vejo valor na competição que motiva as pessoas, o que significa para as pessoas ganhar um prêmio, de ser reconhecido como os melhores tudo isso tem seu valor e é muito energizante. Mas também é impossível dizer. E essa é uma tensão que tenho com os estudantes no LAB quando pensamos nas notas “será que esta é a melhor maneira de pensar em fazer uma obra de arte, seja performance ou pintura ou literatura” dar notas e colocá-los como sendo mais fortes ou fracos em relação uns aos outros é útil? Será que isso está na cabeça deles quando estão fazendo algo? Que eles querem ser os melhores? Que significa que eles querem ser melhores que você? Melhor que alguém? É desse lugar que vem nossa melhor criatividade? Eu não sei. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

O festival teve um elemento competitivo desde seu início, e ele ocorre por meio de categorias variadas de premiação, tais como: melhor ator, melhor atriz, melhor ensaio, melhor texto, melhor produção, melhor figurino, atores e atrizes coadjuvantes, melhor roteiro etc. A premiação se dá por certificados de participação e alguns prêmios de patrocinadores, como por exemplo, livros da Exclusive Books²⁹⁵, uma das apoiadoras do Festival. Nos primeiros anos do festival, as categorias contemplavam algum tipo de premiação para todas as escolas, mas com o crescimento drástico de escolas participantes, surgiu a dinâmica de ganhadores e perdedores. Madiba (2015) diz:

²⁹⁵ A Exclusive Books é a maior rede de livrarias da África do Sul, que vendem livros comerciais e alternativos. Como falamos na nota de rodapé 175, a loja nasceu em High Point, Hillbrow, e apoia o festival em honra a esta história, por acreditar que o evento anual é de muita importância para a formação de jovens participantes.

O conceito de arte em comunidade se torna frágil quando está imerso em competição. Há um risco subentendido que, se não houver um equilíbrio entre competição e arte e educação, pode rapidamente alienar aqueles que não ganham. [...] A dimensão competitiva cria um número de complicações. Em primeira instância, competição cria a noção de ganhadores e perdedores. (MADIBA, 2015 pg.93-94)

A cultura da competição é profundamente enraizada em noções ocidentais (patriarcais e capitalistas) de realidade, porque cria separações entre melhores e piores, mais fortes e mais fraques, seres mais ou menos bem preparados. Além disso, desvia a ênfase no processo e a coloca no resultado, porque em último caso, os critérios de julgamento se concentram exclusivamente na peça apresentada no dia do festival – isso é contraproducente na lógica do teatro comunitário, que prioriza o processo.

No entanto, há a crença de que o elemento competitivo traz uma força propulsora de criação, que faz com que escolas, estudantes e aprendizes se engajem no processo com inteireza. Sithole fala:

A competição é importante para o processo, porque eles poderiam ir às escolas e assistir as peças e seria isso, mas o fato de que estão usando um local para criar a plataforma para que participantes interajam uns com outros, com atores, eles aprendem muito com toda a estrutura, acho que é inspirador. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

A perspectiva de que a competição faz com que pessoas se engajem mais nos processos, como fala Sithole ao articular as razões pelas quais acha que ela seja importante, acaba falando mais sobre o processo, do que sobre a dinâmica competitiva de ganhar ou perder. Mas será que a ênfase na competição não poderia ser substituída pela ênfase no processo em si de criação e apresentação para uma comissão que daria retornos, sem a necessidade de escolhas? Sithole continua refletindo sobre a competição:

Uma coisa que pode ser frustrante é que parece que as vezes há um vício entre jurados, com favoritismos, sabe, coisas estranhas. Essas crianças se dedicam muito aos processos, e é um ponto difícil de lidar com. Houve um ano que minhas crianças estavam chorando, nossa escola foi a primeira a se apresentar e as escolas que ganharam foram as últimas que se apresentaram, e houveram comentários do tipo ‘sua escola foi a melhor, o que houve?’ e as crianças estavam com seus corações partidos. E é difícil porque estamos falando sobre 30 ou 40 escolas, é muito difícil, como aparar estas arestas? Há desavenças que dizem que um juiz é da TV não do teatro, essas coisas que temos que contar como parte do todo. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

As questões que Sithole traz são complexas e se relacionam com as desigualdades anteriormente mencionadas, e tocam em subjetividades que estão situadas em contextos

estéticos. Isso porque as escolas possuem perfis distintos, apesar de todas pertencerem às zonas chamadas precárias, possuem estruturas desiguais de apoio aos processos criativos das peças. Alguns grupos têm total apoio das escolas à participação no festival, investem tempo e recursos nas produções, e outros grupos não, isso determina uma competição desigual e até frustrante para aprendizes e estudantes que dedicam grandes esforços nas produções. Jurades têm olhares subjetivos e nem sempre as produções partem dos mesmos acessos à recursos. Como mediar esta questão?

Claro que é motivante, energizante o desejo de ser melhor, mas o fato de que é necessariamente arbitrário em certos níveis, para avaliar as peças como é feito, e há muitos estilos e gêneros de análise, significa que as pessoas estão engajadas num resultado arbitrário. Então, de qualquer jeito que se trabalhe, você tem que confiar num juiz, no gosto dele, e em muitos outros fatores que nem sempre são justos. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019)

Os processos criativos são valiosos, e poderiam trazer ênfase aos outros aspectos como força motriz, como a apresentação em público, o retorno crítico dos atores e atrizes renomadas e a participação. A competição parece que tem gerado conflitos e desconfortos, principalmente ligados aos processos subjetivos das escolhas dos melhores (que consequentemente determina os piores), e dos critérios. Clara coloca mais uma reflexão relevante:

Então, a competição estabelece uma corrida, não é uma questão fácil de premiação. É daí que minha tensão vem, e acho que não é possível encorajar as pessoas a não se importarem com isso, se é competitivo as pessoas querem ganhar. É um elemento humano forte. Eu ficaria curiosa em saber o que ocorreria se o Teatro Hillbrow não tivesse o caráter competitivo, só para ver o que mudaria. É muito difícil desfazer, até para os estudantes do LAB, até para mim mesma, querer fazer algo corretamente e obter a aprovação de alguém dizendo você foi bem. E se realmente não há como fazer algo por você mesmo. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).



Figura 166: Momentos da entrega de certificados para participantes ganhadores do festival. Fotos AMC, 2017.



Figura 167: A comissão avaliadora do festival, da esquerda para direita: Dumisani Dlamini, Mpho Molepo, Gcina Olifant, Bongani Gumede. Foto AMC, 2017.

Durante quinze anos, o padrão competitivo esteve atuando dentro da estrutura impregnando as dinâmicas pedagógicas. No ano de 2020, o PTH anunciou que o Festival não terá caráter competitivo, um passo em outra lógica de engajamento moral e ideológica, que trará desafios de adaptação. Os facilitadores e coordenadores falam que estão apreensivos em relação às respostas das escolas, e pode parecer um passo ousado que ameaça as estruturas alimentadas durante tantos anos. Mas a transformação de estruturas sempre implica ameaças às bases construídas, e este pode ser um passo importante em direção à pedagogia crítica e ao desmonte de abordagens que ao invés de desafiarem a roda de opressão, acabem reforçando desigualdades desnecessárias.



Figura 168: O espaço teatral num dos dias do FDESCC, em 2017, com pais, vizinhos e colegas das escolas presentes para assistirem as apresentações dos participantes do Programa Escolas Secundárias, numa grande celebração comunitária. Foto AMC, 2018.

6. Sustentabilidade do projeto

A estrutura de sustentabilidade²⁹⁶ da FCO é frágil e complexa. Há redes de geração de renda, apoio e patrocínios²⁹⁷ de fontes distintas, como: aluguel das salas para eventos externos e outros fins; doações a partir das conexões históricas com a Igreja Luterana Alemã - tanto na Europa quanto na África do Sul; doadores e parcerias locais, como a Exclusive Books, para ações mais estabelecidas do PTH, como o Festival de Teatro das Escolas Secundárias do Centro da Cidade e o *Hey Hillbrow Let's Dlala*.

²⁹⁶ Em conversa realizada em 29 de novembro de 2017, Thomas Wojciechowski, ex-coordenador geral, falou sobre o quão difícil é manter a renda anual da Fundação Comunitária Outreach no positivo, e os números que movimentam somam um montante R8.500.000,00 (oito milhões e quinhentos mil rands) - cerca de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais), em maio de 2019, entre pagamento de alugueis, taxas, contas, salários, aquisição de recursos e custo de projetos.

²⁹⁷ A FCO possui camadas distintas de doadores e apoiadores de suas ações. Os principais patrocinadores são a Ford Foundation, o Rand Merchant Bank, o Bread for the World e ELM, que requerem dados anuais da ONG e fazem avaliação contínua e detalhada para acompanhamento das ações do projeto. O esquema de financiamento ocorre semelhante ao brasileiro, na lógica das leis de incentivo cultural, mediado pelo Departamento de Artes e Cultura (*Department of Arts & Culture*), que apenas avaliza projetos e dá apoio institucional. A captação e prestação de contas é feita diretamente entre a fundação e os patrocinadores, o que torna a estrutura vulnerável aos desejos e humores corporativos. Especificamente o PTH, é colocado em xeque com frequência para apresentar “resultados”.

Historicamente, há dois tipos de financiamentos, um recebemos uma larga porção de financiamento da Alemanha que é muito focado na igreja, que é sobre nossa conexão com a Igreja Luterana, que é nossa fundadora e locadora. Somos afortunados por manter este fundo e relação. Mas eu tenho sido instrumento para trazer outros financiamentos para a organização, ou pelo aumento dos financiamentos. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017)

Alguns dos patrocinadores se engajam com aspectos humanitários da ONG, e baseiam suas decisões em dados estatísticos, a partir de abordagens ligadas às noções de desenvolvimento - eles focam na capacidade educacional do projeto, por exemplo, para formação de pessoas que estejam aptas para entrarem no mercado de trabalho. Neste aspecto, há uma pressão para que o projeto teatral se mostre tão “funcional” e apresente resultados concretos acerca dos impactos que promovem no bairro, quanto por exemplo, o Centro de Computação ou o Centro de Artesania que formam profissionais e apresentam resultados ligados principalmente ao combate ao desemprego e à fome. Essa pressão de mostrar dados ligados ao mercado de trabalho, diminui o valor subjetivo implícito nos processos artísticos criativos em que estruturas morais e cognitivas estão construídas, que não podem ser medidas de forma objetiva. Há prestações de contas dentro da ONG para apresentar “resultados” que não cabem dentro da lógica das artes, e isso é um desafio para o PTH, que se vê anualmente prestes a perder seus apoios financeiros e tendo que reafirmar seu valor. Gerard Bester, um dos coordenadores do projeto, fala:

Quando comecei a trabalhar aqui, inicialmente vi meu papel como administrador, alguém que iria assegurar que as coisas ocorressem de forma suave, que inicia projetos e vê potenciais de projetos para crescer. Claro, o espaço demandou muito mais e ainda tem demandado, e constantemente penso em meu papel, no que foi, no que pode vir a ser. Acho que a nova transição que coloca novas demandas sobre nós de criação de estrutura, estabilidade e transparência, e algumas vezes nem sempre eu trabalhei com estruturas, acho que pode ser importante e ajudar, e as vezes, o que poderia ser um espaço fluido e flexível, pode criar tensão, confusão e instabilidade. Acho que temos que achar equilíbrio. Acho também que, sobre o processo com trabalhos criativos, é altamente problemático ter ideias de resultados fixos. Processos criativos nunca são fixos, os resultados são surpreendentes e inesperados. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017).

Há a constante ameaça de perda do apoio de patrocinadores que tem perspectivas desenvolvimentistas e que dão preferência aos projetos que se estruturam dentro da lógica de “combate ao desemprego”, que trabalham na base da educação tecnicista – e a lógica não se aplica ao projeto teatral. A fundação intervém nas pressões corporativas, mediando os resultados exigidos entre as sete frentes de ação, com o objetivo de proteger manter o PTH em atividade, e Thomas vinha protegendo esta delicada estrutura há sete anos. Em 2019, Thomas

deixou a fundação, e um novo administrador foi acolhido, trazendo mudanças²⁹⁸. Isso afeta o sentido de continuidade das ações, e os afetos entre o grupo que trabalha nos programas, mas eles perseveraram com resiliência e seguem seu trabalho enquanto há possibilidade para tanto.

Isso porque recebemos financiamento, e temos que gerar relatórios sobre estes financiamentos e temos que ser responsáveis por ele, então, sim, isso traz suas demandas sobre o trabalho que fazemos. Crio despesas e sou responsável por elas e sou parte do time de administração, então é parte do meu trabalho. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017)

Apesar da FCO e o PTH estarem estabelecidos dentro da propriedade da Igreja Luterana Alemã, e de que haja membros da congregação dentro da Fundação, a sua estrutura administrativa não demanda que as práticas pedagógicas em sala de aula sejam submetidas à um teatro propagandista, catequista/missionário ou menos dialógico. Isso não ocorre sem conflitos internos, controvérsias e desconfortos, porém, com a configuração histórica do PTH, há uma certa “blindagem” por parte dos facilitadores e coordenação, que protegem a liberdade das ações educativas e das temáticas de trabalho, como falei na sessão 4 deste capítulo.

A Fundação possui também uma estrutura de locação de alguns dos seus espaços físicos, como o teatro e as salas maiores, o que lhe assegura um certo aporte e liberdade financeira. As salas de apresentação e ensaio, por exemplo, geram uma renda importante em suas locações. Durante a semana, na parte da noite, a Fundação subloca as salas para cultos e cerimônias de igrejas neopentecostais. É um grande paradoxo: durante o dia, jovens participantes praticam teatro, discutindo de forma crítica questões sociais, inclusive acerca do papel da igreja em suas vidas (como veremos no capítulo 4 na peça Thwala), profanando determinadas abordagens estruturais religiosas e o fanatismo cego; durante a noite, igrejas pentecostais alugam o teatro para a celebração de seus cultos, e pregam a retidão da alma e a não exibição do corpo, profanando práticas corporais como as do próprio fazer teatral que ocorre ali durante o dia. Neste jogo de sacralidades e profanações, a Fundação consegue garantir a sustentabilidade do seu fazer teatral, auxiliando no orçamento e mantendo os projetos ativos.

Até o ano de 2018, o teatro também era locado nos finais de semana para concertos musicais, ou realização de espetáculos, ou apresentações de bandas. No entanto, o caso da morte de Peter Ndlovu (apresentado no capítulo 3) fez com que a Fundação findasse a prática.

²⁹⁸ O novo diretor, Robert assumiu a fundação em meados de 2019, quando a pesquisa de campo já havia se encerrado. Desta forma, a informação que tenho é que mudanças estruturais estavam sendo estabelecida, trazendo uma certa instabilidade ao grupo.

7. Reflexões sobre a relevância do Projeto Teatro Hillbrow para o bairro

[...] há tantas coisas acontecendo nas ruas, algumas vezes tão intensas, degradantes, desumanas por causa do sistema e há uma vitalidade para a vida, para sobreviver. Uma incrível mistura, e eu tenho percebido que em Hillbrow, na Fundação Comunitária Outreach, no que se refere ao trabalho que eles estão fazendo ali, eles incorporam o público que vai lá. (NEBE, conversa realizada em 1 de agosto de 2019)

Diante de tantas vozes que trouxeram um panorama sobre as estruturas, ações e pedagogias do PTH, uma questão que ficou ressaltada aos meus olhos, e que eu não poderia deixar passar despercebido neste momento histórico que vivemos no Brasil, foi o fato de que todas as pessoas que fazem teatro (no presente ou no passado) naquele espaço, desde a instauração de paradigmas de teatro comunitário no final dos anos 1990 até os dias de hoje, se referiram, de uma forma ou de outra, aos trabalhos de Paulo Freire (PO) e Augusto Boal (TO). Os autores têm uma grande influência nos modos em que o teatro é conduzido e entendido em Hillbrow, e muitas vezes eles são citados por pessoas que não necessariamente conhecem com profundidade as suas metodologias, mas o pouco que conhecem, é suficiente para inspirar todo um corpo de conhecimento e trabalho. E esse corpo fala sobre a construção de comunidade a partir de ideia de um teatro micropolítico, que fomenta a conscientização por meio das suas contradições, e cria vínculos fortes. Warren Nebe fala sobre o aspecto da criação de vínculos comunitários:

Meu sentir é que o Teatro Hillbrow é modelado pela crença de que ele pode construir comunidade, e para mim, o que vejo em seu cerne é que é sobre uma construção de comunidade que bem recentemente tomou lugar na história da África do Sul. Uma comunidade que é vulnerável. Então, para retornar à sua pergunta {sobre sua relevância}, o teatro que tenho sentido é de multiplicidade. Há definitivamente um teatro comunitário participativo, mas participativo não seria sobre ser teatro interativo, e sim sobre o fato de que a comunidade pode vir e participar dele. Também vejo uma forte direção de teatro para jovens, então é aquele sentido de elaboração da juventude por meio de um jeito ativo de fazer teatro. Mas, eu acho também que há um trabalho no qual emerge um teatro afiado, fresco e novo. Tem uma assinatura estética única nele. (NEBE, conversa realizada em 1 de agosto de 2019)

Segundo os saberes deixados por Nogueira (2002) sobre práticas comunitárias, focando no recorte crítico sobre o TFD explanado no início deste capítulo, penso que as contradições que foram surgindo ao longo da pesquisa, em perspectivas relacional, estrutural, política, e ontológica - e que criam matizes pedagógicas potentes – é possível afirmar que

aquela é uma comunidade mista, tanto geográfica (pelo espaço) como de interesse (pelo fazer teatral), e que o projeto estabelece um teatro feito pelas pessoas, participativo em sua base e que combate as hegemonias internas e externas.

Falar sobre a relevância de um espaço que promove o tipo de ação apresentada pela FCO, inspirado por Freire e Boal desde suas bases históricas, é reverenciar as conexões transatlânticas que estes dois autores seguem construindo com a potência de seus legados. O que pareceu fértil durante este estudo, foram os caminhos que os conhecimentos dos autores tomaram, ao encontrar com os saberes daquelas pessoas que carregam histórias e memórias de diversos territórios africanos, e acabaram se agrupando naquele espaço/projeto. Os corpos de conhecimentos que entram nesta dança criativa - sendo eles as inspirações das praxes da Pedagogia do Oprimido, as abordagens do Teatro do Oprimido, a força cultural afropolita urbana e a cosmovisão de mundo Ubuntu – configuram uma obra-prima única e frágil, que subsiste em meio à tantas complexidades. Frank Sithole, quando perguntado sobre a relevância do PES e o Festival, fala:

Não há como responder a esta pergunta {sobre a relevância do festival} sem responder sobre a importância da Fundação Comunitária Outreach para esta comunidade, pois lembre-se que o festival ocorre através da fundação, e há tantas atividades que acontecem aqui em Hillbrow, por causa do FCO, e a fundação sim teve muito impacto na comunidade, em termos de diminuição de criminalidade, de assegurar que estes jovens estão expostos à música, às artes, aos computadores, todos estes projetos são salutares para Hillbrow. Acho que o festival de teatro é parte de um todo e o impacto na comunidade, novamente na noção de segurança, aprendizes se mantem fora nas ruas focando em ensaios, e coisas assim, ao invés de estar por aí expostos a isso ou aquilo. Isso é o principal impacto. Durante o festival, o Teatro Hillbrow se torna um porto de atividade, com tantas escolas juntas. (SITHOLE, conversa realizada em 31 de julho de 2019).

Não há como falar sobre a relevância de um espaço como o de PTH, desde um lugar de neutralidade, porque o projeto apresenta dois programas continuados tão extensos e complexos, que envolvem tantas pessoas em processos colaborativos, em um contexto de tamanha precariedade e avanço de políticas neoliberalistas. Manter uma estrutura deste tamanho funcionando por cerca de 23 anos é um grande desafio, isso por si só, já fala muito sobre sua pedagogia. Sinto que o projeto cumpre um papel crucial para as crianças e jovens participantes, especialmente pelos modos nos quais as suas vozes são articuladas, permitindo que elas encontrem fala, escuta, pertencimento, e desafios que as façam crescer, tomar os

processos nas mãos, assumir responsabilidades coletivas, e criar obras teatrais que reverberem entre seus iguais e desiguais como força potente de transformação de suas realidades.

Talvez o depoimento de Thandiswa²⁹⁹, ilumine a questão da relevância do projeto:

Quando vim pela primeira vez para Hillbrow {o bairro} foi fácil fazer amigos, tudo foi rápido. Eles falavam ‘nos vemos logo mais’ e já íamos juntos a algum lugar. Você sai de casa de manhã as 6-8h e volta as 20-22h, e devagar eles te apresentam as coisas erradas. Primeiro, é sobre ir o quão longe de casa for possível, lugares que nunca esteve antes, o próximo minuto eles te apresentam algum tipo de droga ou fumar ou beber {álcool} e coisas como essas, e você acaba caindo. Você tenta manter o fluxo e ficar de boa. [...] Começar teatro é como começar uma vida nova. O minuto que você começa, não tem mais uma vida só sua, a maior parte do tempo você está aqui ensaiando e se apresentando. Você perde seus amigos, não tem mais aquele tempo livre, porque quando você tem tempo livre está fazendo coisas que você poderia estar fazendo como tarefas, estando com seus pais, essas coisas. Algumas pessoas não conseguiram lidar com o compromisso de vir ao teatro depois da escola, eles queriam ver seus amigos, namorados, elas ainda queriam aquela vida de festa, e foi demais para elas, então elas não voltaram. [...] O que me manteve aqui foi depois da primeira apresentação. No começo foi muito difícil, tinha dúvidas se deveria ficar ou não. O que me fez ficar foram as pessoas que estavam aqui antes de mim e vi que elas estavam num outro nível, elas coordenam o espaço e você se sente pequena perto delas e você também quer ser como elas, você quer mostrar que você também pode chegar lá. (THANDISWA, conversa realizada para esta pesquisa em 2019).

A fala de Thandiswa revela tantas nuances, chaves desencadeadoras que ajudam a construir sentidos nas relações, a partir dos trabalhos partilhados em teatro com os temas advindos de histórias próximas às participantes. Ela fala que se sentia pequena perto das outras participantes, mas que sabia que poderia se tornar grande como as que vieram antes. Essa relação pequena-grande tem a ver com a intergeracionalidade, mas também com a noção de importância de cada sujeita comprometida com os processos, dentro de um coletivo. Thandiswa fala mais de apropriação de um modo de estar, de presença e de pertencimento, do que de habilidades performáticas, porque ela fala sobre como o coletivo (as pessoas que estavam antes dela) “coordena o espaço”. Mas ela também fala de habilidades performáticas, que são conquistadas com o esforço e dedicação.

Aqui aprendi algo que não aprendi quando criança, que você deve estar atenta a tudo ao seu redor, todas as pequenas coisas. Comecei sentindo que eu não era realmente grande, mas capaz de fazer algo quando minha primeira personagem veio. Eu não tive muita dificuldade de entendê-la, e consegui fazê-la desde o dia que ela chegou até o dia que a apresentei, a mantive como

²⁹⁹ Por causa do conteúdo expositivo desta fala, optei por tornar anônima a pessoa em questão.

se ela pertencesse a mim. Ninguém teve a chance de experimentá-la. Tipo, pensei, OK, agora estou num outro nível. Novas pessoas entraram, e pensei ‘agora chegou meu tempo de fazer vocês se sentirem pequenas’. Mas na verdade, isso mudou em Thwala porque ocorreu que todos esses anos crescendo e crescendo aqui dentro, e em Thwala, tive a chance de me sentar ao fundo³⁰⁰ e deixar as pessoas³⁰¹ fazerem tudo. Isso me fez ver ‘hei, o que é essa coisa de ser grande?’ Dar a chance para outras pessoas de irem lá e arrasarem, enquanto sento atrás e penso ‘ah, poderia ser eu ali’ (risadas). Você sabe que, OK, quando você tem que dar um passo atrás, aí é quando você na verdade, posso assim dizer, ‘estou começando a ficar um pouco maior’ porque você teve a sua chance, não há nada mais que as pessoas possam fazer por você. Elas te deram tudo que você precisava. Você sabe que, OK, agora ou você está pronta ou não está. Você sabe que chegou lá, não quando você tem todas aquelas personagens grandiosas, elas ainda estão te empurrando, trabalhando em você, mas no minuto que elas se vão, aaaah, sentada ao fundo, você deveria saber ‘Argh, você já está lá’ (THANDISWA, conversa realizada para esta pesquisa em 2019)

É interessante ver como Thandiswa reflete sobre sua história no projeto, sendo ele um marco de transformação de vida, entendendo as próprias armadilhas mentais e ansiedades de crescimento. Seu entendimento como um ser que se percebe crescendo, de pequena para grande, mostra que ela conseguiu abandonar esta mesma noção sustentada por anos. Em seu refletir, revela a libertação da roda do grande-pequeno, opressor-oprimido, melhor-pior para ver-se como alguém capaz de criar algo valioso, usufruir dele, e dar lugar, apoio e oportunidade às próximas que virão, seguindo o ciclo de vida-morte-vida. Dentro desta lógica, percebo a importância de Gcebile Piliso Dlamini como facilitadora deste processo, que se engaja com presença, foco e cuidado com cada participante, por meio de um fazer teatral comprometido com uma pedagogia engajada e baseada na solidariedade comunal, espiritualista (não religiosa), de teor africanista Ubuntu, e com perspectivas feministas, como veremos nos próximos capítulos.

O ano de 2017 foi o último ano em que Thandiswa participou do PDE, porque ela finalizou a escola secundária. Ela falava que seu sonho era de ser perita criminal, carreira que os pais não apoiavam porque achavam perigoso demais para uma mulher. Thandiswa conseguiu uma bolsa de estudos em uma universidade em Durban (AS), seguindo seu sonho, mesmo com os receios da família. Zanele Madiba fala:

Sinto que as crianças podem nos ensinar tanto, a não impor narrativas e acho que fui muito limitada ao entrar no campo de pesquisa. Eu tive uma ideia,

³⁰⁰ Thandiswa é uma das participantes da geração mais velha que, ao invés atuarem, compuseram a banda da peça. As atrizes protagonistas foram da geração mais jovem das adolescentes do PDE, facilitado por Gcebile Piliso Dlamini.

³⁰¹ Ela se refere à geração mais jovem.

corri com ela e saí de lá sem nada. Durante dois meses senti que não entendia, pensava ‘eu acho que não tenho nada’ eu não sei o que estou pesquisando porque o que ocorreu foi que a se abriu um novo mundo para o qual não estava preparada. Eu não estava preparada para amar aquele centro de arte como eu amei, eu não estava pronta para ser uma defensora. Há algo tão bonito sobre entrar em um espaço e querer obter sucesso, e acho que a pesquisa acabou sendo uma bela reflexão para o centro. Agora, em retrospectiva, muita coisa poderia ter mudado, poderia ter havido muito mais coisas que poderiam ser ditas, ter sido explorado. Mas acho que escolher este estudo foi a melhor coisa que aconteceu, ter entrado naquele espaço que talvez nunca entraria, eu não tinha nenhuma razão para ir lá, e aqueles aprendizes me forçaram a ser curiosa e isso é muito importante para pesquisadores. (MADIBA, conversa realizada em 18 de outubro de 2017)

Zanele Madiba nos dá um presente com este depoimento. Ela revela de forma muito pessoal suas pressuposições sobre o bairro e a transformação que teve ao entrar em contato com o PTH. Hillbrow era um espaço “para não ir”, estigmatizado, perigoso, no entanto, depois de ver uma peça teatral, Madiba se transformou em pesquisadora e ativista que advoga pela manutenção do projeto e pelo rebordado das feridas abertas, expostas naquele contexto.

Eles reacenderam minha paixão pelas artes, e, num nível bem básico, eles me ensinaram a ser humana. A cidade tem um jeito de tornar as pessoas duras, e toda vez que vou ao teatro Hillbrow, é quase como se entrasse num mundo que te faz respirar e te mantivesse real. Antes de imaginar que eu era humana, há algo naquele espaço sobre contensão, e acho que eles contem muito e não recebem crédito o bastante por isso, porque que eu amo eles tanto. Veja, estou com lágrimas nos olhos. Acho que eles tocam em coisas que não foram tocadas antes, acho que eles estão mudando a vida de crianças e jovens, que sonhos vêm sendo realizados naquele espaço, e fiquei com o coração quebrado quando ouvi falar sobre o tiroteio³⁰² porque para mim, aquele espaço é muito sagrado. Precisamos proteger o máximo que pudermos e reconhecer o teatro Hillbrow como uma comunidade. Quanto mais as pessoas irem lá, mais elas irão perceber que precisamos mais espaços como aquele, espaços que são verdadeiros, que mudam vidas. (MADIBA, conversa realizada em 18 de outubro de 2017)

A fala de Madiba poderia muito bem ser a minha fala, e me identifico com o ponto sobre a autotransformação ao entrar num espaço como o Teatro Hillbrow, por isso a grande dificuldade de falar desde um lugar desde a neutralidade. Como evitar influências ou desvios causados pelo amor? Não sei. O que sei é que entrei no PTH e fiquei com as pessoas de lá, e me senti esvaziando, achando que não tinha nada, que nada realmente extraordinário ocorria ali em termos de fenômeno pedagógico, a não ser a potência das interrelações - e tento dar sentido à tudo isso no próximo capítulo. Levou tempo para entender que os modos de relação, a convivialidade como um valor imprescindível de vida, é que eram o grande diferencial daquele fazer teatral, que de modo semelhante ao de Madiba, entrou em meu ser. Por isso,

³⁰² Madiba se refere ao caso de Peter Ndlovu, contado no próximo Hamba.

afirmo que o PTH, com todas as suas contradições e problemas, é um espaço vital para o contexto Hillbrow, pois sutura as muitas formas de abandono político. Os dois programas de ação trazem para o bairro pessoas de universidades, artistas, jornalistas, produtores, críticos e público em geral que vem assistir aos trabalhos “costurando as feridas”, como pergunta Marina H. Coutinho³⁰³, deste espaço urbano fraturado pelo legado do apartheid e que se mantém bastante racializado.

Acho que o que eu tento encorajar quando comecei aqui foi um senso de humanidade, e algo que converse com benevolência, com cuidado, mesmo nas situações mais complexas e dificuldades. Para ser anedótico, em 2008 tivemos uma Produção de Final de Ano e estava assistindo os ensaios, e fiquei feliz pois entramos num processo com alguns facilitadores que estavam trabalhando onde pudemos mudar a história, pudemos encontrar conexão, humanidade e que teatro não apenas sobre o feio, sobre a miséria ou as coisas negativas. Sim, teatro tem que ter tensão e tem que haver um elemento de conflito, mas dentro disso, podemos imaginar um mundo melhor. Então, espero que tenha havido mudança. (BESTER, conversa realizada em 20 de novembro de 2017).

Além da enorme significância que o espaço tem para a comunidade local oferecendo a possibilidade de (re)construção de comunidade, suas ações fomentam uma transformação no bairro pela frequência de público modificando o olhar daquelas que vêm ao teatro. Assim, há um trabalho de formiga ao longo desses pelo menos 20 anos de trabalho de base que vem ajudando a minimizar os estigmas sobre bairro.

Senti que como um projeto de teatro comunitário, nos mostra como aquele espaço está mudando, e para mim, projetos baseados na comunidade são realmente lugares de transformação. O que Thwala fez foi deixar fazedores de teatro profissional muito nervosos sobre os novos espaços. Vejo no horizonte aprendizes se tornando experientes, atuando, sendo elas mesmas, e já sabem o que querem fazer, e acho que esta é uma oportunidade que a universidade não te dá, e acho que esta é uma oportunidade que pessoas de fora da cidade não têm. (MADIBA, conversa realizada em 18 de outubro de 2017)

³⁰³ A Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho fez parte da Banca de Qualificação deste estudo e trouxe contribuições primorosas para ajudar a pensar as estruturas do Projeto Teatro Hillbrow. Costurar feridas foi uma delas.



Figura 169: Atrizes de Thwala, personagem-coro Sebzizile Skhosana contra Mkabazabza, o pastor-tutor do orfanato. Foto AMC, 2017.

Hamba 3: A PEDAGOGIA UBUNTU



Figura 170: Atrizes de Thwala depois da estreia da peça. Foto AMC, 2017.

Escavo princípios da cosmovisão da África subsaariana de origem abantu, o Ubuntu – que conheci no Brasil como uma filosofia ou um provérbio. Situando a pesquisa na área de teatro feito em comunidades, cheguei ao campo com um corpo de conhecimento determinado pela minha história carregada de percepções acerca da realidade. A coexistência com as pessoas do projeto, sobretudo com o grupo que compôs o elenco da peça Thwala, me fez compreender que havia uma necessidade expandida de entrar em outra dimensão de percepção para compreender as lacunas que surgiram nesta coexistência, que não cabiam na perspectiva de “diferenças culturais”. As lacunas eram mais complexas do que as noções de cultura poderiam explicar, pois era uma questão de percepção metafísica de realidade. Isso porque eu precisava encontrar respostas sobre questões ligadas à ancestralidade e espiritualidade sem ser numa perspectiva cultural ou religiosa e que fossem simétricas com aquelas ontologias que estava me inserindo. Senti a necessidade de mergulhar no campo cosmológico africanista, para encampar novas perspectivas do que possa vir a ser realidade, e me encontrei com todo um outro fundamento de mundo.

Neste movimento, a noção de Ubuntu (uma filosofia) se mostrou como um sistema de justiça que precede leis. Naquele contexto, associado ao fazer teatral do Projeto Teatro Hillbrow, a noção Ubuntu poderia ser expandida ou imbricada ou entendida *também* como uma pedagogia potente de transformação. Conto cinco casos onde pude “desaprender” valores

imanentes e transcendent³⁰⁴, acerca das noções de sujeito (*subject*)³⁰⁵, de personalidade (*personhood*), de unidade (*oneness*), de totalidade (*wholeness*), individualidade (*individuality*), autossuficiência (*selfsufficiency*) e emancipação (*emancipation*) dos saberes ocidentais oriundos da realidade que constitui crenças. Por meio destas reflexões, e dos casos contados, pude identificar modos de cuidado mútuo, ou mutualidade³⁰⁶ (BAUMANN, 2015) que são constituídos por noções de interconectividade (*interconnectivity*) e interdependência (*interdependency*), de realidade (*reality*), de comunalidade (*commonality*), de incompletude (*incompleteness*) e de amor (*love*) alinhados com saberes africanistas.

Seria preciso afirmar que, nas forças arquetípicas de construção de pontes entre mundos, me engajo com as vozes de autores neste Hamba (caminhar que traça) seguindo os modos nos quais elas e eles apresentam possibilidades de compreensão de suas realidades. Para essa construção de pontes entre mundos, me foi apontado na defesa desta tese que há uma dinâmica comparativa entre realidades africanista e ocidental, que poderia enfraquecer a força do contorno africanista, como se estivesse referenciado “em relação ao ocidente”. Neste argumento, identifico que sim, há uma espécie de enfrentamento de realidades postas frente à frente, como complementares (na perspectiva de encontrar soluções alternativas diante das realidades hegemônicas para os problemas sociais macro que enfrentamos, como a crise do capitalismo tardio), e por vezes antagônicas (num tom de reconhecimento que estamos errando muito enquanto raça humana). Porém, sigo a métrica colocada pelos próprios autores – uma métrica que questiona com uma paciência mestra justamente as práticas sociais ocidentais, na tentativa de promover um despertar lúcido das lógicas do homem-branco-eurocentrado-heterossexual-colonizador que se impõe como predador da terra. Entendo que no contexto histórico presente, o nível de consciência humana, mesmo na academia, ainda seja, como diz Francis B. Nyamnjoh (2015) e Vandana Shiva (1993), um bebê que engatinha, que ainda não consegue ligar o fio da meada da vida, entendo suas muitas partes desde a

³⁰⁴ De acordo com Patrícia Monaghan (2009), numa perspectiva teológica (ou estudos da religião da Deusa), a questão da imanência refere-se às forças contidas dentro de algo ou à forças interiores, ou da psique humana; e a transcendência são as forças externas que interagem com esse algo, ou o que está fora, ou as suas forças externas, ou que se refere às dimensões morais e éticas de sujeito.

³⁰⁵ Ciente das complexidades do processo de tradução justaposta entre línguas, uso palavras referenciais em inglês porque autores que falaram sobre estes conceitos advindos de suas cosmologias, elegeram o inglês para dar significância simétrica no processo de tradução entre diferentes línguas. Assim, o inglês serviu para aqueles autores como língua mediadora de significados entre muitos mundos, por conta de sua hegemonia instaurada na academia e nas dinâmicas de reconhecimento de saberes. Como não tive tempo suficiente para aprender as línguas vernaculares e trazê-las para este texto de forma adequada, me apoio nos processos de tradução daqueles autores, para poder traduzir tais conceitos para o português.

³⁰⁶ Para Gerlinde Baumann (2015), a mutualidade abarca aspectos de “agir juntos” e “ser-estar juntos” na esfera do comportamento humano.

perspectiva fragmentada, com dificuldade para unir os pontos relevantes. Portanto, minha voz, nesta questão específica ligada à descrição da realidade africanista, segue os modos daqueles que vieram muito antes de mim, que falam com maior propriedade em relação à compreensão da cosmologia Ubuntu.

Contornos de Ubuntu

Todos nós viemos da África³⁰⁷ (HARARI, 2018), contudo, existem distintas noções de justiça, harmonia e equilíbrio que servem como fundamento básico para mediação contextual de conflitos; de relações políticas e sociais e de manifestação de violência institucional e sistêmica entre humanos e não-humanos. Ubuntu é um deles (RAMOSE, 2001).

O princípio Ubuntu se manifesta no provérbio *umuntu ngumuntu ngabantu* (em isZulu: uma pessoa é uma pessoa por meio de outras pessoas), e encapsula um discurso proeminente na construção da nova e democrática nação sul-africana elaborando em seus valores e sistemas o que “nos definem como sul-africanos” (HANKELA, 2013 pg.02). Nele podemos pensar que as dimensões intra e interrelacional do ser são forças dinâmicas estruturantes do seu desenvolvimento e de sua consciência de si, e mais além de si enquanto fisicalidade. Ubuntu está em todos os lugares e camadas da vida.

Ubuntu reflete uma noção moral sobre humanidade, frequentemente associada ao interesse e a capacidade de atenção entre as pessoas, espinha dorsal do que compõe o humano e o social. Em Ubuntu, que significa “a humanidade de uma pessoa é medida de acordo com sua relação com os outros”³⁰⁸ ou “eu existo porque o outro existe”, a interdependência entre seres com o seu meio ambiente caracteriza a compreensão mais evidente de existência e perpetuação de vida:

Como seres humanos apenas nos tornamos, e existimos, por meio de outros seres humanos, em comunidade. Virtudes comumente ligadas ao Ubuntu incluem respeito, hospitalidade e compaixão” (HANKELA, 2013 pg.i)

³⁰⁷ Yuval Noah Harari (2018) fala que há 200 mil anos, o *homo sapiens* apareceu na África, e de lá avançou para outros continentes (HARARI, 2018).

³⁰⁸ Retirado do filme *Frente a frente com o inimigo (Endgame)*, de Pete Travis, 2009. O conceito é dado no início do filme, e determina o tom das suas dinâmicas interrelacionais.

Esta camada da noção moral acerca da interconectividade entre seres humanos (somente) é antropocêntrica e superficial. Mogobe B. Ramose³⁰⁹ (2001) fala que Ubuntu são duas palavras em uma, o prefixo *ubu* que evoca uma ideia geral de “ser”, e o radical *ntu* um modo de ser “em processo contínuo” de desenvolvimento e aprimoramento do “equilíbrio” da vida, e que a noção de equilíbrio não é separada da noção de justiça e lei³¹⁰. Ramose (2001) chama de equilíbrio a noção mesma de uma organização de seres todos que habitam o planeta, dos reinos físico (mineral, vegetal e animal) e metafísico (sobrenatural), sem que se estabeleça uma lei hierárquica entre eles. Já Harriet Ngubane (1977) explica que a noção de equilíbrio entre vivos estaria mais adequada à noção ocidental de “ordem” e explica:

Ukuzilungisa significa restaurar a ordem que foi desordenada. Em inglês, estou usando a palavra ‘equilíbrio’ {balance} para significar ‘ordem moral’ num sentido simétrico em relação à posição de pessoas frente às pessoas, ambiente, ancestrais e outras forças místicas que produzem poluição. ‘Equilíbrio’ neste sentido deve ser entendido como ‘simetria’ ou ‘ordem’ ao invés da comumente usada ideia de pivô central em uma situação de contrapeso. (NGUBANE, 1977 pg.27).

Ubu está sempre orientado na direção de *Ntu* (ser/se tornando), e não há separação entre as duas noções:

Ubu, um ser em desdobramento antes que se manifeste numa forma concreta ou um modo de existência de uma entidade específica, e é distintamente ontológico. Ntu, um ponto nodal no qual o ser assume sua forma concreta, e é distintamente epistemológico. [...] Ubu e Ntu são mutuamente fundadores no sentido que são aspectos do ser como uma unidade (*oneness*) e uma indivisível totalidade (*wholeness*). A palavra *Umu* partilha a mesma característica ontológica de Ubu. *Umuntu* significa a emergência do *homo loquens* que é simultaneamente um *homo sapiens*. *Umuntu* é o fazedor de conhecimento e verdade em áreas concretas, como por exemplo a política, a religião e o direito. (RAMOSE, 2001 pg.15)

Ramose (2001) afirma que, antes de se materializar humano ou não humano, o ser habita uma força sobrenatural, uma consciência, e se configura como uma unidade (não isolada do todo) ante existencial. Esta força sobrenatural rege a vida comunal africana na busca da harmonia e da manutenção da paz – as noções de unidade (*oneness*) e totalidade (*wholeness*) são concebidas juntas e inseparáveis. O senso de justiça, que também é regido pelas forças sobrenaturais, visa a restauração do equilíbrio entre uma estrutura triádica de vida

³⁰⁹ O artigo de Mogobe B. Ramose que trabalhei, está situado na área de direito e ele discute as noções africanas de justiça e equilíbrio a partir do Ubuntu, para questionar o colonialismo e o racismo, com enfoque nas noções da propriedade da terra e reparação histórica.

³¹⁰ Ramose explica “há uma direta e indissolúvel ligação entre a ideia de justiça e de lei [...] e que os sistemas indígenas Africanos foram organizados entorno das suas concepções de lei, Ubuntu é concepção de lei” (RAMOSE, 2001 pg.14).

- que seria a de seres que estão vivendo ou viventes (*living*); daqueles que já viveram, ou mortos-vivos (*living-dead* incluídos nas forças sobrenaturais) e daqueles que estão para nascer (*yet-to-be-born*). Desta forma, a interconectividade humana supera a própria existência do ser que é entendido como um complexo fluxo de unidade/totalidade contínua, “sempre se tornando”, ao invés de um todo composto por sujeitos, individuais e finites. Em outras palavras, a noção de “ser” (*being*) e de “tempo” são distintas da ocidental, que separa sujeitos (*subjects*) em seu tempo linear (ou espiralado) histórico passado-presente-futuro em fragmentos encapsulados em si mesmos, e que existem independentemente. Há uma interrelação imbricada entre seres e tempo, que estão em constante busca por equilíbrio e justiça:

Esta estrutura metafísica garante comunicação entre os três níveis do ser. Na base desta estrutura está a justiça determinada pelas forças sobrenaturais, que é declarada em seus nomes pelos que vivem e que estão em autoridade. [...] Sua busca por justiça não é focada no mundo das forças sobrenaturais. Ao invés disso, é direcionada primeiramente na direção do mundo dos que estão vivendo, e em segundo lugar, dos que irão nascer. (RAMOSE, 2001 pg.15)

Isso implica que as regras de comportamento social sejam contidas na ideia de que a vida é um constante fluir, e de que a “lei”, como uma contínua experiência vivida, não pode chegar no ponto de finalidade (RAMOSE, 2001 pg.16), porque “ser” significa estar sempre se tornando – o sobrenatural, a vida, a vida que está por vir. O sobrenatural, antes de qualquer interferência, guarda e assegura que os que estão em autoridade (viventes) cuidam e se responsabilizam pela manutenção do equilíbrio – e seus interesses estão na busca do equilíbrio. Não há a dualidade, por exemplo, cristã “céu-terra” ou “morte-vida” associada à noção de “retorno à algum lugar” após a morte, pois a noção de ancestralidade (humana e não humana) está ligada ao fluxo contínuo em que o sobrenatural também está “se tornando”.

Segundo Francis B. Nyamnjoh (2015) morrer na vida (*to die in life*), e viver na morte (*live in death*) são partes da característica de flexibilidade do universo.

Morte é uma forma de circulação e não uma questão de ruptura permanente das conexões com a vida e os viventes. Algo está morto para um contexto específico, como um jeito para “se tornando vivo” (*becoming alive*) em novos possíveis contextos. Morte é uma forma de aventura e exploração da infinitude da vida. Morte e morrer são processos de graduação e por grau. Parece que não há fim em morrer, assim como não há fim na vida. Pessoas que morrem reaparecem e estão novamente disponíveis para a morte. Não há a noção de mortalidade, assim como não há a noção de totalmente morto. Morte e morrer são tão realidade para deuses, espíritos e fantasmas, como são para os humanos. (NYAMNJOH, 2015 pg.257).

Prescrição é desconhecida nas leis africanas, e o tempo não pode mudar a “verdade”³¹¹, e a verdade deve ser reconsiderada cada vez que uma nova parte dela se torna conhecida, então nenhum obstáculo pode ser colocado no caminho da sua busca. Assim, ser humane, no sentido biológico, é tornado devidamente ser (*being*) somente ao abraçar Ubuntu.

Umuntu deve ser a corporificação do Ubuntu porque o fundamento ético, social e legal da dignidade e conduta humana é baseado no princípio de que todos nós agimos humanamente e com respeito aos outros como um modo de demandar o mesmo a si. (idem, pg.03)

O Ubuntu é enraizado no universalismo e permeia todas as esferas da vida e da morte, e sob esta perspectiva, uma definição pragmática pode se tornar um desafio elusivo (MAWERE & STAM, 2009), contudo, tentamos. Munyaradzi Mawere e Gertjan van Stam (2009) falam que a nomenclatura pode variar, mas que há uma simetria na sua compreensão entre os povos Bantu:

Ubuntu nas línguas Nguni (Xhosa/Zulu/Ndebele), *uMunthu* em Chichewa, *Botho* em Twana, *Vumunhu* em Shagani, *Utu* em Swahili, ou *Umbu/Humbu* em Shona – sua representação conceitual é relativamente uniforme; uma compreensão inclusiva e construtiva de meio ambiente e unidade (*oneself*) emergindo da alegria, sabedoria e conhecimentos da comunidade. [...] Desenha suas bases em virtudes morais, Ubuntu permanece como uma medida padrão de excelência moral entre os grupos Bantu. Este padrão é ensinado de geração em geração e perpetuado como ‘estando juntos’ em contínuos encontros face-a-face e interações holísticas com os outros [...] potencializado com virtudes de respeito e reconhecimento de existência mútua. (MAWERE e STAM, 2009 pg.290).

O devir Ubuntu é uma das razões de haver tantas variações³¹² na empreitada de compreender Ubuntu, que media interconexões e interdependências complexas ligadas à liberdade individual, à obrigação social e ao cuidado do meio-ambiente, através de noções de convivialidade. Em seu artigo, autores levantam perguntas sobre como Ubuntu e as noções de interdependência ecossistêmica, podem servir à mediação para ações recíprocas em contextos de desigualdade global, marginalização e desconexão (MAWERE & STAM, 2009, pg.290). Eles que fazem reflexões sobre “Ubuntu” e “amor” (em perspectiva comparativa de seu significado no ocidente), e desafiam a “Era da Autenticidade” em que as práticas da

³¹¹ Ramose (2001) fala sobre a questão da terra e do impacto do colonialismo na África, em que a verdade seria um feito, aquele feito precisa ser reequilibrado para todas as gerações impactadas, não importa o tempo que leve.

³¹² Encontrei definições distintas vindas da antropologia, sociologia, estudos políticos, filosofia, teologia, saúde e do direito, em conversa com as noções de justiça e legislação ocidentais: “O objetivo da lei é perseguir e atualizar as demandas de justiça. Há evidências abundantes apoiando a visão que os sistemas indígenas africanos foram organizados de acordo com seus conceitos de justiça” (RAMOSE, 2001 pg.14). Ver também Mawere e Stam (2009), Ramose (2001), Nyamjoh (2015), Ngubane (1977) e Hankela (2012).

autoconsciência individual são orientadas pela busca do “1- poder e agência humanas; 2- liberdade e realização em autorrealização, autoconfiança, autonomia, através da auto cultivo; 3- imanente prosperidade e segurança (idem, pg.291). O Ubuntu não dá ênfase aos aspectos individualistas, mas à importância relacional de um sistema ou comunidade.

Apesar de Ubuntu considerar seres humanos muito importantes, explicitamente conecta o mundo empírico e o cosmos e não cria bifurcações entre sujeitos e comunidade, nem referência comunidade³¹³ em termos individualista ou coletivista, nem hierarquias entre humanos, não humanos e sobrenatural – existe a busca contínua de conversação. Ubuntu indica um “estado de ser” ligando a comunidade e indivíduos de forma relacional em um todo (*whole*) com plenitude (*fullness*) e suficiência (*sufficiency*) ao universo natural e sobrenatural. Ubuntu não é “antissocial, individualista, egocêntrico, descuidado” (idem, pg.291), ou promove atos contra o espírito da partilha, do comunal, da paz e da unidade; não tem uma visão de mundo competitiva ou destrutiva; e não incita as pessoas a buscarem “expressões que criam nomes individuais ou glória pessoal, por exemplo, ser rotulado como impressionante, famoso ou espetacular” (idem pg.292).

Francis B. Nyamnjoh (2015), por sua vez, questiona a noção de realidade ocidental³¹⁴, e explica que:

Realidade é mais do que aquilo que se encontra com os olhos, o mundo e a experiência de vida além das percepções sensoriais. [...] Ser e se tornando {*being and becoming*} se materializa por meio da consciência que dá significado. Consciência importa mais que os recipientes {*containers*} que o abrigam. Consciência pode habitar qualquer conteúdo – humano e não humano, animado ou inanimado, visível ou invisível – indiferentemente do estado de completude ou incompletude do recipiente em questão. Ambos, realidade e universo são imbuídos com infinitas possibilidades de ser e se tornar, graças à multiplicidade de consciências disponíveis para os habitar. [...] O universo é maior que a lógica (NYAMNJOH, 2015 pg.256)

³¹³ Para a autora Sobonfu Somé (2003), a comunidade também pode ser chamada de espírito:

A comunidade é o espírito, a luz-guia da tribo; é onde as pessoas se reúnem para realizar um objetivo específico, para ajudar os outros a realizarem seu propósito e cuidar umas das outras. O objetivo da comunidade é assegurar que cada membro seja ouvido e consiga contribuir com os dons que trouxe ao mundo, da forma apropriada. Sem essa doação a comunidade morre. E sem a comunidade, o indivíduo fica sem espaço para contribuir. A comunidade é uma base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem dádivas dos outros” (SOMÉ, 2003 pg.35).

³¹⁴ Francis B. Nyamnjoh, em seu artigo, traz a metáfora de um bebê que se chama “cultura ocidental” e desafia toda a sua noção de construção de realidade, em diálogo com a análise do livro “The Palm-wine drink Yard” publicado em 1952 pelo nigeriano Amos Tutuola. Tutuola, que se auto alfabetizou e teve quase nenhum contato com a cultura ocidental, escreveu o livro considerado pela noção de conhecimento ocidental como “mitológico ou fantástico”, contudo, para Nyamnjoh, o livro é uma das maiores referências às estruturas compreendidas como “realidade” para a tradição e a epistemologia endógena africana (idem, pg.255).

O real não é o observável ou aquilo que compõe o sentido cognitivo, mas é também o invisível, o emocional, o intuitivo e o inexplicável. O sobrenatural pertence, assim como a noção de interconectividade de tudo e todes. Seria um “mundo de fluxo” em que as estruturas são manifestações temporárias de seres incompletos (*incomplete beings*), ou o que Nyamnjoh chama de seres fronteiriços (*frontier beings*)³¹⁵. Seus mundos são caracterizados por flexibilidade em mobilidade, identidades não excludentes, cidadania e pertencimento.

Se civilizações significam confinamento à uma estreita ideia de realidade caracterizada pelo dualismo e a primazia da mente supostamente de indivíduos autônomos e um mundo de percepções sensoriais, então Africanos (ou qualquer outra raça, gênero, geração, ou categoria social) que se sente indevidamente cortada, rompida, desmembrada, marcada, caricaturada, selvagizada {*savaged*} por tais indicadores tão limitados e limitantes, tem toda razão de desabasar {*disabuse*} a si mesmo da civilização e modernidade.[...] É de interesse próprio e dos outros reconhecer que ser e se tornando é um eterno processo de incompletude {*incompleteness*}. (NYAMNJOH, 2015 pg.259).

Noções de raça, por exemplo, em Ubuntu, não existem, ou pelo menos não se limitam aos fenótipos – o conceito fenotípico é colonialista em todas as suas estruturas, justificativas e argumentos. Fenótipos sequer existem, já que tode ser é fronteiriço e em processo, e está interconectado, e é interdependente, e faz parte de uma unidade/totalidade. A realidade africanista ligada a seres-em-processo ou fronteiriços, a partir da ideia de incompletude, explica que a convivialidade Ubuntu é uma moeda, um valor intrínseco. Se a incompletude é a ordem das coisas, a convivialidade pode ser comparada com técnicas eficazes de ação que “entrelaça intimamente” (*intimately interwoven*) objetos e sujeitos para desenhar os processos de identificação por meio da produção, modelagem e transformação mútuas. Convivialidade convida ao reconhecimento, celebração e preservação do ser mente-aberta (*open-minded*) e infinite (*open-ended*) nos clamores e articulações de “identidades”, “sendo” (*being*) e “pertencendo” (*belonging*), nunca como manobra para se tornar completo, “mas para empreender com mais eficácia nossas relações e socialidade” (NYAMNJOH, 2015 pg.263).

O Ubuntu, se diferencia de alteridade (*alterity*), que seria o jogo no encontro com o(a) outro(a) que evidência os processos cognitivos por meio da relação entre diferença e/ou similaridade entre unidade independentes. O Ubuntu também se diferencia da outridade (*otherness*) que seria uma relação parecida com a alteridade, mas que pode ter implícito um elemento de juízo de valor, ou seja, pode haver hegemonia de uma das partes, na perspectiva

³¹⁵ Seres, tudo e todes, são “maleáveis, flexíveis e dobráveis, desde humanas e suas anatomias, até animais e plantas, deuses, fantasmas e espíritos [...] procurando conversas com e entre divididos” (NYAMNJOH, 2015 pg.258).

“nós” e “eles”. Gqola (2008) fala que outridade é o que desencadeia a processos de xenofobia, onde seres de fora são considerados aqueles outres-objetificados, lidos como ameaça, que recebem as projeções de medo e terror daqueles considerados de dentro. Ubuntu nem sequer diferencia.

Nestas articulações, como nota final dos contornos Ubuntu, achei interessante tecer junto à noção de incompletude - que evoca interdependência e coloca a convivialidade como um valor social - as críticas à ideia de emancipação que Vandana Shiva e Maria Mies (1993) apresentam. Shiva e Mies (1993), que falam sobre a perspectiva ecofeminista, contextualizam suas articulações no mundo ocidental, capitalista e patriarcal. Elas apontam o conceito de emancipação como contraditório à ideia de ecossistema (SHIVA & Mies, 1993 pg.16), e falam que a civilização moderna se baseia em uma cosmologia atomizada que dicotomiza a realidade e opõe hierarquicamente duas partes “uma sempre considerada superior³¹⁶, próspera e progredindo à custa da outra” (ibidem pg.14). Esta visão de mundo considera o outro não apenas diferente, mas também inimigo. A simbiose e as interligações que a natureza e a vida sustentam são ignoradas, e “as tentativas para reagrupar as partes atomizadas só conduziram à normalização e à homogeneização” (ibidem pg.15). No entanto, a vida na natureza, incluindo seres humanos, se mantém por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos. Para as autoras, para “curar as feridas” do planeta, seria preciso recriar toda a cosmologia ocidental, inclusive as noções de liberdade concebidas pelo Iluminismo.

Isso implica rejeitar a noção de que a liberdade e a felicidade do Homem dependem de um processo contínuo de emancipação da natureza, da independência de, e do domínio sobre, processos naturais através do poder da razão e da racionalidade. [...] Há uma contradição na lógica iluminista da emancipação e a ecológica de preservar e estimular os ciclos naturais de regeneração. (SHIVA & MIES, 1993 pg.16)

A contradição impregnada na noção de emancipação, que implica a fragmentação e o consequente isolamento de unidades que buscam se encerrar em si pela autossuficiência, está contida na base ideológica da construção de sujeito, de identidades e de sociedades na cultura ocidental, em que os seres, as comunidades, os processos, a noção de justiça e ordem e a

³¹⁶ Yuval Noah Harari (2018), quando articula ideias sobre justiça, também fala “Apesar de sua proclamação da igualdade entre todos os homens, a ordem imaginada constituída pelos norte-americanos em 1776 também estabeleceu uma divisão. Criou uma hierarquia entre homens, que se beneficiavam dela, e mulheres, que ficaram desprovidas de autoridade. Criou uma hierarquia entre brancos, que desfrutavam de liberdade, e negros indígenas, considerados humanos de uma espécie inferior, não compartilhando, assim, dos direitos igualitários dos homens. [...] Em sua opinião, os direitos dos *homens* pouco tinham a ver com os negros” (HARARI, 2018 pg.141).

natureza tem como “fim” a independentização e a autonomia – opostamente à lógica social africanista Ubuntu de fluxo contínuo, incompletude e interdependência.

As autoras perguntam se o conceito de emancipação iluminista é compatível com o de preservação (idem pg.17), e dizem que “desde a marcha do Homem-Branco” em direção ao reino da liberdade “o verdadeiro reino dos humanos” em sobreposição ao reino da necessidade ou da natureza, as mulheres, a natureza e outros povos colonizados ou naturalizados como seres livres à exploração e a subordinação pagaram por esta liberdade, com suas subjetividades. No processo de emancipação do sujeito masculino europeu, outros foram transformados em objetos, e a ciência e a tecnologia modernas viam a dependência dos homens pela terra como um “ultraje, uma farsa ao direito do homem à liberdade segundo seus próprios termos” (idem pg.30). Francis Bacon em sua definição de modernidade afirmava “a superação e transcendência desta dependência, subordinação da natureza à vontade do homem, e o desencantamento de todas as forças da natureza” (idem pg.30) e dizia que a ideia de interdependência ecossistêmica com o planeta deveria ser abolida.

Dentro da visão ecofeminista de subsistência, uma economia fundada na preservação da diversidade das formas de vida na terra e das culturas e das sociedades, prioriza as “simbioses ou interligações vivas” (SHIVA & MIES, 1993 pg.24), e é pré-condição para a manutenção da vida no planeta. A interdependência, para as autoras só poderá se dar pelo (re)encantamento pela dimensão espiritual da vida, não no sentido religioso, mas ligada a noção mesma de magia – ou dos mistérios ligados à reprodução da vida.

A espiritualidade é compreendida de um modo menos espiritual e idealista. [...] O princípio de ligação. [...] Mais do que ‘de outro mundo’, {a espiritualidade} é centrada na abolição da oposição entre espírito e matéria, transcendência e imanência. [...] O espírito está inerente a tudo, principalmente à nossa experiência sensorial, porque com nossos corpos não podemos separar o material do espiritual, [...] é o amor sem o qual a vida não pode florescer, é esta magia que está contida em todas as coisas. (SHIVA & MIES, 1993 pg. 29).

As autoras falam sobre a relevância do aspecto transcendente sagrado da vida na Terra, que apenas poderá ser preservada se viventes entenderem que todas as formas de vida são sagradas, e respeitá-las como tal, em uma perspectiva imanente de escolhas cotidianas. Apesar da visão ecofeminista ser estruturada como resposta ao um contexto ocidental capitalista-patriarcal-neoliberal-falocêntrico, de desenvolvimento, de políticas públicas e privadas, de exploração de recursos planetários e de desigualdades diversas, vejo

possibilidades férteis de interconexão e aproximação, como “uma ponte entre mundos” como foi para mim, mais profundas com o sistema africanista Ubuntu.

Ubuntu, que permeia as relações e reflete as práticas pedagógicas no Teatro Hillbrow, engloba uma práxis existencial, uma pedagogia em si que se manifesta nas percepções ampliadas sobre si e outros existentes, e da vida em coletivo, grupo ou comunidade: um ser existe porque os(as) outros(as) existem, posto que ele(a) existe *em meio* ao encontro. Portanto, a pedagogia também fala sobre as noções de pertencimento, reconhecimento e de irmandade (*siblinghood*) que se manifestam nas formas de escuta, atenção e cuidado na totalidade das relações.

Primeiras noções de Ubuntu como pedagogia

Os primeiros modos de observação que me fizeram despertar para a ideia de Ubuntu como evoc(ação) – ações evocadas - foram as dinâmicas de cuidado mútuo, ou mutualidade entre o grupo – facilitadores, elenco e banda – da peça *Thwala*, dirigida por Gcebile Piliso Dlamini, que se define como africanista-feminista.

Sempre que conversávamos sobre se ela considerava ou não seu trabalho “feminista”, eu sentia um vacilo de sua parte ao afirmar que sim. Primeiramente, minha pressuposição ocidental de que todo trabalho que falasse sobre questões dos direitos da mulher estaria alinhado com perspectivas feministas em suas bases, me fazia pensar que, talvez, aquele vacilo se dava pelo fato de que Gcebile não conhecesse profundamente as teorias de gênero para dizer “sim” com firmeza. Com o tempo de convivência e imersão nas noções de humanidade Ubuntu, percebi que o vacilo ao se posicionar como feminista poderia vir de uma não identificação com as noções sobre “ser mulher” que o feminismo delineia, em relação ao universo africanista ao qual ela se relaciona. Dentro da cosmovisão Ubuntu, as noções de gênero são muito distintas das ocidentais masculino, feminino e neutro (que pode significar indefinido ou trans). Estudando as línguas Bantu percebi que algumas delas, como o isiZulu, chegam a ter dezoito formas de classificação de gêneros entre singulares e plurais. A partir disso entendi seu vacilo, e mesmo assim, a escolha de justapor os termos africanista-feminista porque há concretamente uma contradição de realidades nos mundos que Gcebile tece: tanto aquelas ligadas à nostalgia do mundo e valores africanista que ela carrega consigo de quando

era criança em eGongolweni, quanto às do mundo urbano capitalista e patriarcal, por mais que afropolita (MBEMBE, 2008) que ela combate com seu teatro de micropolíticas. Esse vacilo nunca ocorreu com o termo africanista.

A associação de Ubuntu como uma práxis surgiu depois vivenciar 5 casos que contarei adiante, junto com a teoria construída neste capítulo. Antes, reflito sobre como fui percebendo Ubuntu no processo do grupo, que extrapola o escopo de ser um modo de pensar, ele é um sistema moral complexo que fala sobre justiça, equilíbrio e verdade que influencia estruturas sociais porque constrói noções de realidade, e associado ao fazer teatral de Hillbrow, sobretudo com as práticas africanistas cotidianas de Gcebile Dlamini, se configura como uma pedagogia. Gcebile fala que a dimensão espiritual em seus trabalhos aponta para as noções de interconexão entre seres:

Eu tenho Ubuntu, eu posso trabalhar com pessoas. Isso não um desafio em minha vida. Eu sou uma pessoa muito espiritualizada, não no sentido de ser uma *Sangoma*, {curandeira africana} mas tenho forte sentido das coisas, e verdadeiramente sinto quando não posso trabalhar com alguém, é um sentir espiritual. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

Gcebile desenvolveu em Thwala trabalhos de engajamento com participantes, compilando processos de pesquisa, diálogos grupais, trocas pessoais e reflexões focadas na construção dramatúrgica, de forma participativa. Ela também organizou o processo por tarefas, que não foram apenas associadas ao fazer teatral ou ao processo criativo, mas se misturaram às questões de necessidades básicas cotidianas de participantes.

Como uma flor que se abre, é como eu me abro para os processos e aproveito tudo que está lá. Este ano eu disse, todos vocês que estão aqui, vamos trabalhar, não importa o que vocês estão fazendo ou como, vamos trabalhar. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

Ela foi cautelosa com cada membro do grupo, além da rede de WhatsApp que criou entre participantes e pais, imprimiu uma lógica de interconexão organizando mentorias³¹⁷ entre participantes mais antigas e mais recentes, e entre aqueles com mais e menos idade³¹⁸. Ao mesmo tempo, traçou limites para a priorização das tarefas, na orientação relacional *com e entre* jovens. As tarefas foram “despersonificadas” e dessa forma se tornaram responsabilidade de todes, ou seja, não houve nomeação de responsáveis por determinadas tarefas, elas foram geridas pelo grupo.

³¹⁷ Falo sobre a compreensão de mentoria naquele contexto no rodapé 256.

³¹⁸ Há um subcapítulo em que aprofundo questões sobre intergeracionalidade no Hamba “Personagem-coro e o efeito Ubuntu”.

Tarefas foram estabelecidas por responsabilidade: havia as que organizaram a comida, as que agruparam as pessoas, as que cuidaram das chaves das salas, as que carregaram os celulares e batiam fotos, as que escreveram os trechos dramaturgicos, as que buscavam e levaram objetos, as que desenharam, as que davam suporte para as que estiveram realizando tarefas, e as que estiveram atrasadas – e as que faziam o papel de “mães” dentro do grupo sempre sabiam onde as atrasadas estavam. Todas estas tarefas foram cotidianamente trocadas entre o elenco, o que fazia com que todas as integrantes se tornassem responsáveis por todas as tarefas.

Isso me pareceu caótico no começo, pois em uma lógica ocidental em que responsabilidades são partilhadas e delegadas, indivíduos tomam certas responsabilidades para si, personificando-as. No entanto, com o tempo da convivência, pude entender que, ao invés de haver a distribuição fixa de papéis específicos para responsabilidades, havia um alargamento das responsabilidades de todas em tudo o tempo todo. Uma percepção de organização otimizada ocidental, me fez pensar que seria muito mais fácil e eficaz delegar tarefas para pessoas determinadas, que já tinham talento para executar tal e tal tarefa. Saindo do lógica de produção eficaz ocidental, aprendi sobre otimização de produção para aprender que a não fixação de papéis dentro das distribuições de tarefas em processos grupais faz com que se amplifique a compreensão de todos os participantes sobre a totalidade do processo, porque promove um tipo de engajamento sobre a totalidade da estrutura do processo – isso é um fazer social potente. É um caminhar junto que não há um fim, mas há processo, e há direção maleável, flexível e comunal. As obrigações pareceram ficar mais complexas e engajadas, porém menos pesadas e eficazes, pois houve a partilha e a redistribuição constante de funções, sendo todas e todos responsáveis por tudo, inclusive pela imprescindibilidade de suas presenças.

Outras vozes que compõem os trabalhos criativos também se referiram à mutualidade e despersonalização como estratégia de engajamento. Nas conversas, foram aparecendo reflexões sobre cuidado mútuo, como Frank Sithole, o professor secundarista que participa dos processos criativos, fala:

Uma das primeiras coisas que digo a eles é que, assim que se tornaram parte de um grupo, criamos uma espécie de família, nós todos nos tornamos uma família, então, cuidamos uns dos outros, você cuida da pessoa ao seu lado, e a pessoa ao seu lado cuida de você. Não é mais cuidar de si mesmo, isso é o que buscamos criar. (SITHOLE, conversa realizada em)

Clara Vaughan, coordenadora do Laboratório do Teatro do Mercado, fala sobre a emergência de dinâmicas de cuidado nos processos criativos em parceria com o Teatro Hillbrow. Ela conta o quão emocional foi para alunes do LAB a sedimentação de vínculos com participantes das escolas secundárias:

Eles foram os primeiros facilitadores que organizaram figurinos para os aprendizes, então eles inventaram roupas futuristas de plástico e os aprendizes estavam tão entusiasmados em ter alguém que se importou com o processo e os colocou com figurinos no palco, e eles nunca haviam tido isso antes. As histórias deles sobre assegurar que os aprendizes estivessem bem, eles tinham os número de telefone dos pais para estarem tranquilos que as aprendizes chegaram em casa a salvo, eles os levariam até o ponto de ônibus para assegurar que estavam a salvo no caminho de casa, assegurar que eles teriam comida, e os níveis de cuidado que eles tiveram com o grupo foram grandes. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

Além da lógica de trabalho partilhado, despersonalizado e das dinâmicas de cuidado que aparecem nos discursos e processos do PDE e no PES, há casos mais específicos que partiram do convívio que me fizeram desaprender lógicas ocidentais de vida, e perceber Ubuntu e o que venha a ser realidade africanista.

Modos de perceber o Ubuntu:

5 histórias em que desaprendi sobre o que venha ser realidade

Os cinco casos contados a seguir ocorreram no período entre 2017 e 2019, nas três imersões feitas em campo.

As partilhas de comida

No cotidiano do teatro, as situações de partilha de alimento foram pistas acerca da noção de interconexão. Comecei notando que esta necessidade básica é incluída nas práticas diárias do teatro: havia o encontro das meninas depois da escola, uma breve coleta de moedas e dinheiro, algumas saíam para providenciar alimento e, não importando a quantidade de comida ou de pessoas, partilhavam entre todes.

Algumas vezes, convidei parte das participantes do grupo para comer fora do teatro, e sem exceção, elas se reuniram em grupo para olhar o cardápio, escolheram juntas um prato

tipo “família” que serve várias pessoas, e pediram para levar (*takeaway*) - ao invés de cada uma fazer escolha individual. Na primeira vez que isso ocorreu, minha expectativa era a de que comeríamos juntas sentadas na lanchonete, mas receberam seu pacote, o abraçaram e se colocaram como que prontas para retornar ao teatro - elas preferiram não comer na lanchonete. Havia pedido um sanduíche individual para levar, e então pedi empacotar – eu me “isolei” da escolha em comum porque ainda estávamos estabelecendo relações e desconhecia as políticas de comunalidade. Mas eu estava faminta e sabia que elas também estavam. Ao chegar ao teatro, sentamo-nos na mureta do pátio externo, e elas continuaram abraçadas ao pacote. Sem muito jeito, comecei a abrir meu pacote porque estava com muita fome, e elas perguntaram “você não vai esperar?”. Isso mostrou que elas me viam como parte do grupo e que quem estava se diferenciando era eu em meu individualismo. Então, aguardamos que todas as meninas chegassem para partilhar a comida, e percebi que foi um momento singelo e silencioso de comunhão cotidiana. Em outros dias, a dinâmica se repetiu, mas algumas pessoas do grupo iriam chegar mais tarde, então, uma parte do alimento foi guardado para elas.

Refletindo sobre o meu desconforto por ter sido criada num mundo em que individualismo é normalidade, a economia em Ubuntu é de responsabilidade de todos, inclusive em relação àqueles e àquelas que frequentemente não podem contribuir. Na noção de interconexão, não é porque alguém não está presente que ela não será cuidada, o cuidado se estende mesmo na ausência, pois a pessoa pertence àquele sistema. Também, a noção de subsistência é ligada à distribuição e equilíbrio de recursos, pois havia as meninas que sempre tinham moedas para partilhar, as que tinham de vez em quando e as que nunca tinham, mesmo assim, exclusões não foram feitas nas partilhas, nem nos cuidados. Com o convívio, me senti integrada para participar das partilhas de comida, inclusive das comidas típicas, como o pap (uma espécie de polenta branca) e o mohogo (espinafre africano), que se come com a mão. Em algumas tradições, comidas coletivas são comidas com a mão, que devem ser lavadas imediatamente antes de comer. Existe uma técnica apurada e uma ética envolvidas no comer com as mãos, em que se usa apenas as pontas dos dedos sem que eles encostem na boca, nem tão pouco a comida é arremessada. É uma relação totalmente distinta com a comida que não é mediada por talheres, mas pelo toque dos dedos e exige destreza para que se misture os pratos secos e molhados, sem sujar a si e o entorno, e sem contaminar a comida com a saliva.

A morte de Percy Ndlovu

No inverno de 2017, dia 28 de agosto - uma segunda-feira, foi o primeiro dia oficial de pesquisa de campo, da primeira inserção realizada. Cheguei pela manhã ao espaço enquanto participantes da comunidade do Teatro Hillbrow recebiam a notícia de que na noite anterior havia ocorrido tiroteio³¹⁹ no teatro. Na programação estava agendado um concerto de uma banda de reggae africana, e um homem migrante, havia conseguido passar pelos procedimentos de segurança na entrada do teatro, e entrar armado no recinto. No meio do show, este homem invadiu o palco, tomou o microfone das mãos do cantor e descontrolado ordenou à plateia que se apresentasse a pessoa que roubou seu aparelho celular. Ele então iniciou uma série de disparos aleatórios com sua arma de fogo enquanto corria para fora do teatro, em uma fuga que foi do palco à porta de saída. Os tiros deixaram marcas nas paredes e portas do teatro. Além das marcas, Percy Ndlovu foi fatalmente atingido, e houve mais 7 feridos, entre eles, uma grávida de trigêmeos.



³¹⁹ Matéria jornalística sobre o evento “Horror no Teatro Hillbrow, houve gritos e depois silêncio” por Katharine Child, Anthony Molyneaux e Kgaugelo Masweneng em 29 de agosto de 2017, <https://www.timeslive.co.za/news/south-africa/2017-08-29-hillbrow-theatre-horror-there-were-screams-and-then-silence/> acesso em 09/fevereiro de 2019.



Figura 171: Marcas do tiroteio nas paredes e portas do Teatro Hillbrow. Fotos AMC, 2017.

Percy Ndlovu era do Zimbábue, vivia em Hillbrow, tinha esposa e um filho. Phana e Linda, que faziam a técnica do show, retiraram o Ndlovu baleado da plateia e o colocaram no palco, encostado num sofá, até que socorro e a polícia chegassem. Este evento foi perturbador para os facilitadores do projeto, não apenas por seu caráter violento, mas porque ele aconteceu exatamente 6 dias antes do início do Festival, um dos eventos mais importantes para o Projeto Teatro Hillbrow. Naquele ano, a 13ª edição do festival tinha 39 escolas secundárias inscritas que vinham trabalhando ao longo do ano em suas produções no PES.

O ato de violência trouxe uma pergunta crucial para a comunidade do PTH “depois de mais de vinte anos de ação no bairro, estamos mesmo fazendo alguma diferença em termos de transformação na vizinhança na qual atuamos?” Uma questão que demonstrou frustração por parte daqueles que existem e trabalham na perspectiva da transformação do seu entorno, pensando em segurança, cidadania, direitos básicos e subsistência. Tal frustração se manifestou na manhã seguinte, dia 29 de agosto, enquanto se fazia presente o circo midiático de jornalistas que aguardavam informações vindas dos investigadores e legistas que isolaram a entrada do teatro.

A comunidade do projeto viveu um luto moral naquele dia, pela vítima que sucumbiu, mas também pela sensação de fracasso por ousar reimaginar Hillbrow como um local possível de prática cidadã e segurança. Contando com os abraços de apoio mútuo, a comunidade do projeto passou a lidar com a tragédia sob a perspectiva de que a solidez de seu trabalho em arte, talvez, nunca tivesse sido tão necessária quanto naquele momento em que o crime invadiu o palco. Resistir tornou-se uma das tarefas mais relevantes do fazer teatral: resistir contra a sua própria sucumbência, e contra a violência que os assolou.

“O que faremos? Colocaremos portas magnetizadas e maior controle nas entradas e saídas? Mas queremos que nosso teatro seja aberto, receptivo e convidativo aos moradores do bairro. Aumentaremos o número de seguranças e rondas? Mas, será que foi este mesmo o

problema já que havia polícia privada e revista durante o concerto? Não alugaremos mais o teatro para eventos de fora? Neste caso, qual será o impacto econômico para o projeto e sua sustentabilidade?” Perguntas relacionadas à falta de segurança e continuidade do projeto. Não havia ocorrido anteriormente um crime dentro do espaço, mesmo que o projeto estivesse localizado no coração de Hillbrow. Havia até então uma sensação de “imunidade contra o crime”. Nas entrevistas para a mídia, facilitadores enfatizaram que o teatro era um local seguro, o ato havia sido um evento pontual.

O corpo de Ndlovu foi retirado do palco naquela madrugada, mas seu sangue havia sido derramado. A legista informou com detalhes o que aconteceu dentro da sala teatral: de onde vieram os disparos, onde estava sentada a vítima, para onde o levaram, e o que fizeram com os outros atingidos. Foi neste dia que entrei no teatro pela primeira vez e bati as primeiras fotos de pesquisa. Já havia visto as marcas de bala no hall no dia anterior, mas dentro da sala de teatro, havia sangue pelo chão, no palco, e na coxia.



Figura 172: Palco e sangue em Hillbrow. Foto AMC, 2017.

Como um rito iniciático que me fez ressignificar a morte, as muitas que ainda estavam por ocorrer, pude ver as cerimônias dedicadas à Percy Ndlovu. Em algumas culturas subsaarianas, os ritos de passagem ligados à morte³²⁰ são cruciais na manutenção do equilíbrio e boa relação com a vida sobrenatural. O corpo não pode ser enterrado sem que os familiares reúnam todas as suas partes, e o levem de volta para “casa”. Casa é uma expressão

³²⁰ Na sessão “A Pedagogia Ubuntu” há reflexões sobre a noção de morte na cosmovisão africana.

ontológica (NGUBANE, 1977) que encerra em si uma multiplicidade de significados: de onde o ser veio, onde seus pais vieram, onde os filhos nasceram, onde vem seus ancestrais, onde estão as memórias que o compõe e onde estão todes es existentes humanes e não humanes que fazem parte do organismo que o concebeu em seus sentidos cognitivos e morais. Ramose (2001) fala que a noção de lar é do “seu lugar”:

O espaço no qual significados históricos, em que algumas coisas podem ter ocorrido e que não são lembradas e que provem continuidade e identidade através das gerações. Lugar é um espaço no qual palavras importantes podem ter sido ditas e que tenham estabelecido identidade, definido vocações e previsto destinos...um anseio por um lugar é a decisão de entrar para a história, pessoas identificáveis e uma jornada identificada (RAMOSE, 2001 pg.07)

O cerimonial de limpeza e preparação do corpo para ser levado para casa, contempla não apenas a limpeza física externa do corpo, mas também interna, uma vez que a prática da mumificação é feita. O corpo precisa estar preparado para os rituais, que podem durar até quinze dias. Nos primeiros dias de luto, apenas os familiares e mais próximos têm acesso ao corpo para que possam se despedir, celebrar as memórias e “acertar suas contas”. Depois, os familiares e amigos têm a obrigação de reunir todas partes do corpo, inclusive o sangue, cabelos, unhas que sejam recuperáveis, caso tenham sido espalhadas. Eles deveriam levar o corpo de volta para o teatro, para junto com ele fazer o recolhimento do sangue derramado e a limpeza espiritual. Portanto, o sangue não poderia ter sido limpo a não ser pelos próprios familiares, respeitando seus rituais.



Figura 173: Familiares do Percy Ndlovu no dia de ritual de limpeza de seu sangue, no Teatro Hillbrow. Fonte North East Tribune³²¹

³²¹ <https://northeasterntribune.co.za/206532/hillbrow-theatre-victim-gets-a-proper-send-off/>

Facilitadores e coordenadores decidiram não cancelar o festival, pois muitas pessoas e expectativas estavam envolvidas. O sangue foi coberto por tapetes e madeiras, para que jovens das escolas pudessem ensaiar ao longo da semana. Não sabíamos quando os familiares poderiam vir fazer seu ritual. O festival estava marcado para começar no sábado, dia 2 de setembro de 2017, sábado. Na sexta a tarde, os familiares vieram com o corpo de Percy Ndlovu³²² para recolher seu sangue.

As escolas secundárias, e toda a rede de facilitadores do PES, deram apoio à Fundação, sem que nenhuma delas desistisse de sua participação – uma manifestação dos fortes vínculos com o projeto. No dia 2 de setembro, jovens e crianças ressignificaram a minha relação com aquela sala e palco, que havia sido de luto e tristeza até então, dando início à uma das mais vibrantes manifestações de teatro e juventude que já testemunhei. Um memorial foi feito a Ndlovu, conduzido por alunos do Drama para a Vida e Warren Nebe com velas que permaneceram acesas durante o festival e flores.



Figura 174: Velas e flores para Percy Ndlovu. Ao fundo, duas marcas de bala na porta de acesso ao teatro. Foto AMC, 2017.

Com o caso da morte de Percy Ndlovu a comunidade do bairro zelou e apreciou sua existência, e as pessoas vivenciaram o luto, se relacionaram com a noção do fluxo entre as 3 estruturas de vida - o sobrenatural, os viventes e os que estão a caminho - e com a percepção

³²² Matéria jornalística sobre o envio do corpo de Percy Ndlovu de volta para casa. Por Thabo Jobo em 16 de setembro <https://northeasterntribune.co.za/206532/hillbrow-theatre-victim-gets-a-proper-send-off/> acesso em 16 de abril de 2020.

de que a morte do corpo é uma aventura que faz parte da continuidade da vida. O assassino de Ndlovu foi preso, julgado e condenado. Gerard Bester acompanhou o julgamento pessoalmente, trazendo as notícias para as pessoas da fundação.

O telefone celular

Durante o mestrado aprendemos que em trabalhos com crianças e jovens frequentemente há a dinâmica saudável dos “testes” de limites - eles costumam testar os iguais e maiores para ver até onde podem ir. A dinâmica faz parte de movimentos de autoafirmação e reconhecimento de seus espaços. Quando cheguei no Projeto Teatro Hillbrow, na reunião de acolhimento e adequações para a entrada em campo, Gerard falou que as crianças iriam me testar. Elas testaram limites, meus e delas, como por exemplo, os limites da proximidade física. Na África do Sul, a linguagem corporal entre desconhecidas é distante – principalmente entre pessoas brancas e negras por conta do legado do apartheid. Não há abraços ou toques físicos entre desconhecidas. Porém, desde o início, as meninas de Thwala e eu desenvolvemos uma relação próxima por meio de abraços e toques em nossos cabelos, porque nossas culturas se assemelham neste aspecto. Os cabelos africanos são um forte elemento de identidade, e os penteados bastante elaborados – alguns são esculturais. Algumas tardes, passávamos sentadas no pátio fazendo penteados umas das outras e isso, por si só, era uma experiência linda de intimidade e proximidade.

Comer também foi uma espécie de teste de pertencimento, onde fomos aos poucos estabelecendo níveis de confiança e intimidade à medida que aprendia os códigos³²³ para comer junto com elas. Também estava fazendo aulas de isiZulu e praticava com elas, e as correções linguísticas, muitas vezes silenciosas, ocorriam por meio dos olhares e risadas, entre elas e para mim. Os testes serviam para que elas pudessem saber quais eram os limites do “meu espaço” (físico) e como eu fluía no espaço delas (cultural e relacionalmente). Como a minha pesquisa teve um teor cartográfico, eu não estava presente no espaço me colocando como pesquisadora, mas como um ser que ocupa um lugar e oferece presença nas interações – neste momento, Ubuntu não fazia parte das percepções sobre a pedagogia do espaço. Então nem eu nem elas tínhamos muita clareza do que eu estava fazendo, mas estava ali presente de corpo e alma com elas.

³²³ Por exemplo, as técnicas para se comer com as mãos.

Um dia, as meninas mais velhas tomaram meu telefone celular, puxando-o do bolso de traz da calça. Acontece que no dia em que isso ocorreu pela primeira vez, estávamos entretidas com a realização de alguma tarefa. Eu realmente não anotei o contexto daquele dia, porque naquele momento o fato não pareceu importante, nem que fosse uma pista sobre testes ou dinâmicas de pertencimento. O fato foi que eu não dei importância a isso e não questionei o porquê elas fizeram aquilo. As meninas passaram o dia inteiro com meu celular, sem que eu lembrasse dele. No final do dia, quando estava indo embora elas mostraram meu celular com sorriso irônico, como quem pergunta “esqueces algo?”. Eu realmente havia esquecido do telefone – isso não foi uma estratégia proposital de estabelecimento de vínculos, simplesmente ocorreu que não me preocupei e confiei nelas. Este fato permitiu que fosse integrada ao grupo, porque não reagi com desconfiança ou medo, nem as questionei. Posteriormente quando estudei sobre Ubuntu, percebi que ser integrada não foi uma “impressão romântica” que tive sobre a experiência com as meninas, foi uma dinâmica concreta, já que a qualidade da convivialidade é uma moeda valiosa dentro da lógica Ubuntu. E era isso que estava ocorrendo ali, convivendo com elas, tecendo o tempo. Os mesmos cuidados acerca das necessidades básicas demandados entre as membras do grupo, passaram a ser demandados para mim.

Naquele dia, quando cheguei em casa vi que elas haviam batido mais de 30 fotos no celular. A “guarda” do aparelho virou uma prática, e elas passaram a bater menos fotos até que apenas custodiavam o celular como uma forma de conexão entre nós. Se eu tivesse reagido com desconfiança ou medo, ou simplesmente imposto um limite a elas, teria perdido a oportunidade de demonstrar que os vínculos de confiança com elas eram verdadeiros. Eu confiei cegamente nas meninas e elas tinham certeza disso pelo modo que a dinâmica do celular foi se dando.

Quando a guarda começou a ocorrer com minha bolsa e equipamento fotográfico, percebi que eu estava incluída de forma Ubuntu – as meninas se colocavam como ajudantes e responsáveis por meus objetos tanto quanto eu cuidava de seus objetos, como casacos ou cadernos deixados para traz. Durante toda a pesquisa de campo, não tive nenhum medo de que as minhas coisas desaparecessem, e deliberei todo o seu cuidado para as meninas, porque sabia que elas tomaram para si esta responsabilidade. Para mim, se estabeleceu um enorme sentido de pertencimento ao grupo, independente de minha cor, identidade, nacionalidade, idade, classe estávamos modelando e negociando as fronteiras de nossos espaços e relações,

como seres iguais fronteiriços, incompletos, se tornando um algo não fixo a partir da mutualidade, num mesmo propósito com arte.

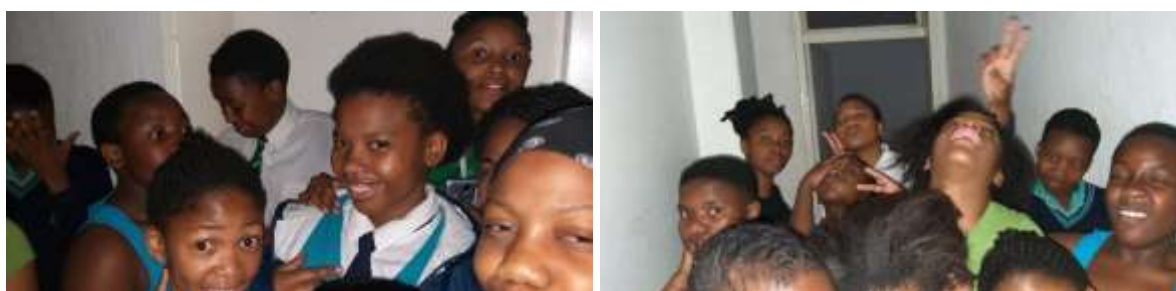


Figura 175: Selfies de participantes do PDE, 2017, 2018, 2019.



Figura 176: Selfies de participantes do PDE, 2017, 2018, 2019.

A festa de casamento

2017 foi o ano em que me casei na África do Sul. Meu companheiro Matthew (que é sul-africano de origem judaica) e eu decidimos pela data de 02 de dezembro. Por uma

casualidade, a coordenação do Projeto Teatro Hillbrow também organizou os preparativos para a Produção de Fim de Ano no mesmo dia. Quando apresentei o meu convite de casamento ao coordenador Gerard, ele apresentou o dele para a festa de fim de ano. Imediatamente tentei trocar a data no espaço que havia planejado, e ele também, sem sucesso, pois compromissos e preparativos já haviam sido feitos. As relações com as meninas-mulheres de Thwala naquele ano foram construídas e fortalecidas, e eu fiquei muito triste por não conseguir assistir à peça de fim de ano e estar presente na festa que foi preparada com tanta dedicação para a comunidade do bairro.

Meu companheiro e eu decidimos então fazer uma segunda celebração de casamento no dia 03 de dezembro no pátio do espaço para as crianças e facilitadores do teatro que não poderiam estar presentes na festa no dia 2, nos casando duas vezes.

Pedimos autorização para a coordenação e os pais das crianças para realizar o casamento no pátio da igreja, encomendamos bolos, e providenciamos com facilitadores um almoço, refrigerantes e música. No dia 03, um domingo ensolarado de manhã, quando chegamos ao espaço, as crianças estavam a nossa espera arrumadas, bem vestidas, com sapatos novos e penteados esculturais africanistas feitos especialmente para a celebração.

Havíamos decidido realizar o mesmo ritual do dia anterior feito para nossa família e amigos. Havíamos preparado também uma dança, com uma canção de Mercedes Sosa “Todo Cambia”. Achamos que as crianças iriam se divertir com nosso ritual. Eu fiquei no banheiro do teatro com as algumas meninas, e meu companheiro aguardava no pátio da igreja, onde a festa estava montada. As crianças prepararam um aparelho de som, e escolheram uma música romântica para que nosso encontro ocorresse. Algumas meninas caminharam comigo, e outras caminharam com Matt. O ritual foi emocionante. Após a dança, elas perguntaram “terminaram?” Dissemos que sim, surpreses com a pergunta. Elas disseram: “OK, então vamos começar o casamento de verdade”.



Figura 177: Festa de casamento em Hillbrow. Arquivo pessoal, 2017.



Figura 178: Festa de casamento em Hillbrow. Arquivo pessoal, 2017.

De trás da igreja, Gcebile trouxe uma esteira de palha tecida a mão, e a colocaram no chão. Duas panelas fundas de ferro e duas colheres de pau que foram postas na frente da esteira. Um cajado de madeira entalhado e uma vassoura artesanal de palha. Dois cobertores tradicionais Zulu foram colocados em nossos ombros. As mulheres me puxaram para um lado e os homens puxaram Matt para o outro, e numa enorme cantoria, foram formando um círculo e nos colocaram sentados na esteira. Cantaram músicas africanas de casamento dançando ao nosso redor, e nos convidaram para dançar. Depois disso, Linda Mike consagrou nossa união falando algumas palavras sobre o significado da cerimônia, especialmente nos explicou sobre a simbologia de cada objeto do altar. Eu e meu companheiro estávamos muito emocionados por participar de uma cerimônia africanista, com um nó na garganta e lágrimas nos olhos. “Foi uma das maiores surpresas que já recebi em minha vida” disse meu companheiro. Gcebile pegou o buque da noiva.



Figura 179: Caldeirões, colheres, vassoura, esteira, cobertores e cajado presentes de casamento do grupo do PTH. Arquivo pessoal, 2017.



Figura 180: Festa de casamento. Arquivo pessoal, 2017.



Figura 181: Gcebile Dlamini pegou o buque da noiva. Arquivo Pessoal, 2017.



Figura 182: O elenco de Thwala na festa de casamento. Arquivo pessoal, 2017.

Da esquerda para a direita: Pearl, Nompilo, Bontle (atrás), Sakhile, Tisetso, Luyanda, Violet, Hope, Amahle (agachada).

Nompilo me ajudou a resgatar as memórias e a conexão ancestral de infância quando em discurso falou “Adriana, você não é mais uma dama (*lady*) que vem aqui tirar fotos

conosco, existe uma pessoa negra dentro de você”. Ela mostra que sua noção Ubuntu de humanidade não se limita às categorias colonialistas como raça. Eu estava tão emocionada que não conseguia falar, então tive o impulso de cantar uma canção que havia aprendido na disciplina de dramaturgia³²⁴, pouco antes de viajar para África do Sul: “Meu São Jorge, Santo Guerreiro, matador de dragão. Guardai-nos entre a lança e a capa, São Jorge, e o seu cavalo branco”³²⁵. Por uma constelação de eventos³²⁶, quem acolheu a conclusão deste trabalho na missão de orientação conclusiva foi justamente a Profa. Luciana Lyra, que me ensinou essa música e se fez presente na jornada de pesquisa com o olhar repousado sobre sua *Mitodologia em Arte*³²⁷.

As crianças se organizaram com rifas e coleta de dinheiro, juntamente com Gcebile e Linda Mike, para comprar os presentes. Fizemos fotos com o grupo todo e com cada uma das jovens e crianças do projeto que dedicou tempo e amor para a construção da celebração. No dia seguinte, antes de retornar ao Brasil, fui ao teatro entregar uma cópia impressa das fotos para cada menina que havia passado os últimos cinco meses partilhando tantos saberes e processos. Me emociono ao revisitar aquele momento, e nunca mais esquecerei o que elas fizeram por nós.

A noção de unidade e totalidade da vida, que vai mais além da existência, fez com que as meninas de Thwala não se mantivessem fixas à um fenótipo da dama branca (*white lady*) a meu respeito. Para elas, as categorias de raça, classe, gênero e geração só dizem algo quando os seres se tornam isolados pelos modos com os quais incorporam suas diferenças, do contrário, elas interagem com as habilidades de seres que conseguem permear fronteiras inter-relacionais. Isso não significa que as diferenças desapareçam, nem que as estruturas desiguais não cumpriram um papel nas dinâmicas de poder da vida cada uma, ou entre nós, ou que não levemos isso em consideração em nossas lutas e buscas, mas significa que podemos nos compreender desde outros lugar senão o das categorias ocidentais que efetivamente provam dia a dia que constroem uma lógica artificial e não sustentável.

³²⁴ A disciplina cursada na UDESC, ministrada pela Profa. Dra. Luciana Lyra chamada Seminário temático II: *Dramaturgia de F(r)icção*, em 2017-2, que havia cursado pouco antes de viajar para campo.

³²⁵ Música de Alessandra Leão <https://www.lettras.mus.br/alessandra-leao/santo-guerreiro/> acesso em 17 de abril de 2020.

³²⁶ Marcia, minha orientadora naquele momento, ainda não havia descoberto um câncer, razão pela qual Luciana se tornou minha orientadora no final da jornada de doutoramento.

³²⁷ A experiência com a *Mitodologia em Arte* foi desenvolvida na disciplina ‘Dramaturgia de F(r)icção’ na UDESC. A *Mitodologia em Arte* se configura como um complexo de jogos, ditos, *existenciais* ou *ritos de passagem* para criação performática, que surgiu da pesquisa de doutorado da Profa. Dra. Luciana Lyra, em contexto de teatro comunitário na Zona da Mata Norte de Pernambuco com as Mulheres de Tejucupapo, entre 2007 e 2011.

As mães de Thandiswa em eSwatini

É preciso todo um vilarejo para criar uma criança (*Mwana haazi wemunhu mumwe*).
(Provérbio Ibgo Shona apud MAWERE e STAM, 2016 pg.295)

Fui convidada para fotografar uma festa de casamento na casa de uma das meninas em sua vila, na localidade de Luve em eSwatini, cerca de 450 quilômetros de Joanesburgo. Aceitei porque era uma oportunidade para conhecer o país onde Gcebile nasceu, conhecer sua terra e gente.

Luve é um pequeno povoado adiante da capital Manzini – a terra da “Casa de Dlamini” onde vive a família real do Rei Msawati III (*Ingwenyama eSwati*), suas quinze esposas e vinte e três filhos e filhas. Vi no mapa que Luve era bastante rural, e resolvemos alugar um carro para chegar sem percalços. Traçamos a rota com possibilidades de caminhos distintos, caso a estrada fosse muito ruim e não tivéssemos internet para localização. Não foi o caso, a estrada era de chão bem batido e havia internet. Não havia um endereço, mas sim uma explicação que falava sobre placas que deveríamos seguir e estavam todas exatamente como na descrição enviada. No entanto, levamos mais tempo do que esperávamos e acabamos perdendo a cerimônia principal da celebração da união. Ao chegarmos na casa de Thandiswa, percebi que grande parte da localidade estava na festa. Cada núcleo familiar podia ser identificado pelo uso de trajes feitos com a mesma estampa de tecidos africanos. As pessoas nos receberam com muita hospitalidade e carinho e logo nos encaminharam para encontrar a noiva e o noivo. Depois dos devidos cumprimentos, pedi para Thandiswa que me apresentasse sua mãe, ela disse “sim, claro, essa é minha mãe”, eu respondi “como vai, que enorme prazer conhece-la”, ela “bem-vinda, fique à vontade, coma, sente-se onde quiser, a casa é sua. Lá fora tem uma vista linda do campo”. Fomos procurar pratos e talheres na cozinha, e Thandiswa me disse novamente “Essa é minha mãe”. Fiquei surpresa pois não me parecia a mesma pessoa então discretamente voltei o olhar para onde estávamos antes para verificar, e realmente não era, então respondi “Como vai, prazer em conhecê-la”. Um pouco mais tarde, Thandiswa disse “Essa também é minha mãe” e explicou rindo: “na África, as mulheres se ajudam na criação das crianças, e todas elas são nossas mães. É uma outra lógica. Todas essas mulheres aqui são minhas mães” apontando para um grupo de mulheres.

Desaprendendo a noção de família ocidental (um pai, uma mãe e filhos), sem muito sucesso, perguntei à Thandiswa “mas qual é a mãe número 01?”. Ela sorriu como quem tivesse entendido minha falta de maleabilidade frente àquela lógica comunal de mundo, e apontou para a terceira mãe que me apresentou.

O caso das muitas mães de Thandiswa pode ser considerado um exemplo da noção de interdependência eco-política da organização familiar abantu.



Figura 183: Algumas das mães de Thandiswa, durante a festa de casamento em eSwatini. Foto AMC, 2019.



Figura 184: Parte do elenco de Thwala aguardando o resultado da premiação do FTESCC, 2017.

Hamba 4: PERSONAGEM-CORO E O EFEITO UBUNTU

A distância estética oferecida pelo processo de dramatização de nossas vidas, possibilita respostas críticas a essas emoções sem negar o seu poder. Elas são a força motivacional por trás da mudança social corporificada, estimulada pela participação no teatro. (PRENTKI, 2019 pg.21)

Neste capítulo³²⁸, veremos o mapeamento da peça Thwala³²⁹, resultado de um processo criativo que durou de janeiro a setembro de 2017, dirigida por Gcebile Piliso Dlamini em colaboração com Snehlanhla Prince Mgeyi³³⁰, coreografia de Trevor Bigboy Hadebe³³¹ e produção musical de Thembalenkosi Moyo³³², e um elenco de vinte jovens atrizes³³³, com idades entre 10 e 17 anos. Gcebile, que é a única facilitadora mulher da história do Teatro Hillbrow, orquestrou o processo criativo levantando perspectivas de gênero e fazendo perguntas relacionadas às questões da adolescência (tema daquele ano no FTESCC).

Para tanto, haverá três diferentes sessões textuais que irão compor a análise da peça. A primeira sessão, chamada *A experiência Thwala: o fardo*, tratará da apresentação da peça com descrições sobre a temática e alguns apontamentos sobre os procedimentos estéticos utilizados pelo grupo.

A segunda sessão, chamada *Agenciamento Estético*, explorará com profundidade conceitos cujos contornos esboçamos na intenção de compreender melhor a produção teatral, que chamamos de *estética transversal*. Neste sentido, apreciaremos os agenciamentos que compuseram a estética de Thwala, e o porquê ela serve de resposta ao meio social ao qual as participantes fazem parte.

³²⁸ Todas as fotos deste Hamba são de minha autoria e foram tiradas durante a primeira imersão de pesquisa de campo, entre os meses de junho e dezembro de 2017.

³²⁹ Thwala, do isiZulu, significa algo pesado ou grande que se carrega nos ombros, uma espécie de fardo, conotando mais a esfera de fardo espiritual, maldições que os ancestrais enviam como sinal de que está havendo desequilíbrio, poluição ou algo fora de seu lugar. A filmagem integral da peça está disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=w7txO9yiIYs&t=315s>

³³⁰ Snehlanhla Prince Mgeyi nasceu em Mpumalanga, e graduou no LAB em 2017, mas as artes vêm de berço, onde seu pai Howard Dladla tem uma cia de teatro comunitário. Foi para Joburg em 2016 para estudar no LAB e atualmente faz parte da Cia Teatro Kwasha (nota de rodapé 282), ação do Teatro Windybrow. Parte de sua tarefa de graduação no LAB foi a de trabalhar com as alunas do Colégio Centurion na produção/facilitação de Thwala pelo PES para ser apresentada no FTESCC.

³³¹ Trevor Bigboy Hadebe é um jovem artista que participou do primeiro de criação de “Isaro, aquele que foi esquecido” em 2011 (Isaro teve diversos elencos e segue sendo apresentada eventualmente), e permaneceu no PTH como participante desde então e depois como coreógrafo de algumas produções. Ele dirige sua própria companhia, a Skostifontain de Dança Bengha, uma dança de rua sul-africana.

³³² Thembalenkosi Moyo é músico, produtor e facilitador do antigo Departamento de Música da FCO, ensinando marimba e tambores. Themba também coordena um grupo musical, o Marimba Royal Band.

³³³ Violet Ledwaba, Surprise Seete, Tisetso Mahlangu, Luyanda Mahlangu, Amehle Mene, Nyiko Kubayi, Zinhle Mnguni, Sakhile Mlalazi, Aminathi Radebe, Abigail Skhosana, Ukho Somadlaka, Bridget Moyo, Pearl Mmamorare, Mathama Fokane, Hope Mwenda, Tumelo Nkoele, Nthabiseng Ndlovu, Pearl Segwagwa, Gift Dube, Bontle Ndlovu.

A terceira sessão, chamada *Coropolítica*, ancora questões estéticas inter-relacionais e dos modos existenciais que ocorrem naquele contexto social – que são permeados pela *Pedagogia Ubuntu* – e aponta para dinâmicas de cena que resultam das políticas de um chão (LEPECKI, 2011), chamado história de Hillbrow, e seu legado. Exploro perspectivas sobre como esse grupo de jovens que desafiaram o contexto ao qual estão inseridas por meio de seu teatro.

Durante a pesquisa de campo, acompanhamos boa parte dos ensaios e seis apresentações realizadas no período entre junho e novembro de 2017, sendo três no Teatro Hillbrow, e três no Teatro Emakhaya, localizado dentro da Universidade Witwatersrand. O público do Teatro Hillbrow era majoritariamente jovem, vindo das escolas secundárias que participaram do festival e pessoas do próprio bairro. O público do Teatro Emakhaya, que se localiza em outra região do centro, foi composto por estudantes universitários de arte, pessoas da comunidade em geral e convidadas. No Teatro Emakhaya houve a oportunidade de debates pós-espetáculo, em que surgiram reflexões importantes sobre a vida em Hillbrow e políticas do corpo que estão contidas neste capítulo, tanto do público como das jovens atrizes, que naquele momento ainda tomavam consciência da profundidade do trabalho.

Por meio da análise de *Thwala*, poderemos aprofundar a noção da relevância do projeto em termos construção de vínculos comunitários, das pedagogias de transformação, e de sua extensão nas ações e discussões sócio-políticas e educativas no bairro. Neste capítulo são utilizados nomes verdadeiros e fotos das integrantes da peça, uma vez que a coordenação do projeto nos solicitou que assim fosse e possui autorização dos pais para tanto.

1. A experiência *Thwala*: o fardo



Figura 185: Figurinos de Thwala em sua estreia, trajes tradicionais das mulheres do campo, vestindo as meninas que vivem na cidade.

Thwala é uma palavra da língua isiZulu que dá significado à expressão “fardo que se carrega nos ombros”, ou “peso” ligado aos aspectos sobrenaturais implícitos às responsabilidades e/ou obrigatoriedades espirituais com os ancestrais. Para abantu (o povo de origem Bantu), os ancestrais podem tanto ser fonte de proteção e prosperidade (quando em equilíbrio), como de assombramento e maus presságios (quando em desequilíbrio causado por poluição). Esta dinâmica é determinada pelo cumprimento com os deveres guardados por antepassados na busca da verdade, harmonia e justiça - uma relação complexa que simboliza a base cultural da vida social: a noção existencial de que o presente se dá a partir da reverência às três estruturas de vida e de seu reconhecimento como fluxo contínuo.

Thwala também é o nome da peça resultado do Programa Depois da Escola em 2017, que é um dos dois modelos de ação do Projeto Teatro Hillbrow. As atrizes de Thwala fazem parte do grupo do Colégio Centurion (*Centurion College*), localizado a seis quadras do teatro – uma escola da categoria Modelo C. A escola participa dos dois programas da Fundação Comunitária Outreach: o Programa Depois da Escola, pois as meninas ensaiam no espaço do teatro; e do Programa Escolas Secundárias, pois a escola possui o nível secundário e participa do Festival de Teatro das Escolas Secundárias – no caso de Thwala, as meninas-mulheres

ensaiaram no teatro e se apresentaram no festival. Esta parceria entre a escola e o projeto, portanto, viabilizou o fato de Gcebile ser a facilitadora do grupo.

Thwala é um exercício de espelhamento de histórias de um grupo que se formou em 2017 de facilitadores e participantes, histórias de meninas-mulheres, migrantes e locais, que vieram de vilarejos ou de outras cidades menores e se deparam com a ferocidade afropolita Hillbrow, mas que juntas encontram meios de lidar com a falta de “casa” e do mundo que elas imaginaram para si mesmas. Em sua estreia, a peça recebeu quatro prêmios, como a melhor produção, o melhor ensaio, a melhor atriz e a melhor atriz coadjuvante no FTESCC - 2017, com a presença de um público entusiasmado de mais de quatrocentas crianças, jovens e adultos em palmas e ovações.

O enredo da peça

O enredo da peça é complexo e não linear - ela não possui uma sequência cronológica de fatos, ao invés disso, funciona por meio de lembranças, experiências e devaneios reflexivos das personagens. O texto propõe uma narrativa descontinuada, as memórias do antes se sobrepõem às experiências do agora e as projeções para o futuro. Entre esses estados de tempo, a imaginação do público esteve livre para refletir sobre os desafios internos e as questões morais das personagens:

*Mkabazabza Mkabazabza Mkabazabza³³⁴
Ele irá mudar a sua vida, ele irá restaurar sua vida
Tragam suas carteiras, ele irá rezar por elas
Tragam seus CVs, ele irá abençoá-los
Você receberá bênçãos em forma de Porsches, Limousines, Ferraris, Land
Rovers,
Até minhas madeixas peruanas...
Traga sua luz para Mkabazabza, ele a restaurará e você receberá bênçãos em
sua vida
Tragam suas carteiras, ele mudará suas vidas
Vocês receberão bênçãos em forma de Porsches, Limousines, Ferraris, Land
Rovers
Tragam suas carteiras, ele rezará por elas*

³³⁴ As traduções das línguas vernaculares para este texto foram feitas por Nompilo Hadebe, Bontle Ndlovu e Tumelo Jane Nkoele, ligadas à produção de Thwala. O texto encontra-se na íntegra no final deste Hamba, na língua original e partes traduzidas. As traduções feitas no texto dramaturgico do inglês para o português são da autora.

*Traga seu CV, ele irá abençoá-lo
Ele mudará suas vidas, ele as restaurará...*

(Trecho inicial da peça Thwala, apresentada em setembro de 2017 no Teatro Hillbrow)

A peça começa ao som de cânticos suaves acompanhados por marimbas e pequenos instrumentos percussivos, uma personagem no centro do palco, *Umamfundisi*³³⁵ – a beata da igreja - convoca a entrada em cena de jovens personagens declamando o trecho acima, como se estivesse as organizando para um ritual fúnebre.



Figura 186: Umamfundisi (Abigail Skhosana) durante ensaio geral para estreia de Thwala.



Figura 187: Umamfundisi.

³³⁵ Nome próprio em isiZulu.

As personagens encenam um cortejo de adolescentes órfãs, num ritmo muito lento, recebem de *Mkabazabza*³³⁶ - o pastor da paróquia responsável pelo orfanato onde vivem - um tecido de estampas coloridas que servirá como metáfora de pertencimento ao seu clã, e do conseqüente fardo que carregam em seus ombros por isso.



Figura 188: As atrizes Sakhile Mlalazi, Surprise Seete, Violet Ledwaba representando as órfãs, e Amehle Mene representando o pastor, na abertura da peça, no Teatro Hillbrow em 2017.



Figura 189: A frente, Sakhile Mlalazi, ganhadora da categoria melhor atriz do FTESCC em 2017, representando a personagem Sebenzile Skhosana. Ao fundo, as longas saias coloridas de Thwala, feitas de tecidos tradicionais.

³³⁶ Nome próprio em isiZulu.

Em fila, elas montam turbantes (*dooke*) com destreza e rapidez numa espécie de rezo trântico sussurrado, acompanhadas pela canção suave da banda, organizada no fundo do palco representando um rito de iniciação. A personagem principal, *Sebenzile Skhosana* (Sakhile Mlalazi), sentada de frente para o público, o encara e convida para testemunhar sua história. As outras meninas ordenadas em uma formação zigue-zague estão posicionadas de perfil como que espectros de Sebenzile, olhando para a imagem do orfanato pintada no cenário pelas próprias atrizes. As meninas da banda, vestidas de preto, usam turbantes vermelhos - segundo Gcebile, eles representam o sangue contaminado das órfãs pelo vírus HIV, um símbolo frequente nas peças sul-africanas.

A dramaturgia explora a experiência de uma adolescente vinda do campo que vive as contradições de ter que se adaptar à cidade. Sebenzile conta, com falas dadas aqui e ali, sobre a migração para Joanesburgo por conta do desejo do amado pai – ela é a sua filha estimada. Com a vinda para a cidade, a vida no campo se transforma em memórias vívidas de suas brincadeiras infantis, como pular cordas (em inglês *skipping*); brincar de elástico³³⁷ (em isiZulu *Umqusha*); esconde-esconde (em Sotho *Umacashelana*); três-Marias (em isiZulu *Ingedo*); e tabuleiro de histórias (em isiZulu-Xhosa *Umxoxiso*).

Na cidade, Sebenzile perde a mãe e o pai por causa do HIV/SIDA e é levada para um orfanato pelo tio alcoólatra. Ali encontra outras meninas órfãs e sente dificuldade de se integrar. As memórias e os conflitos se revelam na voz de Sebenzile que é a personagem principal – de sua vida no vilarejo e das histórias que passa a colecionar na cidade: um tio bêbado, uma tia beata, uma nova escola com meninos mais velhos, uma família desestruturada, a vida sem liberdade entre prédios altos, praças perigosas e ruas sujas de lixo. As personagens revisitam as brincadeiras infantis com danças e canções africanas, usando trajes tradicionais e alegria, em um jogo corporal dinâmico. As brincadeiras do campo e as histórias da cidade possibilitam a criação de vínculos entre as personagens, pois estão nostálgicas com as memórias de mobilidade entre campo e cidade. Elas revelam, ao longo da peça, fragmentos de narrativas atemporais tendo a vida no orfanato como marco do que foi antes, do que é agora, e do que sonham para o depois. Suas emoções oscilam entre a inocência infantil e o despertar de suas sexualidades.

³³⁷ Jogo de criar figuras geométricas com as pernas e um longo elástico.

As personagens antagonistas ao grupo são Umamfundisi, a guardiã do orfanato que age sob as ordens do pastor da paróquia, Mkabazabza. Não fica claro se Umamfundisi é esposa submissa do pastor ou apenas sua devota ajudante, mas ela impõe uma disciplina rígida ao grupo do tipo oprimido que oprime. A princípio, ela aparece como uma figura materna rigorosa e educadora, mas que aos poucos se transforma em controladora e manipuladora à medida que as personagens vão mostrando nuances. Quando Umamfundisi surge, as divergências entre as meninas desaparecem – elas se unem para que possam se proteger, e aos poucos a voz de Sebenzile e das companheiras é unificada num só coro.



Figura 190: Umamfundisi (Abigail Skhosana) à direita, as personagens à esquerda transformando o cenário durante ensaio da peça.

Mkabazabza é um líder poderoso, carismático, paternalista, retórico, popular entre os fiéis, possui uma multidão de fãs nas mídias sociais e muitos seguidores. Ele é uma celebridade, fala, gesticula e se impõe como tal. Entre as meninas, ele escolhe Sebenzile para ser sua protegida. Ela frequenta sua casa semanalmente para aulas particulares de piano. Ele pede para ver a calcinha dela “rosa toda de renda” e ela mostra. Isso é um segredo entre eles e uma prova de confiança que ela não pode quebrar. Ele enfatiza que ela é a escolhida do Senhor para estar com o homem de Deus. Mas outras meninas também fazem aula de piano.



Figura 191: Mkabazabza (Amehle Mene) à esquerda, as órfãs em segundo plano e a banda ao fundo.

Mkabazabza e Umamfundisi operam juntos em prol da “ordem” e dos “interesses da paróquia” – essas são apenas justificativas. Ele usa as jovens para a sua cura do vírus HIV, afinal, até o presidente fala³³⁸ que manter sexo com meninas virgens purifica o corpo das mazelas - uma lenda infundada que assombra as atrizes na vida real. Uma das personagens engravida e o pastor a obriga a fazer um aborto. Outras três são oferecidas para seguidores de Mkabazabza para a suas curas e contraem vírus. Elas agora carregam a doença em seus sangues. O pastor as fotografa e diz que elas podem se tornar modelos tão famosas quanto ele na internet, e posta suas fotos. As mulheres da paróquia se revoltam contra as meninas, pois seus maridos “passam muito tempo fora de casa”. As esposas revoltadas – encenadas também pelas jovens atrizes – vão ao orfanato para protestar e falar com Umamfundisi sobre as meninas, elas querem expulsá-las da comunidade.

³³⁸ Jacob Zuma, ex-presidente sul-africano, de origem Zulu, foi acusado de estupro diversas vezes. Uma delas, foi pela ativista anti HIV/SIDA Fezekile Ntsukela Kuzwayo, que alegou ter contraído o vírus de Zuma. Sua casa em KwaZulu-Natal foi queimada e ela foi chamada de “bruxa”. Por isso, recebeu asilo na Holanda. Ela faleceu sem nunca ter sido reparada moral, ética e financeiramente pela justiça sul-africana. Zuma permanece impune e disseminando a ideia de que há maneiras “tradicionais de limpar o corpo”. <https://www.theguardian.com/world/2016/oct/10/khwezi-woman-accused-jacob-zuma-south-african-president-aids-activist-fezekile-ntsukela-kuzwayo> (acesso em 11 de março de 2020).

A partir de ameaças físicas e psicológicas feitas por Mkabazabza e Umamfundisi, de modos perniciosos de manipulação da fé e discursos distorcidos, as personagens se veem obrigadas a encontrar táticas de fortalecimento coletivo. Elas percebem que juntas conseguem enfrentar os dois, e assim, solidificam laços de solidariedade.

Elas bolam um plano para acabar com as opressões de Mkabazabza e Umamfundisi, e escrevem para uma jornalista do Limpopo Notícias, que denuncia o pastor no principal jornal de TV e notícia se espalha nas mídias sociais. As meninas decidem que Sebenzile enfrentará o pastor quando tiver aulas de piano. Quando o pastor chama Sebenzile, elas cantam e dançam em círculo ao seu redor, uma espécie de protesto, se tornam uma só personagem-coro e impedem que Mkabazabza cometa mais um abuso.

Mkabazabza e Umamfundisi são presos. Umamfundisi diz que é tão vítima quanto as meninas, e que não sabia dos acontecimentos. Ela oferece propina aos policiais, e promete entregar sua peruca com cabelos naturais peruanos. As meninas órfãs finalmente podem retirar os turbantes da cabeça. A peça termina com o coro cantando uma marcha de vitória: caminhe vá para a prisão, caminhe vá para a prisão, caminhe vá para a prisão, caminhe vá para a prisão. Sebenzileeeeeee, você é nossa inspiração!! Em isiZulu:

*Hamba ngenejele,
Hamba ngenejele,
Hamba ngenejele,
Hamba ngenejele. Sebenzileeeee kharikuyini so!!*

Início do processo criativo

A peça Thwala parte de temáticas identificadas pelo grupo de meninas em diálogos sobre suas vivências em casa, na escola, e com conhecidas; leituras de jornais locais; análise de mídia socais para reflexão sobre fatos ocorridos na rede; criação de diários e caderno de registro; focalização e mapeamentos sobre os temas surgidos durante estes processos. Gcebile e Sne contam:

Eu estava trabalhando em parceria com Sne, ano passado decidi que não iria participar este ano do festival pois sempre estou entre os quatro primeiros lugares, eu precisava de equilíbrio e que outras pessoas vivenciem isso. Iniciei o trabalho com Sne e percebi que ele estava muito ocupado, e não tinha tempo e acabei tendo que tomar conta do projeto para que ele pudesse trabalhar, mas

minha intenção inicial era de monitoramento e mentoria. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

Já Snehlanhla Prince, estudante do LAB que colaborou com Gcebile na criação conta:

Enquanto estava dirigindo Thwala, estava também dirigindo outro show, então eu fiquei muito ocupado, e tivemos algumas divergências, mas o mais importante é que a peça foi viva e tudo que aprendi com as meninas e Sis Gcebis ainda está dentro do meu coração e mente. (SNEHLANHLA, conversa realizada em 12 de agosto de 2019).

Houve distintos níveis de diálogo inclusive no nível da direção entre Gcebile e Sne, já que o acordo inicial teve que ser readequado diante das pressões externas e que mesmo com divergências no processo de criação havia uma vontade maior que sustentou o grupo. Com o grupo de Thwala, que acabou por configura-se como um grupo apenas de jovens mulheres, Gcebile fala que teve a oportunidade de aprofundar questões pulsantes que foram trazidas pelas participantes, porque elas constelaram um grupo feminino:

Primeiramente fizemos um processo em que pedi que elas olhassem as suas vidas, coisas como acordando de manhã e o que acontece depois disso? E estava trabalhando com apenas com meninas, por isso pude ir bem fundo, pensamos sobre o que passamos como mulheres. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

O processo teatral parte do entendimento que o pessoal como político foi edificado de forma colaborativa e experimental baseado em colagens textuais compostas por histórias trazidas (vividas ou coletadas) pelas jovens atrizes, e representa uma dinâmica intrínseca no cotidiano das meninas: o que elas entendem como “fardo religioso” e “fardo patriarcal”. Gcebile Dlamini, em colaboração com Sne, conta que desenvolveu Thwala com as jovens envolvendo histórias delas, de amigas, ou ouvidas em suas casas, escola, igreja, jornais locais ou redes sociais. E foi um processo muito intenso, segundo ela:

Sabe, uma criança te dá tudo, não é preciso sugar nenhuma emoção, nada, e como diretora você se torna confusa, e não dorme e pensa, o que vem depois, isso me assombra. Sakhile foi um grande desafio porque tudo que você pede ela dá, e então estamos na sala, precisava trabalhar com esta criança, e ela vai e vai, e você não quer entediá-la. Se ela se entediar, ela não volta mais, e você não quer entediá-las e essas crianças elas querem trabalhar, elas estão prontas. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017).

Ela costurou a dramaturgia e procurou explorar quase todas as dificuldades de gênero trazidas pelas jovens atrizes durante a criação:

Este ano houve muitos feminicídios, abduções, e os pais me ligavam e diziam que as crianças deveriam voltar para casa, foi um ano de muito estresse e tensão, as pessoas estavam amedrontadas. Foi assim que começamos “o que

vocês veem sobre o que está acontecendo?” (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

Snehlanhla Prince Mgeyi, estudante do Laboratório do Teatro do Mercado que participou do Programa Depois da Escola colaborando na peça Thwala, cresceu em um Cia de Teatro Comunitário em Mpumalamnga, da tradição de *Izingwane Intsomi* – contação de fábulas e mitos tradicionais africanos, e jogos como *Umxoxiso*³³⁹, e fala:

Teatro comunitário na África do Sul é sobre dizer nossas próprias histórias, lutas, amores, de onde viemos, tudo sobre nós. Como pessoas negras, amamos dançar, cantar e somos contadores de histórias contadas de gerações e geração, o que chamamos de *Izingwane Intsomi* (fábulas e mitos), que vem de nossos avôs e avós, como *Umxoxiso*. [...] Teatro protesto³⁴⁰ é sobre desafiar tudo que oprime, protestar, apontar coisas que tiram nossos direitos.” (SNEHLANHLA, conversa realizada em 12 de agosto de 2019).

Snehlanhla fala que o grupo mergulhou em pesquisas, depois compartilharam as histórias e tentaram incluir todas elas. Muitas cenas “Criamos a partir de jogos, por exemplo a cenas das crianças brincando” (idem, 2019).

Acho que aspecto mais forte de Thwala é que é sobre suas histórias pessoais, algumas pesadas, eu mesmo senti dificuldade de lidar com elas. Sis Gcebis falava ‘não chore bebê’ mas sou muito emotivo, algumas delas falando sobre abuso, foi difícil para mim escutá-las, mas tive que ser forte, por mim e por elas, pois nos tornamos família, isso vem de Sis Gcebis, do jeito aberto que ela trabalha criando vínculos, e também me sinto um livro aberto, então ya! (SNEHLANHLA, conversa realizada em 12 de agosto de 2019).

A jovem atriz Pearl Segwagwa fala sobre como ela entende o processo de pesquisa inicial para o fazer teatral:

O que posso dizer é que sendo uma pessoa de teatro, estou sempre debatendo sobre muitas coisas que acontecem na vida, coisas que escutamos nos jornais, que falamos umas para as outras, coisas de casa e por aí vai. (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

A religião, de acordo com o processo criativo e reflexivo das meninas, tornou-se uma questão crítica por conta da maneira nas quais elas a experienciam em casa, na igreja, na escola e nas mídias sociais. Segundo elas, o poder vem sendo abusado por parte de alguns

³³⁹ Umxoxiso é um jogo africano infantil que envolve contação de histórias dos vilarejos e dramatização em um tabuleiro de madeira ou desenhado no chão por pequenos bonecos, pedras ou gravetos. O drama é a base primordial das brincadeiras infantis na África subsaariana “contos populares que incorporam elementos fantásticos e é um trabalho de arte improvisada que permite que a criança se engaje com seu mundo num jeito que é apropriado ao seu nível de desenvolvimento, já que cria distância de sua própria realidade permitindo que ela reflita e seja escutada de um jeito que não a ameça” (BUSIKA, 2015 pg.23)

³⁴⁰ Sne fala que teatro de protesto ficou famoso na África do Sul pelas produções musicais premiadas de: *Sarafina* (sobre o Levante de Soweto), escrita e dirigida por Mbongeni Ngema, estreada no Teatro do Mercado em 1987, e transformada em filme em 1992, com a participação da atriz Lelethi Khumalo e Whoopi Goldberg; e *Woza Albert* (Vamos Albert – uma sátira sobre a visita de Cristo ao país), escrita em 1981.

líderes religiosos no bairro, elas sentem que isso traz impactos às suas vidas e que são “controladas” apenas pelo fato de serem meninas. Essas temáticas aparecem como evidentes na peça, que são permeadas por outras complexidades, tensões e medos. A peça também explora os ritos de passagem da infância para a adolescência, e questões ligadas ao desenvolvimento de seus corpos e sexualidades.

Gcebile incentivou as jovens a estranharem constantemente suas realidades, e a se perguntarem “o que vocês estão vendo?” e que anotassem em seus cadernos as reflexões, dentro da dinâmica de divisão despersonalizada de responsabilidades entre todes, desenvolvendo um olhar crítico ao entorno e angariando histórias que pudessem ser relacionadas com a temática do festival daquele ano, que era “questões da adolescência”. As jovens de Hillbrow se reuniram e estabeleceram uma estrutura de criação colaborativa. Gcebile exemplifica essa dinâmica processual:

Te falo como faço todos os anos, eu crio uma estrutura do começo ao fim, não importa o que será no final, não importa quando acontecerá, mas há uma estrutura sem palavras, talvez apenas algumas, as vezes sons, e as vezes os participantes apenas se movem no espaço, desde que seja bonito aos olhos. No processo de fazer a estrutura, nós nos sentamos e conversamos sobre as questões ligadas a esta estrutura. Nós esquecemos dela por um tempo, e nos perguntamos sobre o que queremos falar, e focamos nisso. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

Gcebile diz “estas crianças estão atentas ao que está acontecendo. Nos ensaios, é mais sobre acordar o corpo e trazer a atenção para o trabalho”³⁴¹. Themba, convidado como coordenador musical, terminou de montar os aparatos musicais, e o ensaio começaram. As cenas, ainda fragmentadas, foram ganhando som e sentido à medida que as costuras dramáticas ocorreram por meio da composição musical. Todos estavam na mais absoluta atenção e dedicação. As mais velhas mantiveram-se firmes no propósito de organizar as vozes, as mais novas seguiram o exemplo com a instrumentação musical. O trabalho avançou coesa e colaborativamente.

³⁴¹ Conversa realizada em agosto de 2017 para esta pesquisa.



Figura 192: Ensaio geral na sala de dança do projeto, uma semana antes da estreia.

Durante a última semana de criação e ensaios, os dias foram de trabalho, animação e foco. Havia muitas coisas ainda a serem feitas, e o tempo precisava ser otimizado: o cenário precisava ser feito, pensado como uma arquitetura móvel que pudesse ser transformada durante a apresentação; os figurinos precisavam de ajustes finais; a banda precisava de ajustes; e a dramaturgia precisava ganhar fluidez.



Figura 193: Thema e Gcebile, com as adolescentes que cantam (esquerda); Thema ao final do ensaio com todas as participantes em reflexão (direita).

Políticas do corpo e religiosidade

Igrejas estão diferentes agora, não é mais como antigamente quando as coisas eram boas, as coisas estão mudando, agora é tudo sobre dinheiro, é tudo sobre egoísmo. [...] O que ocorre em algumas igrejas, fica dentro da igreja (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

Gcebile Dlamini coordenou sessões de coleta e partilha de relatos nas primeiras semanas de trabalho, e percebeu que o grupo, de forma não arbitrária, havia sido formado apenas por meninas-mulheres. Elas trouxeram demandas específicas ligadas às questões de gênero e à religiosidade, com foco na discussão do papel de líderes religiosos e de suas interferências nas vidas privadas das adolescentes, no controle de seus corpos. Gcebile fala:

Esta temática sobre religiosidade surgiu a partir de casos de meninas sequestradas, mortas entre outras coisas. Então as crianças já estavam vivenciando dor por isso. Também estávamos trabalhando num grupo só de meninas, e no meio de tudo isso acontecendo, os pais estavam preocupados, e eu tinha que tomar cuidado com o horário da partida delas. Então já havia um desconforto no entorno, e para nós, não falar disso significaria encobrir o que estava ocorrendo. Às vezes, para esclarecer as coisas, precisamos falar sobre elas. Normalmente escondemos as coisas das crianças por pensar que elas são ainda muito jovens. Mas elas já são afetadas por estes eventos, e se não dermos a elas espaço para falar e expressar estas coisas, não conseguiremos esclarecimento. Elas vão para a escola, têm pessoas ao seu redor e elas vivenciam os episódios, e como seres humanos, elas precisam encontrar jeitos para sair destas experiências. Olhando para o fato que há muitos jogos, muita mídia social nos jogos, então os eventos estavam escondidos sob os jogos. Pensamos que as brincadeiras poderiam ser um jeito leve para que elas não tivessem que carregar tudo sozinhas em seus ombros. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

Os casos citados por Gcebile, de jovens assassinadas tanto dentro quanto fora das escolas secundárias, vem sendo divulgados por jornais e mídias sociais e desestabilizam o reduzido sentido de segurança das jovens ao se mover pelo bairro. Segundo Gcebile, além da falta de segurança, as atrizes levantaram uma miríade de tabus que as afetavam como virgindade, abuso sexual, abandono, gravidez na adolescência, ritos macabros de cura, espiritualidade, ancestralidade, rivalidade intergeracional, saúde, moradia, orfandade, sororidade³⁴², desejo e poder.

³⁴² A palavra usada com mais frequência entre o grupo foi *sisterhood*, que poderia ser traduzida como irmandade. No entanto, adotamos na tradução o termo *sororidade* pela perspectiva de gênero que o trabalho tomou, bem como o significado feminino da tradução do termo *sister*, que refere-se à “irmã”. A palavra sororidade, que foi cunhada por ativistas de gênero, fala sobre a solidariedade e fraternidade entre mulheres, que evoca resistência e proteção contra situações de misoginia (inclusive de rivalidade entre mulheres), e contra situações de violência de gênero. Para aprofundamento do conceito, sugerimos os vídeos

Thwala traz à tona questões das forças políticas que agem sobre os corpos das adolescentes em seus cotidianos, “acontecimentos do real” (CABALLERO, 2011, p. 62) que impactam suas vidas. Em perspectiva intimista e confessional, as atrizes deram novo sentido ao que vivenciam enquanto adolescentes, e para enfrentar os desafios que surgem diante das suas transformações corporais. E apesar de seus corpos estarem em transformação, as atrizes ainda se definem como crianças ou jovens adolescentes.

Por meio de debates pós-espetáculo, testemunhados nas apresentações que acompanhamos, percebemos que *Thwala* desestabiliza normalizações sociais na esfera privada, muitas vezes sustentadas pela família e a igreja – instituições que supostamente as protegeriam. Mmabatho Mogomotsi, dramaterapeuta, atriz e mãe, assistiu à peça com suas filhas adolescentes durante a temporada no Teatro Emakhaya, reflete:

Estou tremendo por dentro, ainda não me recuperei daquelas pequenas vozes contando as histórias e as verdades delas, verdadeiramente ressoaram dentro de mim, e apesar dessas palavras estarem saindo da minha boca, elas estão passando pelo meu coração e de um jeito emocional, agora, neste exato momento. Não tenho certeza se é um bom lugar para estar, mas foi o que a peça fez comigo. Eu estou criando duas adolescentes, e me pergunto quais são as histórias delas, o quanto eu sei sobre elas, o quanto elas estão propensas a compartilhar comigo? Elas estão me contando tudo? Isso faz de mim uma boa mãe? Tem todas essas questões passando pela minha mente agora, e ainda tenho que refletir, interrogar, e dormir sobre elas, pelas minhas meninas, por mim, por você, e por mulheres como nós. (MOGOMOTSI, conversa realizada em 5 de novembro de 2017)³⁴³

A normalização de situações inaceitáveis expostas pelas colagens dramatúrgicas, deu visibilidade às contradições entre poder e religiosidade, foi estratégia de insurreição contra o contexto de alienação e fé cega que elas se relacionam. Segundo Gcebile, o abuso sexual praticado por um pastor poderia ser potencialmente polêmico porque há alienação dentro das igrejas diante de questões críticas.

As atrizes escolheram explorar questões de violência sobrepostas às problemáticas ligadas aos abusos cometidos por líderes religiosos, porque vêm testemunhando o abuso de fiéis nas igrejas pentecostais do bairro. O evento talvez mais ilustrativo que vem ocorrendo em igrejas, são os rituais de limpeza do corpo com inseticidas³⁴⁴. Pastores tem utilizado

<https://www.youtube.com/watch?v=gPSiBlnkT0c>
<https://www.youtube.com/watch?v=aNmOu7tj8PA>

<https://www.youtube.com/watch?v=VMkbTnaJoNk> e

³⁴³ Conversa realizada para esta pesquisa, logo após a apresentação seguida de debate.

³⁴⁴ Há casos relatados pela mídia e investigados pelo Ministério da Saúde sul-africano de líderes religiosos que utilizam inseticida para exorcismo e prescrevem aos fiéis que tomem gasolina ou alvejante; que comam grama, cabelo ou carne de cobra, rato ou sapo. <https://www.youtube.com/watch?v=hRHAj3TwXVs>

veneno de barata chamado *Doom*, para exorcizar demônios e maus espíritos des fiéis. Pearl Segwagwa, uma das atrizes, conta:

Estão aplicando veneno nos congregantes com Doom – e tem coisas ligadas à gravidez na adolescência. Há na verdade casos em que pastores pedem para as pessoas comerem cabelo e beberem gasolina. Eu vi vários vídeos, há muitas provas. E há muitas igrejas que fazem isso. [...] Então, essas coisas foram expostas quando o pastor foi denunciado na TV. Agora, todo mundo sabe que isso está ocorrendo. Tivemos dias em que sentamos e o assunto da igreja surgiu, e debatemos e discutimos sobre isso. Em Thwala fizemos uma pesquisa profunda. Tocamos e iluminamos assuntos e fizemos perguntas que não foram respondidas. Então começamos a tentar responder por nós mesmas essas mesmas perguntas, perguntávamos ‘porque ele está espirrando veneno?’ e alguém falava ‘não sei’ e pronto. Mas com Thwala era ‘porque ele está espirrando veneno?’ e nós encontrávamos respostas ‘somos um tipo de peste ou baratas’ ou ‘eles estão limpando nossos pecados, que pecados?’ e queríamos entender por que essas coisas estão sendo feitas. (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).



Figura 194: Doom, o multinseticida utilizado por alguns pastores em Hillbrow.

No contexto sul-africano, Shahana Rasool (2012) pesquisa sobre as normalizações de dinâmicas inaceitáveis no campo de gênero e violência, e fala sobre a “privatização do abuso”. Em seu artigo, ela afirma que, culturalmente, o lar e a família são considerados

“sagrados”, portanto, são esferas privadas na qual “ninguém de fora tem o direito de intervir, o que leva mulheres que estão sofrendo ou lutando em seus lares a um contexto de silenciamento” (RASSOL, 2012 pg.151). A autora fala que:

Em muitas instâncias, o abuso é sancionado, tolerado ou permitido devido à crença de que deve ele ser tratado na esfera privada [...]. Estes discursos reforçam a posição marginal do domínio privado de mulheres abusadas (esfera doméstica) onde abuso contra a mulher é considerado ocorrência normal do dia a dia” (RASOOL, 2012 pg.143).

Seu estudo mostra que as condições de vida de sul-africanes que vivem em situação menos privilegiadas – vivendo em coletividade em apartamentos ou assentamentos junto com as extensões familiares, como em Hillbrow - aumentam as possibilidades de experienciar violências de gênero diárias. As mulheres em situação de abuso são altamente desestimuladas a procurar ajuda por conta das noções de vergonha e sigilo. Na dinâmica de privatização dos abusos, vergonha e sigilo servem para aumentar o sentido de isolamento e desesperança. Num nível social, Rasool apresenta ainda a perspectiva de que a vergonha e a desesperança são aumentadas pela figura do líder religioso. Quando a mulher busca ajuda e aconselhamento na igreja, ela torna a violência “pública”, envergonhando o marido, e figuras religiosas tendem a constranger e deslegitimar a denúncia do abuso, pois é dever da mulher “zelar pela imagem da família”, ao custo do seu próprio bem-estar ou segurança.

Parece que as relações informais conspiram com os abusadores quando pastores perpetuam noções de sigilo e silêncio em suas respostas para mulheres que buscam ajuda. [...] Para os membros da comunidade, familiares e amigos agir contra abuso significa desafiar normas socioculturais arraigadas, mas também significa dedicar esforços e tempo para se envolver numa situação potencialmente complicada e perigosa. (RASOOL, 2012 pg.155).

A pesquisa feita por Rasool (2012) aponta que o apoio de familiares e amigos é o fator mais importante para a diminuição da probabilidade de violência doméstica e na assistência para que mulheres tomem agência na reação contra a situação em que se veem aprisionadas. Elas primeiro procuram ajuda informal, providenciam segurança e depois procuram auxílio formal em instituições. De certa forma, as personagens/atrizes se inspiraram na ideia de apoio mútuo para criar a solução de denunciar e prender Mkabazabza.

De maneira lúdica e intuitiva, a dimensão de solidariedade, ou de sororidade, assegurou que juntas conseguiriam ter força para responder à situação de abuso. Para tanto as personagens se transformaram numa “personagem-coro” – ou um coro que se comporta como protagonista - e deram voz a uma necessidade de quebrar dinâmicas de silêncio que ajudam no processo de normalização e privatização da violência. A pesquisadora e ativista negra

Zanele Mabida, diz que o grupo evoca reflexões para seus iguais e maiores, e fala sobre a problemática da religião:

Religião é um lugar onde se deveria encontrar conforto, e de repente não é mais isso, religião passa a ser o monstro. [...] Thwala não fala disso de forma arrogante, ela é educativa no sentido mais básico, poderia inclusive ir para as igrejas pois não trabalha num nível moralista, e é assim que conseguimos transformar comportamentos. (MADIBA, conversa feita para esta pesquisa em 17 de outubro de 2017)

Mkabazabza personificou distintos níveis de abuso com sua retórica, e isso abriu espaço para diálogos difíceis com o público. Paralelo à discussão sobre abuso e violência, surgiram outras questões como é o caso da transmissão do vírus HIV na África do Sul. De acordo com a AVERT³⁴⁵, a perspectiva histórica revela níveis endêmicos desde a primeira década do aparecimento da doença, nos anos 1980, e a epidemia nunca conseguiu ser controlada. Em 2002, estatísticas revelaram que o país havia alcançado o ápice mundial de casos de transmissão, tornando-se uma questão pandêmica, e os números mantiveram-se altos.

A África do Sul possui o maior e mais alto perfil epidêmico de HIV no mundo, com estimadas 7.2 milhões de pessoas vivendo com vírus em 2017. A África do Sul contabiliza um terço das novas infecções de HIV nos países do sul da África. [...] A prevalência do HIV entre jovens mulheres na África do Sul é quase quatro vezes maior que homens da mesma faixa etária. Jovens mulheres entre idades de 15 a 24 anos atingiram 37% das novas infecções em 2016. [...] Pobreza, o baixo status das mulheres e violência baseada de gênero (VBG) têm sido citados como as razões da disparidade na prevalência da infecção do HIV entre gêneros. De fato, VBG é atribuída a uma estimativa de 20 – 25% das novas infecções de HIV em jovens mulheres. [...] Relações intergeracionais – entre homens mais velhos e mulheres mais jovens – são entendidas como principais no ciclo de infecções. (AVERT, acesso em 24 de julho de 2019)³⁴⁶

A questão da transmissão do vírus é uma realidade muito próximas às meninas. Os níveis epidêmicos da transmissão do vírus HIV na África do Sul são historicamente atribuídos aos níveis de negação do governo apartheid. A concentração inicial de caso de HIV dentro das comunidades gays levaram à crença de que a SIDA era uma doença homossexual e de pessoas promíscuas, com a maioria da população largamente ignorando os riscos. O governo apartheid se esquivou de qualquer obrigação de promover ações macroestruturais. Casos de hemofílicos sendo infectados por sangue contaminado levaram à moralização da epidemia, com estes grupos sendo retratados como vítimas inocentes (como ocorreu no Brasil). Em julho de 1991, o número de casos de SIDA atribuídos por transmissão heterossexual se igualou à transmissão

³⁴⁵ AVERT é um órgão internacional sediado no Reino Unido que trabalha em nível mundial com a questão do HVI/SIDA por meio de educação, tratamento e cuidado. <http://www.avert.org/about-avert>

³⁴⁶ <http://www.avert.org/hiv-aids-south-africa> .

homossexual, e desde então se tornou a rota dominante de transmissão. Apesar de intensas campanhas de distribuição do antiretrovírus e de combate à transmissão, a prevalência do vírus HIV é de 18.9% da população³⁴⁷, e adolescentes meninas fazem parte dos principais grupos de risco.

Há uma série de razões para este fato, além da violência baseada em gênero, uma delas é a existência da lenda que diz que homens contagiados pelo vírus HIV/AIDS podem “obter cura” (MEEL, 2003) caso tenham relações sexuais com jovens virgens. Apesar de estudos³⁴⁸ contradizerem que a lenda possa chegar a influenciar as estatísticas e que raramente representa motivação para estupro³⁴⁹ de jovens meninas, não há disputa³⁵⁰ sobre o fato de que a crença cumpre um papel significativo no imaginário popular de que a cura de doenças sexualmente transmissíveis possa existir por meio de estupro de jovens virgens que “limpam o corpo do homem”. No país, 9.4% dos adolescentes meninos acreditam que estupro possa representar cura do HIV³⁵¹, e chegam a manifestar violência sexual com suas iguais.

Violência contra mulher, incluindo violência sexual, é disseminada na África do Sul. Numa larga pesquisa, mais de 4 entre 10 homens sul-africanos reportaram que tem sido fisicamente violento com as parceiras íntimas. Mais de um quarto dos homens falaram que já estupraram uma mulher em suas vidas com quase 1 em 20 cometendo estupro no último ano. O dado inclui homens de todas as raças e distintos panoramas sócio econômicos. A maior prevalência entre todos os homens pesquisados significa que há uma chance maior de que homens que já cometeram estupro possam transmitir HIV. A violência que muitas mulheres sul-africanas enfrentam – revelada por altos níveis de estupro e abuso – é fator na epidemia de HIV no país. Mulheres que não podem negociar sexo seguro e o uso da camisinha estará inevitavelmente em maior risco.³⁵²

³⁴⁷ Esse número representa uma média no país, pois os números variam muitos entre as cidades e o campo.

³⁴⁸ Epstein, H., & Jewkes, R. (2009). *The myth of the virgin rape myth*. *The Lancet*, 374(9699), 1419.

³⁴⁹ Como uma nota sobre a ligação entre estupro e colonialismo, a autora Nah Dove (1998) fala que “O estupro [...] é um símbolo da cultura branca, e um comportamento doentio injusto em que os genitais se tornam uma arma. a inadequação sexual é, argumenta ela, a base para o desenvolvimento de armas como um modo de conquista ou controle europeu no desenvolvimento de supremacia branca. Welsing liga o alto nível de estupro dentro da experiência urbana Africana com o rebaixamento do homem Africano sob supremacia branca (elevados níveis de desemprego, subemprego, encarceramento, a brutalidade policial, imagem negativa, etc.) e a tentativa do homem Africano de reduzir o que ele percebe ser o estado mais elevado da mulher Africana e a possível falta de respeito dela por ele através da depreciação dela. A este respeito, o homem Africano como um ser humano degradado sob supremacia branca emprega a norma cultural dos europeus para exibir sua agressão.” (DOVE, 1998 pg.12).

³⁵⁰ Pitcher, G. J., & Bowley, D. M. (2002). *Infant rape in South Africa*. *Lancet*, 359, 274-5.

³⁵¹ De Wet, N., Akinyemi, J., & Odimegwu, C. (2019). *How Much Do They Know? An Analysis of the Accuracy of HIV Knowledge among Youth Affected by HIV in South Africa*. *Journal of the International Association of Providers of AIDS Care (JIAPAC)*. <https://doi.org/10.1177/2325958218822306>

³⁵² <http://www.avert.org/hiv-aids-south-africa.htm#sthash.WjHtFJK.dpuf> .

Diante disso, a cultura do estupro afeta a realidade cotidiana das jovens em Hillbrow. Pearl fala:

Sabemos que houve estupros, e das coisas que estão ocorrendo. Fizemos pesquisas pessoais, não foi na internet nem nada, foi pesquisa pessoal. ‘Se alguém me estuprar agora, como seria?’ Você poderia estar andando de volta para casa, talvez um pouco mais tarde voltando do teatro, e talvez estivesse escuro, e você pensa meu deus’. Tipo, você vê diferentes pessoas especialmente quando é um homem, e você pensa, merda, e se fosse comigo, como me sentiria. Isso nos incomoda. Tenho amigas que talvez tenham sido estupradas pelos seus tios, coisas assim, e vejo o comportamento delas agora. Elas são isso e aquilo, e a maioria das pessoas que foram estupradas, nem todas, se tornam tímidas, fechadas, e começam a agir estranho, elas estão profundamente traumatizadas, especialmente quando se fala no assunto. Dá para ver o quanto elas ficam desconfortáveis. (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

As meninas refletem não apenas no estupro em si, que é uma experiência violenta, mas também na estigmatização social da menina que sofre estupro e conta. Mesmo entre as jovens é raro receber acolhimento. As problemáticas ligadas à lenda da “cura virgem” estão inseridas nessas discussões imbricadas, de ordem política e de saúde pública, e apesar da prática ser considerada violência infantil e criminalizada, ela é tabu e acontece de forma perniciososa, por meio de estruturas sociais privadas que perpetuam tal crença, de cunho profundamente patriarcal.

É estimado que cerca de 1 em 7 casos de jovens mulheres que adquiriram HIV poderiam ter sido prevenidos se as mulheres não tivessem sido submetidas à violência íntima com seus parceiros. Isso evidencia como HIV e serviços de saúde não podem ser separados dos direitos das mulheres, e que as estratégias de prevenção contra o HIV precisam desafiar normas sociais acerca da masculinidade e direitos sexuais que existem. (AVERT, 2018)³⁵³

Na peça, a escolha do grupo foi a de convergir toda a problemática para a personagem de Mkabazabza. Ele abusa, manipula, busca a sua própria cura, e ainda negocia seus corpos para a cura de terceiros, homens de sua paróquia apontando questões sobre transações sexuais e pedofilia.

É algo que tem sido assim, não sei, talvez desde o início do HIV, mas existe há muito, muito tempo. Tipo, mudamos um pouco a história, para que o pastor fizesse tudo, diferentes histórias em seu entorno porque mesmo quando era pequena ouvia histórias de reis dormindo com pequenas garotas virgens, na esperança de cura. Eles ainda fazem isso através da venda de garotas na esperança de que elas o curem. Tem sido assim, com histórias diferentes. Mas uma coisa que raramente é exposta é a igreja. A igreja tem muitos temas que a

³⁵³ <http://www.avert.org/hiv-aids-south-africa.htm#sthash.WjHttFJK.dpuf>

conectam com estas histórias, principalmente em orfanatos. (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

Foram muitas problemáticas sobrepostas ao mesmo personagem que funciona como estratégica de exacerbação de tantas questões críticas daquele contexto.

Isso contava uma outra história dessas casas de virgens, puro HIV, sendo olhado por um ângulo que ninguém poderia acreditar porque a igreja é conhecida como um lugar que é o solo sagrado de deus, nada está errado lá, é um lugar seguro, o pastor é um mini-Jesus, uma pessoa pura, ninguém esperaria algo assim de um pastor. Até os mais velhos da igreja fariam ‘você é uma criança e está mentindo, não, elas estão mentindo sobre a igreja’. Eles não fariam nada contra a igreja porque talvez até façam parte de tudo, ou realmente não saibam. (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

Gcebile afirma que não buscou desconstruir a relevância e papel moral da igreja na vida das meninas, mas sim promover discussões que expusessem histórias sobre religiosidade, abuso de poder e a consequente submissão e usurpação dos corpos femininos na violência de gênero que foram trazidas pelas jovens:

Sinto muito aos pais que estão no público, mas não era nossa intenção fazer com que as crianças desgostem de religião. Nós estávamos olhando para figuras importantes na nossa sociedade, então a igreja foi a primeira coisa que veio no espaço de trabalho para ser explorada. Elas vão para a igreja quase todos os dias. Vejo que isso acabou acontecendo, mas não foi nossa intenção, estávamos apenas olhando para figuras masculinas de poder. Nós, como mulheres perguntamos: o que figuras masculinas importantes fazem para nós? Por meio da pesquisa que fizemos, até as pessoas dentro das igrejas; nós como mães, acabamos encobrimo estas coisas embaixo dos nossos turbantes, e sabemos que isso está acontecendo com as crianças. (GCEBILE, em debate público)³⁵⁴

Aminathi, atriz da peça, fala:

Não sou muito dessas coisas de igreja e pastor, vou para igreja por causa da minha família, assim tem sido sempre então não posso mudar o sistema de como minha família funciona, estou indo pelo fato de ir, minha alma não está lá pois pastores estão fazendo coisas inversas. (AMINATHI, em debate público)³⁵⁵

³⁵⁴ Gcebile conversa com o público em debate após apresentação no Teatro Emakhaya, na Universidade Wits, em outubro de 2017.

³⁵⁵ Aminathi conversa com o público em debate após apresentação no Teatro Emakhaya, na Universidade Wits, em outubro de 2017.



Figura 195: A frente, Amehle Mene premiada como melhor atriz coadjuvante no festival, representando o pastor Mkabazabza. Ao fundo, na esquerda Luyanda Mahlangu representando uma das órfãs; à direita, a imagem cenográfica do orfanato pintado pelas atrizes.

Pearl, atriz que compõe a banda da peça, diz:

Honestamente, eles são cristãos e acreditam na bíblia, mas ninguém realmente entende a bíblia. O jeito que foi escrita, algumas coisa não são compressíveis e pastores tiram vantagem disso e, ok, falam ‘isso é o que a bíblia diz e você não entendem a bíblia, escutem o que estou dizendo, estou aqui para traduzi-la pra vocês, então comam grama. Eu falei com Deus em minhas visões, tive um sonho, ele disse isso e aquilo’, e você como pessoa que não sabe ler a bíblia acaba caindo nessa. (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

Luyanda, atriz da peça, fala:

Não vejo mais a igreja da mesma forma que antes {do processo Thwala}, agora é difícil de confiar nas pessoas dentro da igreja, como antes costumava falar com os mais velhos sobre o que está acontecendo em casa e como você se sente em relação a igreja, agora tenho medo até de olhar para eles. Penso, ok, e se ele tentar me tocar, até mesmo quando estão me abençoando ou rezando para mim {faz um gesto de tocar a cabeça}, sinto que é errado. Você nunca sabe quando irá acontecer {abuso}. (LUYANDA, em debate público)³⁵⁶

Nompilo, participante do PDE há a cerca de 10 anos, que auxiliou Gcebile na produção de Thwala, diz:

Sabe aquela igreja aqui atrás? Revelação, se puder faça um vídeo, elas ficam tão cheias e lotam a rua. A maioria das pessoas acreditam no pastor, não em Deus. Eles fazem cada atividade, carregam espadas, garrafas de água, nossa, é

³⁵⁶ Luyanda conversa com o público em debate após apresentação no Teatro Emakhaya, na Universidade Wits, em outubro de 2017.

uma loucura. Eles nunca veem o pastor {o pastor fala por caixas de som espalhadas pela rua e igreja}. Universal é outra. Revelação é a maior de todas. (NOMPILO, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

Gcebile fala que promoveu muitas discussões entre o grupo sobre como emoldurar as histórias que apareciam, e que foi inevitável falar sobre os conteúdos na figura de Mkabazabza:

O processo de esclarecimento foi feito através de conversas, e tivemos muitas sessões de conversa, partilhamos muito, era conversa e jogo. E elas estão no meio destas histórias, seria diferente se elas não tivessem a vivência, mas elas têm a vivência das histórias. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

Intergeracionalidade

As meninas-mulheres de Thwala, que na realidade possuem idades distintas entre 10 e 17 anos, convivem em intergeracionalidade, e negociam seus desejos e demandas imersas em Ubuntu. A diferença (geração, etnia/origem, língua, cultura, religiosidade) é forte elemento identitário no grupo, e elas possuem identidades muito distintas umas das outras. Uma delas é bastante evidente, a de idade, porque implica mudança drástica de interesses. A idade, marcada pelo rito da menarca (menstruação) e pela transformação do corpo, é a fase da vida em que os interesses pelos meninos e a sexualidade afloram e que elas deixam de ser meninas para começarem a se tornar mulheres. Seus corpos se transformam adiante de um mundo envolto em desejos modelados pela doença patriarcal e essa transformação, em um nível social, acarreta estigma, exposição, perigo, privilégio e disputa.

As atrizes se conheceram no teatro há pelo menos 3 anos – algumas há 8 anos – e isso pode significar uma grande parcela de suas vidas, dependendo de suas idades. Algumas literalmente referenciam o teatro como uma segunda casa. Com suas experiências partilhadas – no bairro, na escola e no teatro – desenvolvem uma espécie de mentoria³⁵⁷, ou apadrinhamento entre as mais jovens e as mais velhas, as que estão mais tempo e as que estão entrando recentemente no PDE. A mentoria estabelece uma relação de inspiração e/ou guiança, misturada com as abordagens africanistas (embebidas na noção de fluxo contínuo e interdependência) que Gcebile intermedia com muita sabedoria e sensibilidade, para lidar com impasses geracionais:

³⁵⁷ Em nota de rodapé de número 260, aponto algumas reflexões sobre o termo mentoria.

Acho que esta tem sido a equipe mais linda para se trabalhar. Estava dizendo às mais velhas, as que usavam o *dooke* vermelho, elas não queriam se apresentar na Wits porque as mais jovens, enfim, acho que foi um pouco de ciúmes porque o público ama as menores, e porque elas não estavam atuando. Eu falei “meninas, vocês se lembram que estavam fazendo Isaro quando Violet e Sakhile chegaram aqui? Elas eram pequenas e ficavam sentadas olhando o ensaio e eu dizia estão vendo estas crianças? Elas irão alcançar vocês³⁵⁸, elas estão aprendendo, e vocês estão jogando no palco. Vocês estão se tornando garotas grandes, e essas crianças estão a caminho e elas vão mostrar a vocês e estão aprendendo com vocês e vocês precisam entender que qualquer coisa que elas estarão fazendo foi porque aprenderam com vocês. Eu não as influencio, elas são boas assim porque aprenderam com vocês, e as que estão no palco agora, chorarão quando verem as menores que apenas tocam marimba agora atuando porque elas estarão muito mais longe, em outro nível, porque elas estão aqui sentadas e aprendendo. (GCEBILE, conversa realizada em 03 de outubro de 2017)

As meninas têm estado engajadas nas produções com Gcebile há anos, algumas delas atuaram, por exemplo, em Isaro em 2011, como Tumelo. Tumelo foi a atriz principal de Isaro, com tenra idade e agora, em Thwala, ela faz parte da geração mais velha, e está prestes a sair do programa, como outras meninas, como Pearl, Hope, Bontle, Nompilo e Luyanda. O fato de os dois programas delimitarem a entrada dos participantes pela a idade escolar (o PDE acolhe participantes apenas enquanto estão cursando a escola secundária, até 17 ou 18 anos, e não oferece um programa alternativo que viabilize a continuidade do trabalho teatral depois disso), desencadeia uma noção de finitude do fazer teatral. Isso gera tensões no grupo porque se estabelece um ciclo: as meninas entram muito jovens, chegam ao ápice de desenvolvimento no meio da adolescência, e quando encerram o segundo grau se preparam para encerrar suas atividades no espaço.

Porém, Gcebile incorpora a noção de continuidade, por meio do saber que é passado de geração em geração pela mentoria e em Thwala ela escolhe justamente a geração intermediária para protagonizar as atuações, mesmo sabendo que aquele ano seria o último de muitas das meninas que vinham fazendo teatro com ela por anos. Na fala de Thandiswa³⁵⁹ podemos perceber claramente essa noção de continuidade e responsabilidade sobre “as que

³⁵⁸ Gcebile fala isso quando percebe que há formação de “panelinhas” (grupos dentro do grupo) e exclusão, por exemplo, entre as meninas mais velhas e mais novas. Isso não significa que não exista uma noção de adequação geracional aos temas abordados, e elas lidam com esta questão com a respeitabilidade e cuidado no verbo, ao invés de censura, trazendo a dinâmica de que há tempo para amadurecimento, das pessoas e dos assuntos coletivos e iluminando as questões da intergeracionalidade – não como estágios hierárquicos, mas processuais de desenvolvimento.

³⁵⁹ Na sessão “Reflexões sobre a relevância do Projeto Teatro Hillbrow”, há duas falas de Thandiswa (nome fictício para uma das atrizes de Thwala) sobre ser grande e ser pequena, que se referem tanto à importância do espaço em sua vida, quanto às questões intergeracionais. Fiquei em dúvida se suas falas deveriam estar aqui ou lá, acabei optando por deixá-las lá, e adicionar esta nota como forma de conexão com o aspecto geracional que Thandiswa nos oferece quando pergunta “o que é ser grande?”.

vem depois”, mesmo que as meninas já não estejam mais inseridas no programa – elas permanecem visitando o espaço, atuando como ajudantes na produção e fortalecendo a noção de um certo pertencimento histórico no PTH.

Todas essas dinâmicas apareceram na cena em Thwala: o conflito de interesses pelas mudanças hormonais e corporais; o despertar da sexualidade, e a mudança corporal, seios, bumbum, cintura, ventre, pernas, lábios, olhos; a noção de separatividade entre as que ainda não passaram pelo rito da menarca e as que já passaram; os assuntos que surgem sobre “meninos” em contraste com as “brincadeiras de criança”; os perigos de ser uma jovem em transição em uma sociedade machista, virgindade, gravidez, transmissão do HIV, violência, em contraste com as exclusões por “ser pequena”.

As atrizes atuantes (protagonistas), apesar dos corpos pequenos e frágeis, no palco, tornam-se gigantes pela presença coletiva e da banda (as meninas mais velhas) que criam a ambientação dramaturgica, como se estivesse segurando o campo de atuação. O grupo desenvolve diálogos e brincadeiras que demonstram as situações tanto de rivalidade e competitividade entre as meninas, como de proteção e cuidado. Competições “bobas” que revelam valores patriarcais, que fazem com que conflitos surjam entre elas. Sebenzile, a personagem principal, muitas vezes fala diretamente com o público, como se estivesse em frente ao espelho. Este trecho de diálogo entre as meninas evidencia competição:

Sebenzile (para o público): Cresci vendo as amigas do meu vilarejo usando suas *athaias*³⁶⁰ para ir a *Umhlanga*, estava tão empolgada em ir, mas minha mãe me disse que eu poderia ir somente quando completasse oito anos de idade. Faltam apenas dois meses e um dia!

Meninas mais velhas (para Sebenzile): Você está mentindo, eu sou mais velha que você.

Sebenzile (para as meninas): Isso não é justo, eu também vou crescer e você não vai brincar com meu ursinho.

Este diálogo se dá no começo da peça, quando Sebenzile ainda se referência pelas experiências do campo. O ritual tradicional étnico *Umhlanga*³⁶¹ é utilizado para enfatizar tanto as nuances geracionais e culturais. Gcebile, conta que *Umhlanga* é a celebração mais

³⁶⁰ Saia típica bordada e com estampas africanas, usada em rituais e celebrações coletivas.

³⁶¹ *Umhlanga* (TWALA, 2007) é ritual social de iniciação sexual de jovens meninas, mais evidente nas culturas Swazi e Zulu, feito pelas mulheres mais velhas, que averiguam e atestam a virgindade das adolescentes. A iniciação tem caráter festivo e envolve todas as meninas e mulheres das vilas: depois de se enfeitarem e dançarem para o rei Swazi ou Zulu, ele escolhe dentre elas uma nova esposa. Culturalmente, este ritual é uma grande celebração social e oportuniza a mudança de status de uma família, que se tornará parte da nobreza. Centenas de meninas participam de *Umhlanga* anualmente, inclusive as que já não moram mais nas vilas étnicas podem participar quando atingem a idade de oito anos, mantendo um laço importante com o sentido de lar.

importante para as mulheres de seu vilarejo, e que foi uma das experiências mais marcantes de sua infância.



Figura 196: Brincadeiras de criança.

O trecho a seguir acontece logo após uma cena de brincadeiras de infância, a rápida transição da alegria inocente para um Campeonato de Beleza entre meninas-mulheres, relevando as sutis nuances de estigmatização social sobre a transformação de seus corpos:

Sebendzile: Um dia, tivemos uma competição e eu participei porque tinha um novo vestido rosa tão lindo que veio de doações. É preciso ter estilo (*Mawungena Style* (Zulu e inglês)).

Coro (repete com música): Competição dololo, *nãããã* (competição de graça - inglês e gíria)

Sebendzile: É preciso estilo (*Mawungena Style* - Zulu e inglês)

Coro: Competição dololo, *nãããã* (competição de graça - inglês e gíria)

Sebendzile: É preciso beleza (*Mawungena beauty* - Zulu e inglês)

Coro: Competição dololo (competição de graça)

Umamfundisi: Espere pra ver, ei! (*Tholukuthi hey, tholukuthi hey hey* (Zulu))

Coro: *Tholukuthi* então você pensa que é bonita? Nãããã. E personalidade, baby? E comportamento? Ya, né³⁶²? Né? Né? Ya.....

Então você pensa que é bonita, né? Você é bonita? (*So you think ucabanga Kguri upilapila na, umuhle wena (E-Zulu-Sotho) so you think you think that you are beautiful, neh? Are you beautiful?*)

Tisetso: O que? (*Yebo?*)³⁶³

Coro: Você merece um buuuuhh, vergonha! (*You deserve a wu shame!* (gíria buuu))

Tisetso: Mim, eu penso que sou bonita porque os meninos falam isso... (*Mina I think I'm beautiful because the boys say that...* Zulu-inglês)

Coro: Meninos, uauaaaa, Próxima... (*Boys? Wowwww, next..*)

Surprise: Eu penso que sou... (*I think I am...*)

Coro (interrompendo Surprise): Nem comece, nós conhecemos sua história... Próxima! (*Don't start we know your story... next!*)

Luyanda: Mim, eu penso que sou bonita porque sou delgada (Mina I think I'm beautiful because I'm slender)

Coro: Tá, delgada mas, sem quadril, sem bumbum, sem seios, ossos amarelos³⁶⁴, nem de graça. (*Ya, slender but, no hips, no but, no breasts, yellow bone (light skinned) dololo*)

Luyanda: Mas tenho tudo que uma modelo preciso (*But I got everything a model has...*)

Coro: Segurança! (*Security!*)

³⁶² “Né” é uma expressão popular, gíria, muito comum, que por algum caminho de herança colonialista ou escravagista qualquer é usada do mesmo modo que no Brasil “né”, contração da expressão “não é” uma pergunta/resposta afirmativa feita por meio da negação. A sequência de “nês” feita nessa cena passa por diferentes tonalidades de voz: afirmação, pergunta e afirmação, triangulando entre personagens e público. Um convite ao público que respondeu com gritos e palmas.

³⁶³ “Yebo” uma gíria pode significar afirmação “sim”, ou pergunta “oque”, ou ainda “vamos”.

³⁶⁴ *Yellow bone* se traduz como ossos amarelos que designa as pessoas negras com tom de pele mais claro, evidenciando *colorismo* - uma forma de preconceito entre pessoas negras baseado em tons da pele, legado da supremacia branca. Pumla Dineo Gqola (2008) fala “Esse crachá corporal, codificado como ‘muito escuro’, ou ‘excesso de melanina’, anseia pela busca da linguagem da ciência de raça, do separatismo e da supremacia branca” (GQOLA, 2008 pg.211). A lógica do “osso amarelo” é a mesma de busca pelo tom ideal de pele, que não pode ser nem tão escura, nem tão clara.

Sebendzile: Mim, eu penso que sou bonita porque eu tenho um vestido cor-de-rosa (*Mina I think I'm beautiful because I have a pink dress – Zulu e inglês*)

Coro: As vezes você tem, as vezes não, maaaaas (*Mara you do, mara you don't, buuuut - gíria Zulu e inglês*)

Sebendzile: Eu jamais voltarei lá³⁶⁵... a beleza que minha mãe me ensinou desapareceu. Elas também são feias porque elas têm bundas grandes e seios enormes. Eu nunca serei como elas. Elas também usam batons vermelho e preto horríveis. (*I would never go back there... the beauty my mother told me about vanished. They were ugly too because they had big botox and big breasts. I will never have that. They also had ugly red and black lips... - inglês*)

Foi quando me sentei ao lado do pastor na casa dele e o escutei tocando piano. A melodia soava como a voz de minha mãe quando íamos buscar água. E Umamfundisi nos ensinará como rezar direitinho. (*I then went and seat next to pastor in his house, and listened to him play his piano. The melody was like mama's voice when she went with me to fetch water. And Umamfundisi would teach us how to pray*)



Figura 197: Competição entre as meninas: delgada, mas sem quadril, bumbum, seios e osso amarelo.

³⁶⁵ Sebendzile se refere ao quarto das meninas mais velhas.



Figura 198: Cisão no grupo, Campeonato de beleza.

Pearl comenta sobre os aspectos citados anteriormente na relação entre as meninas mais velhas e mais jovens, tensões juvenis e disputas incentivadas pela cultura patriarcal.

Do jeito que fui criada, do jeito que vi as coisas ocorrerem, é sempre as pessoas mais velhas que ensinam as mais jovens. Assim é o que fazemos e como fazemos. Então nós representamos nossas mães, avós, e avôs mostrando essas pequenas coisas. Mesmo sabendo que isso pode ser errado, tem sido sempre que não questionamos os adultos, ou você nunca questiona o passado. Por que estamos fazendo isso? (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018).

Também há muitos momentos de solidariedade e afeto entre as personagens que gestam nuances dramáticas em sororidade, principalmente quando evidenciam insatisfações em relação ao tratamento recebido do pastor ou de Umamfundisi.

Coro da Meninas mais velhas: Por que você quer brincar no parque? É muito perigoso, tem pessoas que fumam *maconha*, tem vendedores de drogas, e eles até te sequestram pessoas com carros esportivos (*vruuuuu pá - gíria*).

Sebenzile: Não fomos ao parque, mas os meninos mais velhos, hunf...

Eles estavam bebendo, fumando, e estavam até se beijando

Coro das Meninas mais velhas: Há?! Beijando!!! Yo, yo, yo, vou contar para a mama (Umamfundisi).

Sebenzile: Por favor, não conte a ela, ela vai me bater, por favor, por favor...

Coro das Meninas mais velhas: A papa yeye, aguarde, você sucederá. Arregace suas mangas, limpe suas lágrimas, há muito mais por vir.



Figura 199: Dinâmicas intergeracionais em cena.

Sebenzile:

11 anos... Eu quero gritar, mas não conseguia. Eu nem sequer conseguia remover as manchas. Então comecei a desenvolver

Coro: quadris, olhos, pernas, seios, amantes e bumbum.... ainda carregando (*still loading* - gíria virtual)

Sebenzile:

13 anos... ainda quero gritar, mas não conseguia. Eu não era a única garota.

15 anos... abra a porta, abra a porta, eu sei que você está aí. Eu continuei indo à sua casa e ela ainda estava tocando piano. A melodia se tornou meu maior medo.

16 anos...

Enquanto Sebenzile fala o texto acima, o grupo todo se torna protagonista em uma coreografia de movimentos em que elas se tornam um corpo-escultura, em uma estratégia de enfrentamento à Mkabazabza. O conteúdo das falas é denso, mas elas dançam uma

coreografia jocosa, engraçada para mostrar como sentem seus corpos, ao mesmo tempo que se organizam em motim.



Figura 200: coreografia jocosa bum-seios Thwala (ensaio geral no dia da estreia).

Mkabazabza:

Sebendzile, você é realmente muito, muito bonita. Me lembro da primeira vez que que você foi trazido para dentro do orfanato, uma jovem tão linda como sua mãe. Eu vi você nas fotos dela. Sabia que você seria a escolhida. Seu espírito é pura conexão, nenhum demônio deverá brincar com seu corpo, nunca.... seu espírito é limpo. Sua alma é uma alma verdadeira.

Uthwele umthwalo wobungwele (Zulu) você está carregando um fardo sagrado.

Você é abençoada!



Figura 201: Mkabazabza (Amehle)



Figura 202: Retórica de Mkabazabza sobre as órfãs.

Arquitetura espacial (cenografia)

Para o cenário, placas antigas de propaganda política foram forradas com papel *craft* reciclado, e pintadas com tintas doadas – sprays, a óleo e a base de água. Nelas, a paisagem urbana do bairro representava os lugares nos quais as personagens (e as participantes) circulam: lugares do bairro que impactam a convivialidade das meninas foram arquitetados no

palco sob forma de imagens iconográficas. Mais do que representar o bairro, a cenografia representa suas trajetórias diárias: por suas casas, o parque, o mercado, a esquina e a linha do horizonte que revela os contornos de Hillbrow.

A *casa*: a compreensão de casa (*home*) sul-africana relaciona-se com todo um imaginário sobre pertencimento e evoca afetos profundos ligados à infância, maternidade e ancestralidade – a casa originária dos familiares. Por mais que seres vivam anos longe de casa, que estabeleça laços afetivos e estruturantes em novos territórios, “casa” sempre será onde seus ancestrais estão enterrados. Nos ritos de passagem de morte e sepultamento, familiares desenvolvem celebrações que chegam a durar quinze dias, recolhendo todas as partes que pertencem àquele corpo, e levando-as de volta para serem enterradas ao lado de seus ancestrais. Este ritual valida e legitima a sorte dos familiares que ainda estão vivos. As maldições são azares estabelecidos quando os vivos se encontram em dívida com os antepassados, portanto, é para eles que qualquer retratação deva ser feita. Casa, neste sentido, é configurada como os *huts* – cabanas tradicionais circulares das zonas rurais, feitas de telhado de palha e paredes de barro –, num tipo de nostalgia da vida campesina. Na peça, este ideal foi sobreposto à imagem de um *shack* – barraco feito de telhado de zinco, e paredes de barro ou papelão, nas favelas situadas nas margens das grandes cidades. Sebendzile descrevia a vida nostálgica rural, mas apontava para a imagem do *shack*.



Figura 203: Foto de um *hut* (esquerda), localizado na região de Limpopo, e de um *shack*. Fontes: AMC e inkanyiso.org, respectivamente.

O mercado: faz uma alusão ao *Shoprite* ou ao *Pick&Pay*, mercados populares pois neles é possível comprar alimentos típicos das zonas rurais, tais como o *pap* (polenta feita do grão maiz, espécie de milho branco), o *moroho* (espinafre africano cozido), o *mashonja* (uma iguaria, espécie rara de verme encontrado na região de Limpopo, nordeste sul-africano), pés e miúdos de galinha ao molho, as *samoosas* (da culinária indiana, largamente consumidas na África do Sul), e batatas fritas (um dos principais alimentos do cotidiano).

O orfanato: representado uma casa grande, que já não existem no bairro.



Figura 204: Orfanato e igreja, lado a lado.

A *linha do horizonte* (skyline) de Hillbrow: imagem típica emblemática da cidade de Joanesburgo, tanto quanto a Ponte Hercílio Luz é associada à Ilha de Santa Catarina, o Cristo Redentor é associado ao Rio, e um casal de dançarinos de tango é associado à Buenos Aires. Nela estão evidenciadas a Torre da Telkon e o prédio Ponte, símbolos da cidade grande.



Figura 205: Desenho bastante usual da linha do horizonte de Hillbrow (retirada da internet, sem autoria)

A *esquina*: representada com o desenho de placas diagonais presas a um poste, como se fora indicar nomes de ruas. No entanto, o que as placas indicam são gírias e siglas de internautas de Messenger ou WhatsApp: OMG (sigla de *Oh, my God!* Ai, meu Deus! Para espanto ou apreciação), DUH (algo como nosso Dãrrr, expressão que avisa uma “bola fora”),

LOL... (sigla de *laugh out loud* – gargalhar alto, para algo muito engraçado). Segundo Gcebile, a esquina representa o estar na rua, que envolve o risco e as coisas ruins que acontecem, mas também a liberdade de saber habitar o bairro.



Figura 206: Cena em que Sebendzile apresenta o bairro por meio de suas histórias. Aqui, o mercado (à frente), a linha do horizonte (atrás), a esquina.

O parque: representa o Parque Joubert. Quando fundado, o parque possuía um jardim recortado cheio de caminhos e bancos, como o de *Versailles*, construído para pessoas da elite do bairro (história também contada no capítulo 1). Hoje o parque é estigmatizado pela alta circulação e consumo de drogas, e abandonado pela municipalidade.



Figura 207: O parque (à frente), a cruz vermelha e o orfanato em tamanho pequeno (atrás).

A *cruz vermelha*: ao contrário do que o símbolo representa internacionalmente, referenciando a organização Cruz Vermelha da Salvação, esta cruz vermelha, segundo Gcebile, representa a igreja com líderes religiosos inescrupulosos e o sangue manchado pelo vírus HIV.



Figura 208: Nompilo, Gcebile e as meninas confeccionando o cenário de Thwala, no pátio do teatro.

O lado avesso das placas foi utilizado para compor uma imagem maior, um mosaico que, juntas, representam o orfanato, principal local onde a trama se desenrola. Este mosaico ocupou o lado direito do palco; e, do lado esquerdo, havia a imagem de um *hut*, ambos servindo como coxias para que as atrizes pudessem entrar e sair, ou articulá-los como objetos de cena.



Figura 209: Imagem do hut (esquerda); verso das placas menores, compondo a imagem maior do orfanato (direita).



Figura 210: Cenário em transformação durante a peça.

O coro-banda como parte narrativa

Uma das estratégias de evocação do público foram as canções desempenhadas por um coro-banda da peça, que foi posicionada na parte posterior do palco. Como a peça foi criada para ser estreada no festival anual das escolas secundárias (FTESCC), e nele apenas jovens secundaristas poderiam participar, Gcebile solucionou a questão compondo uma banda para poder incorporar as atrizes mais jovens.

Assim, com o compromisso de deixar as meninas no fundo do palco – porque, de acordo com suas idades, não poderiam participar do festival – surgiu a ideia de criar uma banda para compor as sonoridades que deram outra dimensão à dramaturgia para que pudessem ser incluídas no processo. Snehlanhla fala “as marimbas foram ideia das meninas, já que algumas delas estavam estudando com Thembalenkosi” (SNEHLANHLA, conversa realizada em 12 de agosto de 2019).



Figura 211: Sne, Themba, Gcebile e as atrizes em ensaio geral, no palco do teatro.

Na banda, havia uma divisão estrutural interna: os instrumentos foram colocados em linha atrás tocados pelas mais jovens, e o coro de vozes composto pelas meninas mais velhas responsável pelas vocalizações. As canções serviram de linha condutora dramática, dando ênfase ou contraste aos textos falados, e foram, em sua maioria compostas pelas integrantes do grupo juntamente com Gcebile e Sne.

As músicas foram composição de grupo também, com Themba, Sis Gcebis e as crianças usando hip-hop, músicas de igreja e canções tradicionais. Pegamos músicas gospel e adicionamos histórias como a do Doom, cobras e ratos. Alguns pastores foram presos por fazerem estas coisas, então não podíamos deixar passar. (SNE)

As jovens aprenderam a tocar durante o processo de criação que receberam aulas apenas uma semana antes da estreia. Thembalenkosi, músico facilitador que desenvolve o trabalho de pesquisa com instrumentos africanos, aceitou o desafio posto por Gcebile para ensinar as jovens meninas a tocar marimba, tambor e pequenos instrumentos percussivos tradicionais. No prazo de uma semana, ele teve a tarefa de apresentar os instrumentos, ensinar as meninas a tocá-los, e compor uma organização musical e sonora com a dramaturgia da peça, que ainda estava em trabalho de finalização. Foi impressionante a rapidez com que o processo de consolidação do elemento musical na peça se deu. Themba, que coordenou os ensaios musicais, disse, logo após a estreia da peça:

Surpreendente, fiquei surpreso com o resultado, achei que elas não conseguiriam acertar as deixas da marimba corretamente, elas ainda estavam com dificuldade com as deixas aqui e lá, mas elas deram seu melhor, foi maravilhoso o resultado. (THEMBA)



Figura 212: A banda durante ensaio geral no dia da estreia: adolescentes que cantam à frente, meninas mais jovens que tocam atrás.

Cantar é um ato cotidiano para aquelas crianças. É cantando que elas iniciam e encerram os trabalhos de ensaio e todas as outras atividades. Ida Mara Freire (2016) fala que o cântico sul-africano serve para exprimir as emoções e os sentimentos dos sujeitos:

Meninos e meninas, em seus jogos e brincadeiras, utilizam a música e o ritmo como base. Em outras palavras, para o povo africano, música e dança não são luxos, mas parte e parcela de seu modo de comunicação. Qualquer sofrimento que experimentam se faz mais real por meio da canção e da dança. (FREIRE, 2016, p. 63).

Bontle, uma das integrantes do coro, fala sobre o significado das músicas em Thwala:

Nossa música no show, tem aquela música profunda, e tem aquela que diz ‘heii, estamos nos divertindo’, então, elas mostram as diferentes emoções, tempos e lugares que as personagens estão. [...] nos ajuda a ver que quando as coisas estão indo muito rápidas em nossas vidas, temos que respirar, e me ajuda a continuar com as coisas, tipo se hoje eu faço uma prova de matemática e eu sei que não sou boa em matemática, sei que farei não importa o quê. Te dá aquele impulso que diz ‘vá, você pode’. (BONTLE, 2017)



Figura 213: Imagem das artistas na percussão e marimba, em apresentação no Teatro Emakhaya.

As integrantes do trabalho partilham suas percepções sobre as canções criadas. Violet, atriz, diz:

Elas contam as nossas próprias diferentes histórias sem que precisemos contá-las de verdade, mas a música pode dizer esta pessoa ‘está neste humor’, e ‘aquela pessoa está naquele humor’.

Tumelo, integrante da banda, diz:

São músicas de cura, ou músicas que dizem ‘vamos, você pode suportar isso’ e te dá poder.

Nyko, atriz, fala:

Acho que as músicas são estágios do crescimento de Sebendzile.



Figura 214: grupo das meninas mais jovens tocando os instrumentos durante a apresentação.



Figura 215: Meninas mais velhas que compuseram o coro de vozes com turbantes vermelhos.





Figura 216: Criação e ensaio das canções de Thwala com Thembalenkosi.

2. Agenciamentos Estéticos

Há esta pessoa narrando uma história e se movimentando no espaço, e de alguma maneira, reforçando os estereótipos porque ouvimos sobre eles, mas também os colocando num lugar de verdade, porque você conhece aquela pessoa. A peça viaja, elas usam teatralidade, e teatralmente foi forte. A narrativa foi muito forte. Pensando nas vantagens e desvantagens de estar na cidade, há um enorme privilégio de estar em Hillbrow por causa do espaço, há acesso a facilitadores que os ajudam em processos robustos. Por isso, acho que Thwala é uma produção maravilhosa porque há uma significância cultural. É parecido com ter um chamado, e como as pessoas de poder na verdade tiram vantagem de algo tão bonito quanto isso, evidencia tanto o que está ocorrendo em nossa sociedade. Mas também o quanto a arte pode colocar luz nestas questões. (MADIBA, conversa realizada em 18 de outubro de 2017).

Agenciamentos são processos afeto-cognitivos que justapõem desejo, imaginação, projeção, medo e ação, e estão epistemologicamente ligados ao conceito de “agência”. Do verbo agir, seria a ação (verbo, força propulsora avaliativa baseada em vivências do passado e

projeções para o futuro) sobre a ação (nome, resultado deste processo que envolve experiências relativizadas por memórias e imaginações de tempo e espaço), ou seja, a *capacidade* de agir.

Pensar procedimentos estéticos para Thwala significa lançar faíscas que possam incandescer ainda mais a sua força. Num plano fundamental, entendo-os como *procedimentos estratégicos de comunicabilidade* endereçados ao público daquele contexto específico, capazes de provocar reflexões e indagar normalizações. Nebe fala sobre sua percepção em relação aos processos de criação de Gcebile:

Meu sentir é que o trabalho de Gcebile é muito poético, acho que quebra convenções, é sensorial, esteticamente é sobre tudo o que ela está fazendo. Então, se é sobre trabalho intergeracional, a estética é desenvolvida a partir daquilo. Em primeiro lugar, há algo sobre uma atenção aguçada àqueles envolvidos e ao porquê as pessoas estão ali, no sentido de emoldurar e capturar as diferentes dramatizações em modos específicos. Posso dizer, quando diferentes trabalhos dela, o que testemunho é o aspecto comunitário onde pessoas jovens e mais velhas profundamente comprometidas, em compromisso incorporado, no entanto despretenso. Há um desafio a aquela postura “isso é que deveríamos fazer” ou “como deveríamos dramatizar”. Há frescura, singularidade, vontade de ser mais íntimo com os próprios corpos no palco em relação aos outros corpos, e há uma intimidade nas vozes. Um trabalho muito sensível e afetuoso. (NEBE, conversa realizada em 1 de agosto de 2019).

A articulação estética, quando se dá num nível da crítica abstrata, sem estar intrinsecamente ligada a um contexto com o qual se mistura, pode tornar-se infértil e desenhar apenas formalismos. Christa Davis Acampora (2007), que investiga territórios do agenciamento estético imbricado com as categorias raça e gênero, fala que agenciamento não se relaciona com a estética clássica, “desinteressada”, para a qual “objetos estéticos são necessariamente desengajados dos interesses práticos” (ACAMPORA, 2007, p. 3), nem com instâncias mais contemplativas que possam ser limitantes para o olhar dialético sobre o campo de estudos estéticos.

A ideia central do agenciamento estético é que, integrada à nossa compreensão de mundo, está a capacidade de fazer e refazer formas simbólicas que suprem estruturas para aquisição e transmissão de conhecimento. (Ibidem, p. 5).

Acampora discute que, por meio dos agenciamentos estéticos, conseguiremos fazer e refazer caminhos que abarquem novos processos cognitivos, que não sejam aqueles hegemonicamente ocidentais, europeus, que endereçam valores da população majoritariamente branca e que sigam linhas tradicionalmente reconhecidas como “verdades” intelectuais. Por meio da ênfase na constelação de interesses e desejos que informam e

modelam experiências de vida, interrogando simultaneamente uma variedade de discursos de resistência, de forma relacional e dependente de seus contextos – circunstâncias sócio históricas e políticas – podemos pensar que o agenciamento estético pertence ao processo reparatório pelo qual vislumbramos habitar outras sensibilidades, endereçando questões que respondam e representem o *novo emergente* dos níveis sincréticos³⁶⁶ de gênero, raça e classe.

A peça Thwala navega nos mares do divertimento, essa é uma tática que promove o avanço quando abre vácuos discursivos e expõem desarranjos estruturais.

Thwala, em suas especificidades contextuais, arquiteta contradições teatrais potentes e aponta despretensiosamente para possibilidades modestas de ação, por meio dos *agenciamentos*, ações com fundo social e político, e ligada a uma miríade rizomática de conexões existenciais. O agenciamento possui uma trajetória que implica categorias de tempo: o antes, o agora, o depois; de noções de memória: o permanente, o impermanente e a fluidez entre eles; e das materialidades e imaterialidades.

Um processo incorporado temporalmente de engajamento social, informado pelo passado (em sua “iteração” ou aspectos habituais) mas também orientado para o futuro (como uma capacidade projetiva de imaginar possibilidades alternativas) com relação ao presente (como uma capacidade “prática-avaliativa” de hábitos passados contextualizados e projetos futuros dentro das contingências do momento). (EMIRBAYER; MISCHÉ, 1998, não paginado).

Pensar em agenciamento implica pensar em categorias de análise determinantes de vida e de não-vida. Nessas categorias existem pungências distintas, propulsoras de vontades e necessidades múltiplas, que promovem movimentos que partem não apenas, ou somente, das relações de poder, mas também do desejo de vida, e que evocam outros modos de subjetivação. Isso é muito profundo, pois o enfoque agenciante cria conexões fluidas sobre uma ação nos planos da sensibilidade, das estruturas sociais, da intelectualidade e da cognição. Acampora nos diz:

A ideia de que o progresso social e político requer não apenas o que tradicionalmente é considerado desenvolvimento intelectual ou cognitivo, mas também expansão de sensibilidades que duplamente afia nossas capacidades perceptuais, e abastece atividades criativas. Chamamos isso de agência estética. (ACAMPORA, 2007, p. 5).

Para pensar um teatro de ação social e política, que acontece em contextos comunitários (heterogêneos, contraditórios e múltiplos) em relação à deserarquização de

³⁶⁶ Sincretismo “envolve incorporar e desenhar sobre uma variedade de tradições no fazer algo novo que, no entanto, seja autêntico e respeite as tradições”. (ACAMPORA, 2007 p. 2).

papéis, podemos experimentar associações possíveis de estabelecimento de outros modos de relação, como durante os ensaios, em que as próprias participantes gestam coletivamente seus processos e necessidades, criando possibilidades perceptivas com a noção de agência dentro de forças subjetivantes da estética – ao invés de fragmentos produzidos isoladamente e depois costurados como um colcha de retalhos, o que se vê é a colcha de retalhos em que os pedaços foram escolhidos, cortados e costurados coletivamente, em que todas as participantes tiveram responsabilidade sobre a integralidade das partes e do todo. Podemos assim vislumbrar propulsões criativas de engendramento de vida coletiva. Joy James (2007), em concordância com Acampora, enfatiza que:

o “agenciamento estético” pode ser encarado “como um progresso social e político engendrado, não apenas pelo desenvolvimento convencional intelectual e cognitivo, mas também por sensibilidades que afiam percepções e críticas, e inspiram atos políticos criativos”. (JAMES, 2007, XI).

James propõe que olhemos para as “situ-AÇÕES” pequenas, cotidianas, despercebidas. Vistas como inofensivas. De certa forma, politicamente menosprezadas. Tais ações possuem uma certa imunidade enquanto alvo a ser eliminado ou cooptado dentro de sistemas opressores, e elas não pretendem fazer reivindicações radicais. Esta pista serviu como uma enzima durante a análise de Thwala, pois pude perceber que foi justamente por meio da dramaturgia que explora corpos aparentemente infantis, discursos embutidos em cânticos suaves africanos, saias longas, muitas cores, línguas vernaculares misturadas quase codificadamente, e embalos de dança, que foram ditas as coisas mais horrendas que acontecem em Hillbrow.

Por meio de agenciamentos estéticos, as atrizes convocaram o público para uma jornada reflexiva sobre estruturas engessadas, tradicionais e fixas ligadas à religiosidade, à instituição familiar, às micropolíticas e manifesto no desejo de poder de líder religioso Mkabazabza e a figura materna opressora de Umamfundisi. Elas brincam com a exposição de dinâmicas de subalternidade (SPIVAK, 2010), bem como invertem intermitentemente discursos de dominação não apenas entre as jovens personagens e o pastor, mas em dinâmicas e disputas culturais e geracionais entre elas.

A Estética Transversal: lugar de inclusão na fala e na escuta

O trabalho de Thwala, com seus agenciamentos estéticos, aponta para a construção de uma estética de estranhamento nascida daquela realidade ao tratar de assuntos pesados a partir de uma abordagem leve, colorida e bem-humorada.

Concordo com você que há belas estéticas que emergem [...] Você também está certa sobre o quanto as peças dão uma noção do que é Hillbrow, sempre saio de lá me sentindo interessada, informada e satisfeita com o que aprendi sobre os mundos dos jovens em Hillbrow e o que eles pensam sobre do mundo deles, num jeito que não é deliberado, mas é inconsciente interpretação, que é incrivelmente perspicaz, proveitoso e enriquecedor. (VAUGHAN, conversa realizada em 20 de setembro de 2019).

Entendo que a peça Thwala trabalhou como uma espécie de máquina trituradora: ela pegou um punhado de coisas diferentes daquele contexto, as espremeu até chegar à um sumo, e as devolveu como aquilo que há de mais caudaloso. Essas “coisas” que refletem o seu entorno, ao transformá-las em um caldo, foram simultaneamente contestadas e invertidas de sentidos sob forma de práxis de re-imaginação, de desconstrução e de transformação, fixa ou não. Aquele amotinamento de meninas-mulheres produziu um teatro de estética transversal, ou seja, uma *estética transversal* que combina qualidades contraditórias e antagônicas que evidenciam as diferenças no grupo, e esta evidência opera como forma de reconhecimento coletivo, pelo próprio coletivo - uma estratégia de abertura de espaços para criação de novas sensibilidades que possam gerar propulsões para atos políticos criativos.

Para mim, Thwala pisou em algo que não discutimos, e achei que as aprendizes tiveram um jeito especial de falar sobre isso. Elas usaram músicas de hip-hop, e subverteram algo. E acho que foi picante. Como uma simples música pode falar tanto, e conter tanta mensagem, e que pode ser tão assustadora? Mas também achei que a peça desafia poderes, e mostra como as pessoas que têm poder sempre abusam do poder que lhes foi confiado. (MADIBA, conversa feita para esta pesquisa em 17 de outubro de 2017)

Numa perspectiva conjuntural, a estética transversal emoldura elementos que poderiam simbolizar antagonismos, que poderiam parecer “não compatíveis”, por exemplo, tais como contingências urbanas e campesinas, nacionais e indígenas, religiosas e cibernéticas, mundanas e metafísicas. A estética transversal nasce da agência ligada às demandas de jovens mulheres sendo este processo um tipo de resistência que opera fora de lógicas hegemônicas, ou de reivindicação de grandes verdades, sendo, sim, um fazer artístico político robusto, mas que se articula no campo das subjetividades das participantes. Como efeito, surgem novas sensibilidades a partir de suas realidades.

Neste mosaico, há a ascensão de um tipo de organicidade relacional entre as participantes – e relevantemente com o espaço – que engendram forças transversais de construção de vínculos fortalecidos por Ubuntu, a partir do mundo que as agentes daquele contexto conhecem ou nomeiam. A estética transversal, identificada como uma dinâmica tanto teatral como de vida, se manifesta pela condensação de elementos contraditórios existenciais que, em Ubuntu, habitam diferenças plurais na vida de pessoas que vivem em mobilidade, ou que experienciam processos de migração.

A superdiversidade daquele contexto, surgidas a partir da migração ou da mobilidade entre o campo e a cidade, evocam transversalidades: algo como cultura africana e brincadeiras indígenas no *Snapchat*; composição atonal de sons e ruídos em instrumentos primitivos; arquitetura cenográfica profissional tipo “fundo de quintal”; orquestração de coro e sororidade com hip-hop picante; contação de histórias urbanas; rural *hi-tech*; profanações de tambores, marimbas, danças, pulos e palmas.

Ao emoldurar uma designação conceitual para os agenciamentos estéticos do grupo, não sugiro que a estética transversal possa ser vista como uma tentativa de encerramento categórico de uma manifestação. O que sugiro é que a estética transversal possa ser entendida como uma manifestação que se mantém aberta, não fixa, como válvulas de escape e alternativas que permitam agregar continuamente elementos de diferença. Ela é fluida e propõe uma produção criativa, um estado oscilante de subversão e flexibilização de estruturas culturais enrijecidas. Ela parte de um agenciamento que se constrói com formas antagonistas, e funciona como artifício de reconhecimento coletivo e fortalecimento de vínculos, sendo efêmera para que não se engesse. A proposição é conceber uma compreensão sobre o fator dinâmico da produção estética do grupo, que possa abarcar a pluralidade que existe entre as meninas-mulheres de Hillbrow. Assim, habitando seus agenciamentos, surgem engendramentos políticos resultantes da subjetivação estética, produzidas nos encontros desse grupo. Um caldo cozendo (*a melting pot*), como as atrizes mesmas falam.

Apresento três ações estéticas que podem ilustrar essa transversalidade: a forma leve e divertida em que o horror foi apresentado; a criação de hip-hops e canções gospel tradicionais subversivas; e a questão da língua como um campo de expressividade codificada e geracional.

a) Leveza e cor: exacerbação do horror

Thwala se utiliza de artifícios inofensivos do divertimento, cultivando nossas capacidades de saber, julgar e agir, funcionando numa lógica deliberada de não enfrentamento. Não seria necessariamente ironia, mas sim, táticas para evidenciar uma ação política robusta – a própria contradição em cena. Foi estratégico o contraste entre personagens tão doces, frágeis, jovens, coloridas, inocentes que compõem imagens tão belas; e uma realidade tão tenebrosa as quais atrizes compõem. Personagens brincam no palco, e brincando adentram em territórios de silenciamento, e encontram jeitos de se comunicar com e outre (público), viabilizando pela sensibilidade a nutrição de um crescimento político, intelectual, moral e espiritual (delas e do público), sobre seus desejos e perspectivas. As personagens brincam e cantam com vozes docilizadas parecendo um musical infantil: “Sim, mama, sim, mama” (*Yebo, Ma, Yebo, Ma - isiZulu*) enquanto fingem respeitar os pedidos de Umamfundisi

Estratégias de docilidade desestruturaram violências por meio da exposição da normalização de situações opressivas, utilizando algo muito próximo à realidade das pessoas do bairro: rezas, danças e cantos. “Brincar” com realidades dilaceradas tem sido uma estratégia cortante do teatro feito em comunidades ou em contextos de precariedade, de acordo com Tim Prentki (2019)³⁶⁷. Gcebile considera que o teatro feito em Thwala costura mundos distintos, da comunidade e das questões de gênero:

Olho para todas as histórias que elas contaram, são sobre o empoderamento de mulheres, mulheres falando por elas mesmas, são as vozes delas, e não somente delas enquanto crianças, pois quando usam aquelas saias, antigas e longas, elas não usariam estas saias na cidade, mas minha mãe usaria esta saia na cidade. Elas não estão falando apenas por elas, mas por todas nós da comunidade. (GCEBILE, Conversa realizada em 3 de outubro de 2017).

Thwala exacerba a letargia ligada à normalização do horrendo, buscando uma estética leve como se as personagens estivessem anestesiadas pela brutalidade das situações. A absurdidade das letras das músicas foi grande, tanto pelos significados codificados construídos, quanto pelo que as letras contam sobre o que está acontecendo dentro de algumas igrejas locais.

Quando vi Thwala fiquei deslumbrada, e gostei porque nada do que as aprendizes fizeram parecia distante delas. Por mais que havia roteiro e reescrita, para mim, Thwala pareceu sincero, parecia que, nas ruas, isso era o

³⁶⁷ Tim Prentki, na palestra de abertura do II Encontro Internacional de Práticas Comunitárias (EIRPAC) 2017, nos diz que está na hora de invertermos a ideia metafórica de que o teatro imita a vida, e nos convida a usarmos as brincadeiras e jogos para criar fissuras nas realidades dilaceradas pelo neoliberalismo.

que as crianças fariam. Sabe a ideia de que criamos um roteiro, decoramos e apresentamos, mas Thwala pareceu autêntico, mas também porque tratou de algo que não olhamos muito, cristianismo e ideia sobre religiosidade, e como os pastores e pessoas que detêm tanto poder abusam e prosperam na insegurança das pessoas. Dentro de comunidades negras, no momento, todos os dias você escuta que alguns fiéis estão tomando veneno, comendo grama, eles borrifam *Doom* em seus rostos, eles estão fazendo coisas tão ridículas e isso porque uma figura de poder, num nível patriarcal, está dizendo “se você quer um avanço” ou se alguém te fala “vejo algo em você”, mas de fato isso é uma praga. (MADIBA, conversa realizada em 17 de outubro de 2017)

b) Hip-Hop com Canções Gospel

Ao invés de criar tensões como forma de denúncia, as meninas subverteram letras das músicas gospel tradicionais e canções populares, muitas vezes com língua codificadas. O trecho textual a seguir é dado pelo grupo (banda e atrizes), sobreposto a uma coreografia que evidencia submissão – elas sentadas no chão como um coro uníssono e protagonista, com as saias rodadas abertas, e movimentando suas cabeças em direção ao chão, sugerindo transe.

Umamfundisi: *Mkabazabza, ele está sempre certo*
Nós escutamos o que ele diz porque ele nos passa segurança, ele é do tipo diplomata. Ele é legal e dop

Coro: *Mkabazabza, Mkabazabza, Mkabazabza...*
Bebê, bebê, bebê... (Umtwana, Umtwana, Umtwana...)
Tenho certeza, tenho certeza, tenho certeza... Ngicinisile, Ngicinisile, Ngicinisile...)
Santo, santo, santo... (Ngcwele, Ngcwele, Ngcwele...)



Figura 217: Transe como exacerbação do horror e alienação em cena.

O trecho acima é seguido por uma canção suave de melodia popular conhecida, que recebeu nova letra de composição coletiva vinda das histórias coletadas, interpretada em coro, usando formações coreográficas das brincadeiras de seus vilarejos. A construção linguística foi tecida de forma codificada e geracional³⁶⁸ e possui palavras em línguas Bantu distintas, com origens diversas:

Coro: Os profetas desgraçados, com cobras, com batismo, com cabelos que temos que comer.

O desgraçado te dá vida, com óleo, com sal e com alvejante, alvejante do *Shoprite* e do *Pic&Pay*.

E ratos, e gasolina, e grama...ele é o profeta.

Mkabazabza: Vocês estão carregando um fardo sagrado.

Coro: Carregue. Carregue, remova o fardo que você colocou em mim, e carregue você mesmo.

A igreja Zion³⁶⁹, uma igreja de idiotas.

Onde você viu um homem indo para igreja com um desgraçado?

(Trecho da peça em que as meninas cantam músicas gospel populares e louvam Mkabazabza em *Ndebele*, *isiZulu*, *Sotho* e gírias internautas em inglês)

Como as personagens cantaram em língua codificada e geracional, o pastor Mkabazabza não compreendeu o significado do que as personagens cantavam.

Aquela era uma canção que já existia, uma canção de igreja, daquelas que todo mundo conhece, que se aprende quando criança na escola dominical. É impossível não conhecer essas canções, quase todo mundo as conhece, são como canções legendárias que continuam para sempre. Agora, fizemos uma edição nelas. Nós colocamos as histórias nelas. Foi assim que veio a coisa do *Pick&Pay*. Estávamos envolvidas nas atividades da igreja, porque por mais que tivéssemos a representação de um pastor, não falamos sobre todas as coisas que estão acontecendo na igreja. Então, as canções nos permitiram falar sobre as cobras, o veneno *Doom*, comendo cabelos e grama, nos permitiu falar mais coisas. Falamos o que não falamos no texto. E falamos apenas sobre o veneno, a quebra da virgindade e da cura do HIV. Agora, aquela canção nos permitiu colocar tudo, como se falássemos há muito mais para falar, tem isso, isso e aquilo acontecendo. Então, as canções foram como explicação mais amplas da estória. (PEARL, conversa realizada em 22 de outubro de 2018)

³⁶⁸ Aprofundarei a questão da codificação linguística na próxima sessão “Línguas Codificadas”.

³⁶⁹ Refere-se às Igrejas Zionistas Africanas, predominante nos países da África subsaariana e Etiópia, que foi configurada com misturas entre cristianismo e tradições religiosas africanas (WILHELM-SOLOMON, NUÑEZ, BUSAKA & MALCOMESS, 2016).



Figura 218: Banda e atrizes cantando e brincando o horror, em línguas sobrepostas e codificadas.

c) Línguas Codificadas

No texto, há a utilização de significâncias linguísticas e culturais como forma de codificação de suas falas, como se apenas as pessoas de sua geração ou círculos pudessem entender o que elas estavam falando. A partir do que se chama de “língua da cidade interna” (*Johannesburg Inner-city language*) – ou a mistura das línguas que coabitam um espaço com a diversidade de línguas como Hillbrow - as participantes criam formas linguísticas com palavras e gírias específicas usadas entre seus iguais, usando também linguagem internauta, uma espécie de releitura da língua híbrida. Elas visaram a codificação de simbologias sobre os seus modos existenciais endereçados aos seus pares geracionais, pois usaram elementos específicos ligados aos lugares que circulam, às comidas que comem, às roupas que vestem, aos modos virtuais com os quais se comunicam, e aos gestos que usam – como a criação de uma comunicação velada. Uma língua que lhes permite falar sem represálias por parte dos adultos. Sne fala:

Temos muitas línguas faladas aqui, esse é único país que possui 11 línguas oficiais e amo todas elas e quando você partilha uma história em sua própria língua é muito poderoso, e escolher uma língua entre todas seria difícil para as atrizes, e mesmo que elas pudessem falar em uma língua apenas, não seria tão

mágico. Falamos para elas usarem as suas línguas de mais conforto, e por isso acabou nascendo uma forma de codificação. (SNEHLANHLA, conversa realizada em 12 de agosto de 2019).

Gcebile conta que “algumas das línguas faladas na peça, eu desconheço. São as línguas delas (atrizes). Nós criamos uma frase em Zulu, e elas colocaram cada palavra em suas línguas mães”³⁷⁰. O grupo criou expressões idiomáticas que implicam o conhecimento de diferentes línguas originárias que são faladas pelas meninas, tais como isiZulu, Xona, Venda, Ndebele, Sesotho e Xhosa, mas que também englobam gírias do inglês, africâner e da internet.

As gírias internautas são abreviações de expressões idiomáticas geralmente vindas das cyber-linguagem, ou de conversas, que são popularizadas pelos usuários da internet e muito difíceis de padronizar, justamente porque se trata de formas mutantes de linguagem grupal específica, que seguem tendências tanto globais quanto locais. Algumas que as meninas usam com frequência, que incluíram na cenografia são “OMG”, “LOL”, “DUH”. Abaixo, um trecho de fala de Umamfundisi que mostra a versatilidade na troca de línguas:

Umamfundisi:

Minhas crianças, por favor, apaguem a luz as 22h, estão me escutando
(*Bantwana Bami Ngisacela ningicichele ama lights ngo 10 niyangizwa*)

Vocês devem estudar e parar de tirar nota baixa, parem de ser tolas
(*Nitadisheni lapho, niyeke ukuthola ama 30% niyeke ukumbuluza lapho*)

Mkabazabza está sempre certo, escutamos seus pontos de ordem porque você é confiante, Oh Mkabazabza, você é tão legal e hipnótico! (*Mkabazabza is always right, we listen to your point of order because you are confident, oh Mkabazabza, you are cool and dope!*)

Você está sendo filmado, Oh Mkabazabza, você é tão famoso. Aquele que é único, tão diplomático. Oh, Mkabazabza, você é o caminho (repete). *You are on the flick, Oh Mkabazabza, wodumo (isiZulu). The one and only, the diplomatic one, Oh Mkabazabza, you are the way (repeat).*

(Trechos da peça, dado em tom de ordem em *Ndebele*, *isiZulu* e gírias internautas em inglês)

³⁷⁰ Conversa realizada em outubro de 2017, para esta pesquisa.

3. Personagem-coro: a transição do coro de um artifício de distanciamento para o protagonismo

Para André Lepecki, a *coreopolítica* tem as características de “uma coreografia que aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos”, um entendimento de que as artes efêmeras (a dança e o teatro) possam ser “uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou de política de chão” (LEPECKI, 2011, p. 47). A “política de chão”, por sua vez, pode ser entendida como “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (Ibidem, p. 47). A *coreopolítica*, como uma metatopografia, que lê e ao mesmo tempo reescreve éticas, sugere que a dança e o teatro possam “esperar que o inesperado aja o infinitamente improvável” (ARENDRT apud LEPECKI, 2011, p. 50), e possam afirmar existências.

A partir da ideia de *coreopolítica*, essa que entende que as coreografias sociais demarcam espaços, que se igualam à efemeridade do fazer político, e que representam e reinscrevem memórias, vejo nos procedimentos estéticos de Thwala a possibilidade de traçados paralelos entre as danças da *personagem-coro* da atrizes com o *Toyi-toyi*, uma dança-manifesto emblemática que ajuda a desenhar a identidade sul-africana.

O *Toyi-toyi* é uma forma de dança-protesto feita em grupo, que simboliza uma existência africana, um modo de ação coletiva, uma marcha em que todos e todas pulam, dançam e cantam juntos em espaços públicos em que lutas estão sendo feitas – as pessoas diversas pisam de igual maneira. É um caminhar lento pelas ruas, performático, em bloco, ziguezagueando da esquerda para a direita que está intimamente ligado com a história do país. Ela foi a principal forma de agregar resistência de massa durante a luta pela queda do *apartheid*, e hoje se tornou ícone de manifestações políticas e sociais que evitam o confronto violento com a polícia, pois é ambos protesto e dança, acarretando elementos culturais e signos étnicos. *Toyi-toyi* também se tornou um símbolo identitário das lutas do movimento da Consciência Negra.

Um aspecto instigante da *coreopolítica* do *Toyi-toyi* (uma dança surgida em um chão histórico doloroso), é o fato de que uma audiência tão jovem como a do FTESCC reverbera com muito engajamento – alinhado com os saberes Ubuntu de interconexão mais além de gerações. O público de “nascides livres” (*born frees* - uma categoria informal que de pessoas

nascidas depois de 1990, ou depois da queda do regime) que teoricamente não teriam vivenciado as experiências do separatismo legislado e do terrorismo de estado, reage ao Toyi-toyi como se fosse uma manifestação de sua geração. O legado do sofrimento ainda é sentido naquela sociedade, pois o regime findou há poucos trinta anos e já vimos que as ideias de “justiça” “verdade” e “equilíbrio” Ubuntu são interligadas e seguem o movimento de fluxo entre os três mundos (sobrenatural, viventes e dos que estão por vir), e não é prescritiva – a poluição causada pelo apartheid ainda não foi reparada.

Esta geração “nascida livre” carrega dores e simbologias do separatismo, mesmo que não tenha sentido tal experiência na carne ou que viva em zonas urbanas afetadas por lógicas ocidentais de vida, pois carrega também uma noção africana de comunidade. A luta contra o apartheid foi (também) uma luta pela possibilidade da existência humana, com raízes plantadas em noções de comunidade africanista, e que habita o planeta com suas próprias noções comunais, que se diferenciam das noções ocidentais.

A partir da noção de comunidade de Sobonfu Somé (2003)³⁷¹, e dos paralelos estéticos traçados com o Toyi-toyi, vejo que a estrutura do coro no teatro comunitário africanista se organiza como uma personagem-coro: quando aparece, funciona como protagonista alimentado pela força de sororidade em cena, em que a personagem principal se amalgama com todas as outras personagens e todas se tornam Sebendzile Skhosana. Percebo nesse fenômeno uma distinção das noções de coralidade aristotélica - o coro grego funciona como estratégia de distanciamento, tecendo sua teia dramática separado das personagens protagonistas ou heróis, e que tem a função de questionar a ordem estabelecida.

De acordo com Cláudia Andrade³⁷² o coro era constituído de “um grupo de pessoas que cantavam e dançavam, sendo também referido como um espaço onde se realizavam danças e festividades religiosas” (ANDRADE, 2013, p. 13). Em Thwala, devido ao modo pelo qual o coro se organiza como protagonista percebo sincretismo com o Toyi-toyi, e o público reconhece isso.

³⁷¹ Ver nota de rodapé 318.

³⁷² Cláudia Andrade desenvolveu um estudo criando paralelos entre o teatro comunidade e as noções aristotélicas de coro.



Figura 219: Meninos dançando Toyi-toyi durante as lutas pelo fim do regime em 1990 (foto Graeme Williams), e a (re)atuação do Toyi-toyi feita pelas atrizes de Thwala.



Figura 220: personagem-coro à frente, a banda atrás.

A música e a dança, que são veículos estéticos frequentes na peça, propiciam a fluidez na transição da personagem Sebendzile que se transforma em coro. Cantando e dançando, elas unificam suas vozes e transformam a personagem principal em um coro. O texto e os subtextos são dados pela personagem-coro que se multiplica nas vozes de muitas, numa reivindicação da grupalidade engajada numa só voz que clama por uma mesma causa, como voz evidente, à frente, em primeiro plano, e transborda a si mesmo para alcançar o público.



Figura 221: Sebendzile e as meninas órfãs.





Figura 222: Atrizes de Thwala, engajadas como personagem-coro.

As coreografias, na peça, são usadas como enquadramento que constela mobilização e a contestação. Ao revisitar a marcha Toyi-toyi, a personagem-coro evoca a imagem, a memória das lutas travadas e aciona a empatia do público, que responde efusivamente. Na estreia da peça, as ações da personagem-coro causaram grande impacto nas crianças que assistiram o trabalho, elas gritavam e ao mesmo tempo tentavam controlar suas reações pois não queriam perder uma só palavra do que estava sendo dito ali formando um segundo coro de “shushs”. Elas queriam ouvir os pés das atrizes num ritmo marchante no palco, e as suas mãos batendo umas contra as outras como se esmagassem algo, e suas canções. As atrizes, por sua vez, se surpreenderam com a reação do público.

Na cena final, antes de Mkabazabza ser preso, os afetos foram recíprocos: a personagem-coro, fortalecida pela moção do público seguiu com as palavras e gestos ao redor de Mkabazabza, e, à medida que o ritmo aumentava, a cena se transformava, de um personagem-coro que é perseguido pelo pastor, para um coro que o persegue. As palavras ditas destoavam da gestualidade das personagens; as vozes entoam:

Coro: *Nós não iremos deixar você, Mkabazabza*

Oh Mkabazabza, você é o caminho... (rezando)

(Coro)

Mkabazabza, Mkabazabza, Mkabazabza...

Nós não iremos deixar você, você é trend

Nós não iremos deixar você, você é trend

Nós não iremos deixar você, Mkabazabza



Figura 223: Cena em que Sebendzile se separa do coro para se engajar numa inversão de jogo, aquela que vinha sendo perseguida passa a ser perseguidora.

4. Transcrição do texto dramático de THWALA

Direção: Gcebile Dlamini and Snehlanhla Prince Mgeyi.

Música: Thembalenkosi Moyo.

Coreografia: Trevor Bigboy.

Tradução: (primeira fase) Bontle Ndlovu and Tumelo Nkoele, (segunda fase) Nompilo Hadebe.

Mkabazabza

Ele restaurará sua vida (He will restore your life, he will change your life)

Traga sua carteira, ela rezará por ela (Bring your wallet, he will pray for it)

Traga seu currículo, ele ungirá você (Bring your CVs, he will anoint you)

Você receberá bênçãos em Porsche, Limusines, Ferraris, Land Rovers (You will receive blessings of Porsche, Limousines, Ferraris, Land Rovers)

Até minha madeixas peruanas (Even my Peruvian hair)

Traga sua luz, Mkabazabza (Bring you light to Mkabazabza)

Ele restaurará sua vida, mudará sua vida (He will restore your life, he will change your life)

Traga seu currículo, ele ungirá você (Bring your wallet, he will pray for it, bring your CV, he will anoint you)

Você receberá bençãos em Porsche, Limusines, Ferraris, Land Rovers (You will receive blessings of Porsche, Limousines, Ferraris, Land Rovers)

Até minha madeixas peruanas (Even my Peruvian hair)

Traga sua luz, Mkabazabza (Bring you light to Mkabazabza)

Ele restaurará sua vida, mudará sua vida (He will restore your life, he will change your life)

Você receberá bençãos em Porsche, Limusines, Ferraris, Land Rovers (You will receive blessings of Porsche, Limousines, Ferraris, Land Rovers)

Até minha madeixas peruanas (Even my Peruvian hair)

Traga sua luz, Mkabazabza (Bring you light to Mkabazabza)

Ele restaurará sua vida, mudará sua vida (He will restore your life, he will change your life)

Traga sua carteira, ela rezará por ela (Bring your wallet, he will pray for it)

Traga seu currículo, ele ungirá você (Bring your CVs, he will anoint you)

Você receberá bençãos em Porsche, Limusines, Ferraris, Land Rovers (You will receive blessings of Porsche, Limousines, Ferraris, Land Rovers)

Até minha madeixas peruanas (Even my Peruvian hair)

Traga sua luz, Mkabazabza (Bring you light to Mkabazabza)

Ele restaurará sua vida, mudará sua vida (He will restore your life, he will change your life)

(Música)

Hamba Mtwana Wami – (Zulu) - *Go my child*

(Sebendzile Skhosana)

My name is Sebendzile, Sebendzile Skhosana, my mother is Zulu and my father is African too. But I don't have both parents.

I remember growing up seeing all the girls from my village wearing their beautiful attires (traditional skirts)

Going to Umhlanga (Nompilo explains: traditional ceremony for virgin girls. They check if you are really a virgin and if you are the shower you with presents. Zulu and Swati), I was so

excited to go but my mother said I could go when I am eight years old. Two months and one day left.

Chorus – (Zulu)

Ha unamanga ngimdala kunawe – *Hái, you are lying, I'm older than you.*

(Sebenzile)

Ha Into eniyenzayo ayikho fair – *Ha, what you are doing is not fair*

Nami ngisazoba mdala, futhi ngeke ngisavuma nidlale ngo teddy bear wami, nisile – *I'm also still going to grow up and I don't want you guys to play with teddy bear, you are silly.*

So, I stayed at home, and I played lots of different games

Skipping, *pular cordas*

(Music)

Sonto, sonto lezayoni, sonto lamagwala, Wake wayibonaphi indoda isonto iphethe idoom – *church, Zion church, church of cowards, where have you seen a man praising holding a doom.*

(Sebenzile)

Umqusha, *elástico*

(music) ma patha patha one... - *touching touching one...*

(Sebenzile)

Umacashelana, mukuku (Sohto), mayi (Sotho), abemangakhi, abeyi 20 – *hide and seek, chickens, eggs, how many, there must be 20.*

Ingedo (chorus inaudible) *game 3 Marias*

And my favourite game was Umxoxiso – *game of storytelling*

(Chorus)

kwasukasukela xози! – *Once upon a time!*

(Sebenzile)

Because I could make up stories and they would make sense to me, they would take me an imaginary world. So, one day my mother went to the shops, she was very happy.

Two weeks from there we were in the city of Johannesburg where it all started.

My house, my house was there in the building, and my school was there behind the building.

And after the school we would run to the corner and seat there and buy amakikip (street slang) *chips*, amabhomfohlo (Zulu) *cheetos*, amapopcorn (English Zulu) *popcorn*, amaredish (street slang) *red cheetos*, majakathata (Peri/Sotho) *more cheetos*, neskopu (zulu) *cows head*.

One day I said to my friends “let’s go play at the park next door”.

Há, why epakini (zulu), epakini ku dangerous (e-Z), kunabo nyaope boys (zulu), ama drug dealers (E-Z), futhi bantjontjana ngama vuur phaa (Zulu - slang) Há, *why at the park, the park is too dangerous, there are drug dealers, there are weed boys, they kidnap people with sports cars (vruuuu páá imitando som de carro - slang).*

We didn’t go to the park but the older boys from our school, hunf..

They were drinking, smocking, and they were even kissing each other

Há, kissing? Aapapayeye, ngizomtjela umamakho (zulu) *há, kissing, aaa we will tell you mama.*

(Sebenzile)

Aa ngiyanicela ningamtjili umamami, uzongishaya (zulu) *please, don’t tell my mom she will beat me.*

(music)

Qinisela uzophumelela, lula izandla zakho, sula inyembezi, kuningi esondlula kukho, qinisela uzophumelela (zulu) *hold on you will succeed, stretch out your hands, wipe your tears, there is a lot to go through, hold on you will succeed.*

(Sebenzile)

I wish I could keep on playing but I had to rush back home because my mother would say

(chorus)

Sebenzile, you have to rush back home, these streets are not more safe for youngsters like you

(Sebenzile)

And my father would add

(chorus)

I don’t want any man near my daughter, I don’t trust anyone

(Sebenzile)

So, I went home. There were many people in the house because my mom had passed away.

(music)

Qinisela uzophumelela, lula izandla zakho, sula inyembezi, kuningi esondlula kukho, qinisela uzophumelela (zulu) *hold on you will succeed, stretch out your hands, wipe your tears, there is a lot to go through, hold on you will succeed.*

(Sebenzile)

A few months from there, my father passed away too, they were eaten by a big monster. I then found myself in the church orphanage at age of 10. My favourite aunt was eaten by the monster too.

But that didn't stop me from playing.

We lived in a big house, with a big yard, the orphanage was owned by Umamfundisi

(Umamfundisi)

Church service: everyday Monday to Friday you came and pray anytime, all day and all night, Ubaba ekhaya (Zulu) *the husband* will know you will be praying for the family. If he doesn't understand, marry another husband Mkabazabza will understand.

(Sebenzile)

About 30 girls lived there and we were all sisters. Some came and some left. Some had relatives coming but no one came for me. My mother thought no one was good enough for back at home. My whole family were drinkers and they were not treating me well at home.

We lived in dormitories and I hate going to the bigger girls dormitories because their stories were boring and always about boys.

Woza (Zulu) *Come*

(Girl 1)

Guys...mtase (Xhosa) *my sister*, ngishaye Karabo ngesitina (zulu) *I took Karabo's boyfriend*

(Girl 2)

Guys, yini, khuluma (zulu) *what speak*, nangu Leeto uyangishela uthi ngigceke kanti mina ngiqomile, futhi angeke ngilahle (zulu) *Leeto is asking me in a date he says I am dressed well but I already have a boyfriend and I won't get pregnant.*

And ufana no Dumisani (English Zulu) and *he looks like Dumisani*

(Girl 3 and chorus)

- Guys...
- Yini *what*
- I'm, I'm
- Amamamama, what?
- I'm pregnant.
- Hã? Dead pose.

(Sebenzile)

One day we had a competition and I joined because I had a new beautiful pink dress from the donations. Mawungena Style (zulu E) *if you don't have style*

(chorus - repeat)

Competition dololo (slang) *nãããã*

Mawungena beauty

(chorus)

Competition dololo

(Umamfundisi)

Bantwana Bami Ngisacela ningicichele ama lights ngo 10 niyangizwa (Ndebele) *my kids please switch off the lights at 10, you hear me*

(chorus)

Yebo Ma

(Umamfundisi)

Nitadisheni lapho, niyeke ukuthola ama 30% niyeke ukumbuluza lapho (Ndebele) *you must study and stop getting 30%, stop being silly there*

(Chorus)

Yebo ma

Tholukuthi hey, tholukuthi hey hey (zulu) *find out, hey*

Tholukuthi so you think you are beautiful, ná. E personality my babe? And behaviour? Ya, né? Né? Né? Ya...

So you think ucabanga Kguri upilapila na, umuhle wena (E-Zulu-Sotho) *so you think you think that you are beautiful, neh? Are you beautiful?*

(Tisetso) Yebo?

You deserve a wu shame! (slang buuu)

(Tisetso) Mina I think I'm beautiful because the boys say that..

Boys? Wowww, next..

(Surprise) I think I am...

Don't start we know your story... next

(Luyanda) Mina I think I'm beautiful because I'm slender

Ya, slender but, no hips, no but, no breasts, yellow bone (*light skinned*) dololo

(Luyanda) But I got everything a model has...

(chorus) Security!

(Sakhile) Mina I think I'm beautiful because I have a pink dress.

(Chorus) Mara you do, mara you don't (Slang) *but*

(Sakhile) I would never go back there... the beauty my mother told me about vanished. They were ugly too because they had big botox and big breasts. I will never have that. They also had ugly red and black lips...

I then went and seat next to pastor in his house, and listened to him play his piano. The melody was like mama's voice when she went with me to fetch water. And Umamfundisi would teach us how to pray.

(Umamfundisi)

Mkabazabza is always right, we listen to your point of order because you are confident, oh Mkabazabza, you are cool and dope!

You are on the flick, Oh Mkabazabza, wodumo (zulu) *famous*. The one and only, the diplomatic one, Oh Mkabazabza, you are the way (repeat).

(Sebenzile) The sermons were very powerful.

(Mkabazabaza)

Wathi Mkabazabza kubafundi bakhe (zulu) *Mkabazabza asks his disciples*

Ngubani oyowungena umbuso wezulu (zulu) *who will enter the king down of heaven*

Wayesethatha umtwana, umbeka phambi kwabo wathi (zulu) *then he took the child, and put it before them and said*

Ngiqinisile ngiqinisile ngithi kini *honestly honestly I say to you*

Oyingwele ofana nomtwana, uyowungena umbuso wezulu *he who is innocent, like a new child, will enter the king down of heaven*

Hehehe

(Chorus)

Mkabazabza (3X), Umtwana (*child*) (3X), ngiqinisile (*honestly*) (3X)

(Mkabazabza)

Bazalwane yini indaba ngathi aningizwa kahle (zulu) *church, it seems like you can't hear what I am saying*

Repeat

Youth ngithi mangithi boom, ngithi - *I say I'm sorry, I say*

(Music continues while Sebenzile speaks)

(Sebenzile)

The sermons were more than powerful, all the events were full of joy. Millions of people came, valentines, youth day, Christmas, we all received presents. Oh Mkabazabza, we are your followers, we are your viewers...

(chorus)

We like, share, comment and even poke you on your profile, we believe in your twitter, facebook, Instagram , whatsapp and snapchat. Your status are always butepu (slang) *cool*

You have become our blesser, and we your blessees, through the name of Mkabazabza
Wodumo (*famous*)

(Mkabazabza) Bazalwane anginizwa kahle (zulu) *church, I can't hear you*

(Sebenzile)

One day, he asked to see my panty, it was pink and had a baby doll in front.

(Mkabazabza)

I doom yom'prophet (zulu-E) *the phophet doom*

Nezinyoka, neziwasho, nezinwele siyadla – *snakes, holy water, hair, we eat*

I doom iyaphilisa – *the doom heals*

Namafutha, naluswayi, nejik ijik ye Shorite, ne Pick&Pay – *oil, salt, bleach, from Shoprite and Pick&pay*

Woza!

Namagundwane, nepetrol, notja notjani bom'prophet - *rats, petrol, grass, from the prophet*

(Umamfundisi)

Yes, labamtwana laba baphaphiswa yilama rights wabo (Ndebele) *yes, these kids think they are better because of these rights*

Ke mina ngizofaka ipoint of order yami (Ndebele) *I will put my point of order!*

No food, no clothes,

(chorus) no pads

(Umamfundisi) I am rising that point of order!

(Sebenzile)

11 years...I want to scream but I couldn't. I couldn't even remove the stain. I then started to develop (with chorus) hips, eyes, leg, breasts, lovers, and bums ... still loading.

13 years...I still wanted to scream but I couldn't. I was not the only girl.

15 years... Open de door, open the door, I know you are in there. I kept on going to his house and he was still playing his piano. The melody became my greatest fear.

16 years...

(Mkabazabza)

Sebenzile, you are a really, really beautiful girl. I remember the first day you were brought into the orphanage, a young beautiful just like your mother. I had seen you and her pictures. I knew you would be the chosen one. Your spirit is a true spiritual connection, no demon shall mass around your body, ever...your spirit is clean. Your soul is a true soul.

Uthwele umthwalo wobungwele (Zulu) *you are caring a holy burden*

You are blessed!

(Chorus)

No pastor!

(Sebenzile)

Umxoxiso wethu stoped being about boys and became about u-pastor – *our storytelling stopped being about boys and became about the pastor*

(chorus – repeat several times)

Thwala Thwala ngethuse umthwalo ongithwese wona uwthwale

Burden burden take the burden that you make me carry and carry it yourself

(THWALA – video 2)

(Tisetso)

Thwala! You’ve said it was a cure. I was your cure. You believed you owned me, walked all over me. I stayed under your shoes because I needed help, I needed your guidance. Your voice was misleading. My screams were silent, my silence I regret, you took all my dignity.

(chorus)

Thwala Thwala ngethuse umthwalo ongithwese wona uwthwale

Burden burden take the burden that you make me carry and carry it yourself

(Surprise)

Thula, thula umtwana, thula sana, thul’umama uzobuya ekuseni (Zulu song chorus)

Quiet quiet my babe, mother will come in the morning

I then got pregnant. He asked me to abort.

(chorus) Hã! Dead pose.

(Surprise) He did not stop, but he said “we gona play safe this time”

(chorus)

Now we know your story.

(Luyanda) Slender...

Slender, slender magebhula intambo yegelelela, ndim loyo (Zulu Xhosa) *so slender that she looks like kettle cable, that’s me*

You came into our life through Facebook, you’ve then introduced us to Instagram, I mean, who doesn’t love Instagram? You said we should follow you, follow you, excitedly we did. He said it was more like facebook, but it didn’t feel like facebook to me. You then introduced images, they were so wonderful and lovely, but she knew either of them, only one stayed.

(chorus speaking together)

It was the red one inside our veins..

(Luyanda) never to be cured.

(chorus of women from the community towards Umamfundisi)

These kids, no wonder our husbands don't come home...

(Luyanda)

Bafazi asambeni Umamfundisi uyasidinga lapha (zulu) *women lets go to the pastor's wife, she need us. Yes!!*

(Umamfundisi)

Bomama, yazi ngile stress kanjani I high blood yami iyanyuka (Ndebele) *Women, you know I have so much stress, even my high blood is rising*

Sizabayenzani Labantwana (Ndebele) *what are we going to do with these kids?*

Bomama, bomama, sizabe sixubha, sginya la ngenxa yalabantwana (Ndebele) *women womem, would be brush and swallowing because of these children?*

Ahiii! Yes, Labantwana?

(Violet)

We are not going to leave you Mkabazabza.. We are going to upgrade you, Mkabazabza. You are trending, Mkabazabza, you are trending.

(chorus)

We are going to upgrade you, Mkabazabza. You are trending, Mkabazabza, you are trending.

(Sebenzile)

Pastor ngizomemeza, memeza... (zulu) *pastor I will scream, shout*

(Mkabazabza) Ai, ai, ai, ai, iee, Iooo,

(Chorus - Luyanda)

Breaking news:

Sekutholakale ukuthi Umamfundisi lo osesandleni sami ses'xele unyukubeza iy'ngane ngokwecansi phecelezi ngikhuluma nge rape. Senzenjani pho ngaloludaba MMMMM nathi asazi ngu Ayanda Mdletje SABC News Egoli (zulu) *It has been discovered that this Pastor on my left hand sexually abused children, in other words, raped. What are we going to do about this issue? MMMMM We also don't know, it's Ayanda Mdletje SABC News Egoli*

(chorus)

Nyusi volume, mamela iy'ndaba - *raise the volume and listen the news*

(Violet) Peri

Bari pastor wako Eastern Cape urapile bona bayi 1000, no 1600, no 1700 oh yak e 10 ba 13 years old. Le mosadi wakgakge wa Peruvian hair umu Abusile tla ke tome mo. Bari pastor wakgone ufakile di identity book, upakile di certificate. Ke sabulela ka mosadi wakgakge bari bamutjeri bamu latlela fasi am'betha am'betha am'betha keyalibutja lena am'betha am'betha atjiya doom yako Shoprite am'spraya am'spraya. Violet Ledwaba, Limpopo News.

They say a pastor from Eastern Cape raped 1000 kids, no 1600, no 1700 oh, ya, they were 10 and 13 years old. He even abused his wife with a Peruvian hair. They said that pastor faked identity book, he fakes certificates, I'm still talking about his wife. They said that he grabbed her and threw her on the floor, started to beat and beat and beat her, I'm telling you guys, he beat beat beat her, then he took doom from Shoprite and spray spray spray her. Violet Ledwaba, Limpopo News.

(Tisetso)

#nowoninstagram double tap: Who's next?

(Umamfundisi)

Oh my word! Black twitter Mkabazabza #mustfall

(chorus) Makawe *must fall*, we trust no one, ya!

(Surprise) Tholukuthi, hey hey! Whatsapp group sharing, police must act.

(chorus) is their job #lomfundisi lo (Zulu) *this pastor*, not all of them uyi trash - *is trash*

(music chorus Sotho) Itlang maphodisa itlang itlang itlang ko, Thwala orphanage Mkabazabza waruna ha a batli humamela *come, police, come to Thwala orphanage our Mkabazabza doesn't want to listen.*

(Umamfundisi) She was always naughty at school beating other kids, hee, now this! This child has a mind of an adult, ngihlala ngimbona vele, ngihlala ngimbhekile, my friend this is an innocent misunderstanding. Yikuyini khonokhu? mkabazabza uyangaphi, hee, hee. Ngicela ningiyekelele khonapha, mapholisa ngumuntu o wrong lowo, akusuye umuntu enimfunayo. Ngizathengisa konke ama peruvian hair nama Brazilian hair, ngiyanicela phela nimkhipheni ejele, ngamaphoyisa Anjani angayifuni Ibribe. Ngiyanicela manje mina ngizoyenza njani. Sebenzile usulahlekelwe yingcondo yini wena, ungayenza njani into enje. Mtanami akume khonapho.

She was always naughty at school beating other kids, and now this! This child has a mind of an adult, I always watch her I keep an eye on her, my friend this is an innocent misunderstanding. What is this? Mkabazabza where are you going? Hehehe, please leave me here. Police you've got the wrong person, this is not the person who you are looking for, I will sell my Peruvian and Brazilian hair, I beg you please, release him. What kind police are you that cannot take a bribe, please what I'm going to do. Sebenzile, have you lost your mind? How can you do such a thing. My child just wait there I'm coming.

(chorus) hamba ngenejele, hamba ngenejele sebenzileeeee kharikuyini so!! (Zulu) *go into prison, go into prison, Sebenzile, the chart.* My body is temple of the lord.

(Umamfundisi) sengiphelelwe (Ndebele) I give up.



Hamba Kahle: LABIRINTO: DO COMEÇO AO FIM DA CAMINHADA AO CENTRO



Figura 224: Mural de entrada, onde os recados gerais são colocados, e bilheteria do Teatro Hillbrow.

A foto acima foi tirada no inverno de 2017, dia 31 de agosto – uma quinta-feira, terceiro dia de campo, primeira imersão da pesquisa. O tiroteio no teatro havia ocorrido 4 dias antes e o festival de teatro começaria no dia seguinte. Gerard havia pedido ajuda para fazer algo criativo e significativo sobre o trabalho da ONG no mural de entrada, que tivesse um sentido curativo para a dor da perda de Percy Ndlovu e da violência ocorrida no espaço. Ele me entregou papéis impressos com trechos de entrevistas³⁷³ com participantes que compuseram o elenco da peça “Isaro, aquele que foi esquecido”, dirigida por Gcebile Dlamini, sobre xenofobia. Os trechos falavam sobre a importância do espaço na vida daquele grupo. Com uma vela, queimei as bordas daqueles papéis, criando um contorno irregular e escurecido. Organizei uma disposição que pudesse dar ideia de um caminho em zigue-zague, como um labirinto que leva o ser em uma jornada de fora para dentro, que chega a um centro - não em linha reta, mas ocupando toda a superfície chamada chão que contém histórias. Depois de dispor os papéis na parede, cortei pequenos pedaços de fita preta e coleí na parede unindo os papéis. No centro deste caminho, coloquei uma moldura com um papel em branco

³⁷³ Entrevistas feitas por Ella Alin, estudante e pesquisadora de mestrado sediada na Universidade de Helsinki, Finlândia, no Departamento de Ciências Sociais e Estudos de Desenvolvimento, durante sua pesquisa de campo conduzida no PTH em 2017.

para que pudesse ser escrito no imaginário de cada ser que passasse os olhos naqueles conteúdos.



Figura 225: Composição labirinto na entrada do teatro.

Olho para traz no caminho trilhado nesta pesquisa para juntar partes do meu próprio caminho-labirinto, e vejo que assim foi a história desta pesquisa, pedaços organizados em zigue-zague que formaram um caminho que levaram ao meu centro. Enumerei passagens de pessoas que me foram e são muito queridas e obtive muitos ganhos, incomensuráveis, ao (re)descobrir faces minhas e das ressignificações sobre a vida e a morte, sobre realidade e humanidade.

Joanesburgo vem sendo retratada como um espaço que incorporou relações econômicas desiguais, políticas coercivas e segregacionistas, mas que acolheu seres que buscam uma vida melhor e se tornou lar para elas. Foi importante entender as dinâmicas de construção, queda e reconstrução da cidade segregada. Essas extremas complexidades nas configurações sociais intensificadas pelas rotas migratórias, ambas locais e internacionais, que geram múltiplos níveis relacionais entre raças, etnias, culturas, ancestralidades, nacionalidades, gerações e religiosidades. Apesar de termos apresentado aqui um encadeamento de fatos históricos justificado pelo andamento da pesquisa, temos consciência de que não conseguimos atingir a totalidade histórica da cidade de Joanesburgo, nem do bairro de Hillbrow, nem do espaço teatral, nem das pessoas que habitam o projeto, nem da peça analisada.

Mergulhar no Projeto Teatro Hillbrow foi intenso, um desafio enorme porque é um espaço vital para aquelas crianças e jovens, mas que é carregado de contradições internas e forças antagônicas – e sua sobrevivência tem sido vital para as pessoas que pude encontrar ali. Desejo que tenha conseguido ser justa nos modos como fotografei e descrevi suas ações. Ao longo desta vivência, fui “desaprendendo” o meu conforto sistêmico – sendo ele privilegiadamente acadêmico dentro de um contexto ocidental que cria categorias e estruturas determinadas pela branquitude, que prevê uma fixação de papéis e responsabilidades, funções determinadas para pessoas determinadas, em trabalhos de grupo ou organizações sociais. Na *Pedagogia Ubuntu*, me pareceu que essas determinações são diluídas na própria existência grupal, comunitária, por meio do cuidado mútuo que lida com as obrigações coletivamente, numa outra lógica de funcionalidade moral e ética, de espaço e tempo.

O Projeto Teatro Hillbrow vem desenvolvendo ao longo dos anos uma relação em rede extensa com a comunidade à qual pertence, através das ações analisadas, o Programa Depois da Escola e o Programa Escolas Secundárias, viabilizando diálogos e percepções sobre as questões que permeiam o cotidiano dos moradores e moradoras do bairro Hillbrow. Há pelo menos vinte anos, o projeto vem funcionando de forma predominantemente horizontal, buscando mediar questões entre a sociedade e indivíduos por meio de artifícios estéticos; trazendo ênfase no local; problematizando questões coletivas; formando laços significativos; fortalecendo laços, afetos e desejos; operando colaborativamente; agregando a festividade como prática; sendo relacional, dialógico e ritualístico; priorizando o processo; visando continuidade; se reinventando; buscando construir vínculos fortes; e almejando a transformação.

O projeto oferece aos participantes possibilidades inúmeras de imaginação do mundo, e de ação pedagógica para a transformação cidadã, por meio permeabilidade social do teatro comunitário em Hillbrow e vem ajudando na reparação histórica de uma educação fragilizada pelo apartheid. Nesta dinâmica, o projeto se constitui em modos dialéticos na relação com a cidade. O teatro comunitário em Hillbrow parece conseguir manter-se íntegro em seus propósitos contra hegemônicos e disseminadores de vínculos entre sujeitos. Suas abordagens revelam um trabalho minucioso e continuado de redirecionamento e readequações das teceduras entre consensos e dissensos. É uma prática democrática que se dá num nível local, por meios estéticos, e sem uma receita prévia, cartográfica em sua natureza e manutenção. O sentido crítico do trabalho é o da partilha poética e experimental onde jovens formam redes de apoio mútuo, e potencializam soluções para as problemáticas que enfrentam. Um fator

importante a ser enfatizado, é que as participantes estão ali porque encontram muitos sentidos de pertencimento, e porque gostam de estar ali – não porque são obrigadas.

Com este estudo, apresento o teatro no contexto de Hillbrow como uma práxis que se engaja com as forças propulsoras formativas do teatro em comunidade, com sua capacidade interdisciplinar, e com seus fundamentos e ações de base de um fazer local exponencial com efeitos cotidianos de permeabilidade coletiva e de ressonâncias múltiplas. Quando os saberes do teatro comunitário foram postos dialeticamente em relação com os saberes que li, entendi e registrei no Teatro Hillbrow, percebi a relevância e fortalecimento desses muitos estudos e reflexões alinhadas com perspectivas horizontais, anti-hegemônicas, e pós-colonialistas no hemisfério sul. Saberes que fortalecem esta prática, resultando em potência de ação positiva para população de Hillbrow, talvez nos inspirem. Olhar para as práticas teatrais imersas em contextos dilacerados, numa perspectiva de alteridade, é entender melhor as nossas próprias práticas.

O teatro comunitário e toda a multiplicidade de dinâmicas inter-relacionais aparecem no fazer pedagógico teatral de Hillbrow: a intimidade nas relações, os fortes vínculos entre as crianças e jovens, o cuidado Ubuntu, o intergeracionalidade, a ancestralidade e a amorosidade são dinâmicas que ajudam no acolhimento e desenvolvimento das duras temáticas tratadas por meio do teatro, fazendo com que os participantes possam acomodar o aprendizado sobre suas realidades de forma consciente.

Encontrei em Hillbrow, meninas-mulheres que dançam e cantam e que veem a vida por meio do forte sentido de pertencimento comunitário, por mais que esse sentido esteja imerso, ou soterrado, numa sociedade afetada pela cultura ocidental (capitalismo, neoliberalismo, patriarcado) em suas piores configurações, efeito da sociedade mais desigual do mundo. Uma arte permeada por Ubuntu, uma filosofia que misturada ao teatro comunitário africanista e feminista, se torna uma pedagogia. A Pedagogia Ubuntu agrega noções de ancestralidade, espiritualidade e justiça, é uma arte reparadora e reconstrutora que cria pontes e permite que outras histórias sejam contadas sobre aquela comunidade Hillbrow. Este teatro possibilita trazer, trabalhar e refletir as histórias e faz com que jovens e crianças consigam renomear o mundo que lhes é imposto em seus cotidianos, desde cosmovisões africanistas. E as fazem entender a potência de criação de seus próprios futuros, num mundo em que as histórias contadas sobre elas mesmas são histórias duras, mas elas mostram uma possibilidade estética transversal, de revolta - elas se (re)voltam por meio da contação de suas histórias.

Observei (além de sentir) traços de transformação relevantes: os impactos nas existências – e na saúde - das jovens que vêm fazendo teatro desde quando tinham quatro ou cinco anos de idade, e hoje estão na escola secundária, ou se preparando para ingressar na universidade. Elas hoje são adolescentes que têm sentido de agência sobre suas vidas e sexualidades: sabem se cuidar para não engravidar, para não contrair o vírus HIV, querem estudar e ir para a universidade, são empoderadas e cuidam umas das outras em seus trajetos diários, não se submetem aos líderes religiosos inescrupulosos por mais que sofram pressão familiar, que inventam modos de vida e sonham seus próprios futuros – muitas camadas socioculturais.

Sem apoio governamental, o espaço usa como dispositivo de sustentabilidade o aluguel de salas internas do teatro para cultos de igrejas pentecostais nas horas vagas, o que se torna um grande paradoxo de valores e de sacralidade. Enquanto o fazer teatral busca uma discussão política e um olhar crítico da realidade, os cultos religiosos neopentecostais visam a uma docilização dos seus seguidores. Mesmo com essa contradição, o aluguel das salas para cultos é crucial, pois viabiliza sustentabilidade do projeto teatral. A ONG luta para sua permanência e subsistência também por meio de doações. Apesar das dificuldades, os projetos estabelecem uma relação continuada com a comunidade, podendo investir na construção de integração, usando a realidade do entorno como temática principal em suas discussões. A falta de opção para continuidade com trabalhos artísticos teatrais para jovens depois que saem da escola secundária parece ser uma problemática sem previsão de solução. As opções econômicas da ONG são a de manter o trabalho focado para crianças e jovens.

Por fim, as diretrizes que sustentam o pensamento crítico desse fazer teatral, que se situa nas bordas do político e do social, são imersas nas questões humanas da memória daqueles que transitam no espaço. A dinâmica de criação de sentido existencial a partir de práticas teatrais que bebem da fonte da vida no bairro resulta na formação de jovens cidadãos que pensam criticamente suas experiências. É esse tipo de teatro – relacional, que se mistura e que se envolve com questões sociais e que vão além da estética – que instiga seus criadores e facilitadores.

O movimento feminista testemunhado com as meninas do Teatro Hillbrow, engajadas num corpo de conhecimento ligado ao *peçoal é político*³⁷⁴, mais especificamente as que

³⁷⁴ Como nota, o pessoal é político referido ao longo da tese esteve ligado ao artigo-manifesto da jornalista Carol Hanisch, escrito em 1969, acessado no link <http://carolhanisch.org/>

participaram da montagem de Thwala, nos mostra que atitudes ordinárias que constroem sensibilidades e promovem atos cotidianos criativos são capazes de engajar coletivos em perspectivas políticas que agem em direção de sua própria subjetivação. A vida de Hillbrow apresentada no palco era atuação, e vivência exposta, nua e crua, daquelas meninas-mulheres - com jeito de brincadeira ingênua que indaga sobre o que ninguém ousa falar.

Uma juventude que constrói imagens de si por meio de *selfies* e faz desta prática uma forma de movimento afirmativo político contra a docilidade. Elas não buscam seu melhor ângulo, ao contrário, buscam atitudes de rebeldia, com caretas e línguas, que vão no sentido oposto à busca da perfeição, contenção, e polidez colonial dominante, no sentido de comportamento social adequado e normatizado. Elas buscam fincar bandeira no território da liberdade de expressão baseada na expansão do corpo, gestos de empoderamento e enfatizando sua corporeidade. Assim, as meninas-mulheres de Thwala dançam poses de *selfies* e cantam o linguajar de aplicativos de *Messenger* demarcando expressividades políticas.

Como Shiva & Mies (1993) perguntaram se o conceito de emancipação é compatível com o de preservação, me pergunto se este mesmo conceito é compatível com as práticas do teatro comunitário? Ou se deveríamos abarcar na ideia de emancipação e autonomia, as suas contradições e a construção de perspectivas que nos façam entender que é uma grande ilusão acreditarmos que podemos mesmo viver de forma independente, isolada e desconectada do todo, pois somos profundamente interligados como nos mostra o COVID-19. Essa pergunta é posta como uma provocação que aponta para novas pesquisas, uma vez que o estranhamento acerca da lógica de emancipação/autonomia não foi o foco, mas sim a decorrência desse estudo.

Thwala, a realidade imaginada e performada, entrelaça-se num espelhamento vital onde as jovens, atrizes e público, podem ver a si mesmas num engendramento de afirmação, por meio da personagem-coro que reflete aspectos filosóficos e políticos de transformação da juventude de Hillbrow. O teatro como um lugar de partilha do sensível, de experiências misturadas, ali, ele é mais do que uma utopia, é um lugar que evidencia a diferença e devolve ao bairro sua realidade contestada, desconstruída e transformada pelo agenciamento africanista e pela estética transversal das meninas-mulheres de Hillbrow.



Figura 226: Elenco de Thwala.

Hamba Kahle (vão bem), bravas meninas- mulheres de Hillbrow, sigam inspirando as pessoas que cruzarem seus caminhos.

REFERÊNCIAS

ACAMPORA, Christa Davis; COTTON, Angela L. *Unmaking Race, Remaking Soul: transformative aesthetics and the practice of freedom*. Albany: State University of New York (2007).

ADAMS, Mitchel. *Zimbabué, uma civilização africana desaparecida*. In Os últimos mistérios do mundo. Portugal: Seleções Reader's Digest pg. 232-242 (1979).

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *El peligro de la historia única*. Epílogo de Marina Garcés. Traducción Cruz Rodríguez Ruiz. Barcelona: Penguin Literatura Randon House (2018).

ADORNO, Theodor; BRECHT, Bertolt, BENJAMIN, Walter; BLOCH, Ernst; LUKACS, Georg; *Aesthetics and Politics*. Afterword Fredrik Jameson, Tradução Ronald Taylor. London, New York: Verso (1977).

ALIN, Ella. *Embracing curiosity and connectedness: - Community centre art projects and emancipation in Johannesburg*. Dissertation of Masters in Political Studies. Finland: University of Helsinki Faculty of Social Sciences Development Studies, (2017).

ALVES, Rubem. *Variações sobre o prazer (Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette)*. São Paulo: Editora Planeta, p.188 (2011).

ANDRADE, Claudia. *Coro: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press. (2013).

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo; posfácio de Celso Lafer, 9ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária p.352 (1993).

BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara. *Practice as Research: approaches to creative arts enquiry*. London/New York: I.B. Tauruss p. 205 (1988).

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (2003).

BAUMANN, Gerlinde. *Ancient Egyptian Ma'at or Old Testament deed-consequence nexus as predecessors of ubuntu?* Verbum et Ecclesia, v. 36, n. 2, p. 1-4, (2015).

BOLEN, Jean Shinoda. *A sincronicidade e o Tao*. Tradução Alayde Mutzenbechier, ed 10. São Paulo: Cultrix (1997).

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. São Paulo: Civilização Brasileira (2012).

_____. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Editora Record, (1996).

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group, (2004).

BORBA, Juliano. *Teatro De Vizinhos: Comunidade, Convívio E Celebração*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientador: Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho. Florianópolis: UDESC, pg. 241 (2018).

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins - Coleção Todas as Artes (2009).

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense (2005).

BREMMER, Lindsay. *Reinventing the Johannesburg inner city*. Cities, the International Journal of Urban Policy and Planning. Vol. 17. Issue 3. Pg. 185-193 (2000).

BUSIKA, Nonkululeko Faith. *A critical analysis of storytelling as a drama therapy approach among urban South African children, with particular reference to resilience building through Iintsomi: Iintsomi story method a dramatherapy approach*. Tese de Doutorado apresentada no Drama para a Vida. Joanesburgo: Universidade de Witwatersrand (2015).

CABALLERO, Ileana Dieguez. *Cenários Liminares: teatralidade, performances e política*. Tradução: Luís Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, Coleção Teoria Teatral Latino Americana (2011).

CHINYOWA, Kennedy C. *Emerging paradigms for applied drama and theatre practice in African contexts*. RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance, 14(3), 329-346, (2009).

COUTINHO, Marina Henriques. *A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade-sujeito*. Rio de Janeiro: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - URFJ (2010).

CUNHA, Adriana Miranda da. *Mapeando o Corpo: proposições práticas para a partilha do sensível nas representações do corpo em criação*. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, v2 n27 Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2016).

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8748>

_____. *Teatro Hillbrow: perspectivas históricas e políticas de um teatro atuando na localidade afro-migrante de Johannesburgo - África do Sul*. Revista Aspas, 7(1), 68-84 (2017). Recuperado de

<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/131471>

CRUZ, Hugo. *Arte e Comunidade: percursos transversais*. In *Arte e Comunidade*, Organização Hugo Cruz. 2ª edição. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian (2016).

DE WET, N.; AKINYEMI, J.; & ODIMEGWU, C. *How Much Do They Know? An Analysis of the Accuracy of HIV Knowledge among Youth Affected by HIV in South Africa*. Journal of the International Association of Providers of AIDS Care (JIAPAC) (2019).

<https://doi.org/10.1177/2325958218822306>

DOVE, Nah. *Mulherisma Africana, uma teoria afrocêntrica*. Tradução: Wellington Agudá. Universidade Temple Sage Publications©. JORNAL DE ESTUDOS NEGROS, Vol. 28, Nº 5, 515-539 Maio de (1998).

DUFFY, James. *Portugal in Africa*. Maryland: Penguin Books Inc (1963).

EMIRBAYER, Mustafa; MISCHÉ Ann. *What is agency?* American Journal of Sociology. Chicago: University of Chicago, 103:4, 962-1023 (1998). DOI:

<https://doi.org/10.1086/231294>

EISLER, Riane Tennenhaus. *The chalice and the blade*. London: Thorsons, (1987).

ENWEZOR, Okwui; BESTER, Rory; GODBY, Michael; GULE, Khwezi; HAYES, Patricia. *Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*. Johannesburg: Hardcover – March 20, (2013).

EPSTEIN, H., & JEWKES, R. *The myth of the virgin rape myth*. The Lancet, 374(9699), 1419 (2009).

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução de Waldéa Barcellos; consultoria da coleção Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, (1994).

ESTEVA, Gustavo. *Dicionário do Desenvolvimento-guia para o conhecimento como poder*. Rio de Janeiro: Editoras Vozes, 2000.

FEDERICI, Silvia. *Mulheres e a Caça às Bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª Edição. São Paulo:: Boitempo (2019).

_____. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante (2019).

FREIRE, Ida Mara. *Toyi-Toyi: A Dança Sul Africana, Entre A Memória E O Perdão*. ALEGRAR n°18 – Dez (2016) - ISSN 1808-5148. <file:///C:/Users/cunha/Dropbox/Artigos%20e%20textos%20para%20estudo/TOYI%20-%20IDA%20MARA%20FREIRE.pdf>

_____. *Água e pedra: texturas de um corpo social em mudança*. Florianópolis: Editora da UFSC v. 13, n. 1, p. 95-112, jan./jun. (2011) 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p95>

FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. 54ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra p.253 (2013).

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures: Selected essays*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos SA - LTC (2008).

GEORGE, Susan. *O mercado da fome: as verdadeiras razões da fome no mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1978).

GIMBUTAS, Marija. *The goddesses and gods of old Europe: Myths and cult images*. Los Angeles: University of California Press (UCLA), (2007).

GOMEZ, Lola Proaño. *Teatro e estética comunitária, miradas desde la filosofía y la política*. Pasadena: Universidade de Pasadena - Editora Biblos (2013).

GONZALES, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, p. 223-244 (1984). https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247561/mod_resource/content/1/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf

GQOLA, Pumla Dineo. *Brutal Inheritances: echoes, negrophobia and masculinist violence*. IN: Go home or die here: violence, xenophobia and the reinvention of difference in South

Africa. Edited by Shireen Hassim, Tawana Kupe and Eric Worby. Foreword by Paul Varryn. Johannesburg: Wits University Press (2008).

_____. *Reflecting Rogue, inside de mind of a feminist*. Johannesburg: MFBooks 219p. (2017).

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens, uma breve história da humanidade*. Tradução Janaína Marcoantonio - 33 ed. Porto Alegre: L&PM (2018).

HEATHCOTE, Dorothy, & BOLTON, Gavin. *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*. Dimensions of Drama Series. Heinemann, 361 Hanover St., Portsmouth, NH 03801-3912, (1994).

HOLBRAAD, Martin; PEDERSEN, Morten Axel; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *The politics of ontology: anthropological positions*. Cultural Anthropology Journal. (2014) <https://culanth.org/fieldsights/462-the-politics-of-ontology-anthropological-positions>

HOOK, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, (2019).

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essay on livelihood, dwelling and skill*. London & New York: Routledge (2000).

JAMES, Joy. *Tragedy Fatigue and Aesthetic Agency*. Foreword IN *Unmaking Race, Remaking Soul: transformative aesthetics and the practice of freedom*. ACAMPORA, Christa Davis; COTTON, Angela L. Albany: State University of New York (2007).

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução Carolina Araújo. Revisão Técnica Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (2006).

JEWKES, R., MARTIN, L., & PENN-KEKANA, L. *The virgin cleansing myth: cases of child rape are not exotic*. The Lancet, 359(9307), 711 (2002). [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(02\)07794-2](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(02)07794-2)

KALLAWAY, Peter; PETERSON, Patrick. *Johannesburg: images and continuities – a history of working-class life through pictures, 1885-1935*. Johannesburg: Ravan Press (1986).

KRIGE, Sue. *Wits: 90 years of making history*. Johannesburg: Wits University (2012).

KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen. *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: University Press (2011).

LANDAU, Loren. *Mobility and Metanarrative: Revisiting South African Social Science through Migration and Displacement*. Aula inaugural 18 de Junho de 2014. African Centre for Migration and Society. Johannesburg: Wits University (2014). <file:///C:/Users/cunha/Dropbox/Artigos%20e%20textos%20para%20estudo/Articles%20Research%20DFL/Landau,%20Loren-inaugural%20lecture.pdf>

LALONDE, Richard N.; Silverman, Randy A. *Behavioral Preferences in Response to Social Injustice: the effects of group permeability and social identity salience*. American Psychology Association. York University: Journal of Personality and Social Psychology, vol 66 n1, 78-85 (1994). file:///C:/Users/cunha/Dropbox/Artigos%20e%20textos%20para%20estudo/Behavioral_Preferences_in_Response_to_Social_Injus.pdf

LEFEBVRE, Henri. *Método. As leis da dialética*. In: LEFEBVRE, Henri. *Lógica formal – lógica dialética*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 5.ed. RJ, Ed. Civilização Brasileira p.236-241 (1991).

LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolícia*. Florianópolis: Revista v.13, n.1, p. 41-60, jan/jun. (2011). DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>

LONGMORE, Laura. *The dispossessed: A study of the sex-life of Bantu women in urban areas in and around Johannesburg*. J. Cape, (1959).

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira. *Da artetnografia; máscara mangue em duas experiências performáticas*. Relatório (Pós-doutorado em Antropologia), FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, (2013).

_____. *Guerreiras e Heroínas em processo: Da artetnografia à Mitodologia em Artes Cênicas*. 2010. Tese (Doutorado em Artes em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade do Estado de Campinas - UNICAMP, (2011).

_____. *Mitodologia em Artes Cênicas: Diretrizes, pressupostos, princípios e procedimentos para criação*. IN “Da cena contemporânea”. CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho; TORRES NETO, Walter Lima. Porto Alegre: ABRACE, (2012).

MADIBA, Zanele Suzen. *Development, Competition and Hillbrow: the Inner-City High Schools Drama Festival 2005-2015, a community arts project*. Thesis submitted to the Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand, in fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Arts and Culture Management by Dissertation. Johannesburg: Witwatersrand University (2015).

MAWERE, Munyaradzi; VAN STAM, Gertjan. *Chapter Eleven Ubuntu/Unhu as Communal Love: Critical Reflections on the Sociology of Ubuntu and Communal Life in sub-Saharan Africa*. In Mawere, M & Marongwe, N (Edits): *Violence, politics and conflict management in Africa: Envisioning transformation, peace and unity in the twenty-first century*. Bamenda: Langaa RPCIG, p.287-304 (2016).

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 80 pg. (2018).

MBEMBE, Achille; NUTALL, Sarah. *Johannesburg, the elusive metropolis*. Published in South Africa by Wits University Press. Durham: Duke University Press, pg.398 (2008).

MEEL, B. L. 1. *The myth of child rape as a cure for HIV/AIDS in Transkei*. *Medicine, science and the law*, v. 43, n. 1, p. 85-88, (2003).

MIES, Maria. *Investigação feminista: ciência, violência e responsabilidade*. IN *Ecofeminismo* SHIVA, Vandana; MIES, Maria. *Ecofeminismo*. Coleção Epistemologias e Sociedade. Tradução: Fernando Dias Antunes. Capa Dorindo Carvalho. Lisboa: Instituto Piaget, pg. 53-74 (1993).

MONAGHAN, Patricia. *O caminho da Deusa: mitos, invocações e rituais*. Tradução Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Pensamentos p.263 (2009).

MORRIS, Alan. *Bleakness & Light: Inner-city transition in Hillbrow, Johannesburg*. Johannesburg: Witwatersrand University (1999).

MUTWA, Credo Vusamazulu. *Indaba, my children. African Tribal History, Legends, Customs and Religious Beliefs*. Edinburg & London: Canongate (1998).

NEELANDS, Jonothan; GOODE, Tony. *Playing in the margins of meaning: The ritual aesthetic in community performance*. NJ, v. 32, n. 1, p. 83-97, (2009).

_____. *Structuring drama work*. Cambridge University Press, (2015).

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Declaração, Isto não é um manifesto*. Tradução: Carlos Szlak. 2ª Ed. São Paulo: N1 Edições (2016).

NELSON, Robin. *Practice as Research and the problem of Knowledge*. Em <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528160701363556?src=recsys> (2011).

NGUBANE, Harriet. *Body and mind in Zulu medicine. An ethnography of health and disease in Nyuswa-Zulu thought and practice*. Academic Press Inc. (London) Ltd, 24-28 Oval Road, London: NW1, (1977).

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Theatre for Development: an overview*. IN Research in Drama Education, Editor John Sommers, University of Exeter. United Kindom: Taylor & Francis Ltd, volume 7, number 1, pg. 103-108, March (2002).

_____. *A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa*. In Urdimento: Revista de Estudo de Artes Cênicas / Programa de Pós-graduação em Teatro - UDESC, n.10 Dez - vol. 1. Florianópolis: Ed. da UDESC p.131-140 (2008).

_____. *Teatro na Comunidade: interações, dilemas e possibilidades*. Anais do I Seminário Teatro e Comunidade. Organização Marcia Pompeo Nogueira. Florianópolis: Ed. Da UDESC, p.136 (2009).

_____. *Pistas para pesquisa de uma comunidade como base para um trabalho teatral*. IV Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre: ABRACE (2011). <http://www.portalabrace.org/vireuniao/pedagogia/Marcia%20Pompeo.pdf>

_____. *Conexões através do Atlântico para o teatro na comunidade*. In Teatro na Comunidade: conexões através do Atlântico. Organização: Marcia Pompeo Nogueira. Florianópolis: Ed. Da UDESC, p.148 (2013).

_____. *Ventoforte no teatro em comunidades*. Florianópolis: Letras Contemporâneas. 160p. (2015).

NYAMNJOH, Francis B. *Incompleteness: Frontier Africa and the currency of conviviality*. Journal of Asian and African Studies, 52(3), 253-270, (2017).

ODDEY, Alison. *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. London: Routledge p.254 (1994).

ODHIAMBO, Christopher. *Contextualizando o Teatro na Comunidade de Kamiriithu algumas pistas do contexto africano*. Tradução Marcia Pompeo Nogueira. In *Teatro na comunidade: conexões através do Atlântico*. Organização: Marcia Pompeo Nogueira. Florianópolis: Ed. da UDESC, p.148 (2013).

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (organização). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. – Porto Alegre: Sulina, pg.207 (2009).

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural p. 33-37 (2008).

PÉREZ, Ángeles; BACARLETT, María Luiza. *De la crisis de la comunidad a la comunidad de la crisis*. Algunas paradojas del estar en común. Universidade Autónoma dela Estado de México. México: Areté Revista de Filosofía. Vol. XXV, n 2 pg. 307-335 (2013).

PETRA, Koppers. *Community performance: an introduction*. London: Routledge p.224 (2007).

PITCHER, G. J., & BOWLEY, D. M. *Infant rape in South Africa*. Johannesburg: Lancet, 359, 274-5 (2002).

POVINELLI, Elizabeth. *Economies of abandonment: social belonging and endurance in late liberalism*. Durham: Duke University Press (2005).

_____. *Geontologias do aquilo-outro*. Tradução Adriana Miranda da Cunha e Paloma Bianchi. In: *Revista Urdimento*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Programa de Pós-Graduação em Teatro. v.2, n.27, p.418-422, Dezembro (2016). DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102272016418> . Acesso: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/8749/6287>

PRENTKI, Tim. *Brincando pra Valer: reconstruindo comunidades por meio do teatro*. Tradução: Adriana Miranda da Cunha. IN: *Práticas Artísticas: participação e comunidade*. Organização Hugo Cruz, Isabel Bezelga e Ramon Aguiar. Palestra oferecida durante o Encontro Internacional das Práticas Comunitárias (EIRPAC), ocorrido em Portugal, (2019). https://www.mexe.org.pt/media/filer_public/a9/3f/a93f445b-7b78-4645-a89e-e21180608780/ebook_2017.pdf

- RAMOSE, Mogobe B. *An African perspective on justice and race*. In Polylog: Forum for Intercultural Philosophy - Vol. 3, p. 14, (2001). <https://them.polylog.org/3/frm-en.htm>
- RANKIN-SMITH, Fiona. *Ngezinyawo – Migrant Journeys*. Wits Art Museum – Exibição ocorrida entre 10 de abril a 20 de julho (2014).
- RASOOL, Shahana. *Do We Accept the Unacceptable? The Privatisation of Women Abuse by Informal Networks in South Africa*. 143-159 - Journal of Gender and Religion in Africa Vol. 18 No. 2 Suppl. December (2012).
- RENSBURG, Chris van. *Johannesburg - One Hundred Years* (signed by mayors). 1º Edition Johannesburg: Johannesburg City Council (1986).
- SAMBA, Emelda Ngufor. *Appreciative Inquiry. An Alternative Approach to Applied Theatre*. In: Matatu - Brill Rodopi, Volume 43: Issue 1, pg 45–60 (2013). DOI: https://doi.org/10.1163/9789401210539_004
- SANABRIA, Marisa. *A segunda vida: um guia para a mulher madura*. Prefácio de Déa Januzzi São Paulo: Êxito Editorial (2015).
- SANTOS, Barbara. *Teatro do Oprimido: raízes e asas – uma teoria da práxis*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ibis Libris (2016).
- SARR, Felwine. *Economics and Culture in Africa*. In: The Oxford Handbook on Africa and Economics. Volume 1: Context and Concepts. Edited by Célestin Monga, Justin Yifu Lin. Oxford: Oxford University Press (2015).
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. Second edition. London: Routledge p.1-50 (2006).
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Famílias Inter-Raciais, tensões entre cor e amor*. Salvador: EDUFBA, p. 146 (2018).
- SHIVA, Vandana; MIES, Maria. *Ecofeminismo*. Coleção Epistemologias e Sociedade. Tradução: Fernando Dias Antunes. Capa Dorindo Carvalho. Lisboa: Instituto Piaget (1993).
- SILVA, Graziella Moraes Dias da. *Ações afirmativas no Brasil e na África do Sul*. Editora Tempo Social, 18(2), pp.131-165. (2006). <http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a07v18n2>
- SOMÉ, Sobonfu. *A intimidade e o espírito, ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. São Paulo: Editora Odysseus (2003).

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG (2010).

SPRETNAK, Charlene. *Ecofeminism: Our Roots And Flowering*. Institute For Ecosophical Studies, This paper was one of the keynote addresses at an international conference titled "Ecofeminist Perspectives: Culture, Nature, Theory," U.S.C. 27-29 (1987) <http://home.moravian.edu/public/relig/ecoSpirit/issues/Vol3No2.pdf>

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do "nós" e "eles"*. Tradução Bruno Alexander. Porto Alegre: L&M pg.206 (2019).

TURNER, Victor. *The ritual process: structure and anti-structure*. United States of America: Transaction Publishers, p.213 (1995).

TWALA, Regina. *Umhlanga (REED) ceremony of the Swazi maidens*. Johannesburg: University of Witwatersrand. Journal of African Studies Volume 11, 1952 - Issue 3 (2007). <https://doi.org/10.1080/00020185208706875>

VERTOVEC, Steven. *Super-diversity and its implications*. Journal Ethnic and Racial Studies. Volume 30, - Issue 6: 'New Directions in the Anthropology of Migration and Multiculturalism'. Taylor & Francis (2007). <https://doi.org/10.1080/01419870701599465>

_____. *Routledge International Handbook of Diversity Studies*. New York: Routledge ISBN: 978-0-415-81386-0 (hbk) (2015).

WILHELM-SOLOMON, Matthew. *Prophets of the city*. In *Writing Invisibility: conversations on the hidden city*. Johannesburg: Mail&Guardian and ACMS p. 34 – 46 (2013). https://issuu.com/acms-wits/docs/migration_nu3a

WILHELM-SOLOMON, Matthew; NUNEZ, Lorena; BUKASA, Peter Kankonde. *Vital instability: ontological insecurity and African urbanism*. Critical African Studies – University of Edinburg. Routledge, Taylor and Francis Group. Vol 9, n 2, pg. 141-151 (2017) <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/21681392.2017.1341082>

WILHELM-SOLOMON, Matthew; NUÑEZ, Lorena; BUKASA, Peter Kankonde; MALCOMESS, Bettina (editors). *Routes and Rites to the City, mobility and religious space in Joannesburg*. Global Diversities. United Kingdom: Palgrave Macmillian (2016).

WORBY, Eric; HASSIM, Shireen; KUPE, Tawana. *Facing the other at the agate of democracy*. IN: *Go home or die here: violence, xenophobia and the reinvention of difference in South Africa*. Edited by Shireen Hassim, Tawana Kupe and Eric Worby. Foreword by Paul Varryn. Johannesburg: Wits University Press (2008).

ZEEDERBERG, Harry. *Down memory lane, vignettes of early Johannesburg*. Johannesburg: Archivist Publishing Company (1971).

Websites Visitados

Carol Hanisch

<http://carolhanisch.org/>

Enciclopedia.com - Cape Coloureds:

<https://www.encyclopedia.com/people/history/historians-miscellaneous-biographies/colored-people-south-africa>

Nação mestiça – Movimento Pardo Mestiço Brasileiro:

<http://nacaomestica.org/blog4/?p=481>

Global DiverCities Project:

<http://www.mmg.mpg.de/de/subsites/globaldivercities/research-sites/hillbrow-joburg/>

World Population Review:

<http://worldpopulationreview.com/world-cities/johannesburg-population/>

Census - 2011 – Johannesburg Municipality:

<https://census2011.adrianfrith.com/place/798015088>

Projeto World Population Review:

<https://wazimap.co.za/profiles/municipality-JHB-city-of-johannesburg/>

US National Library of Medicine National Institutes of Health:

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5498863/>

Wits School of Arts:

<https://www.wits.ac.za/wsoa/>

Juction Ave Theatre Company:

<http://populareducation.co.za/content/junction-ave-theatre-company>

Maboneng Precinct:

<http://www.mabonengprecinct.com/about/>

Lutheran Church in Sud Afrika:

<https://www.auslandsgemeinden.de/gemeinden/afrika/4121.html>

Germans in SA:

http://www.safrika.org/sasocs_en.html

International German School:

<https://dsj.co.za/history/?lang=en>

História de Paul Kruger:

<https://www.sahistory.org.za/people/stephanus-johannes-paulus-kruger>

História de Hillbrow:

<https://johannesburg1912.wordpress.com/2016/01/07/history-of-hillbrow-pt-1/>

Liliesleaf Farm History:

<https://www.liliesleaf.co.za/>

Sobre a prisão do Umkhoto we Sizwe – Liliesleaf:

<https://www.sahistory.org.za/dated-event/police-arrest-members-umkhonto-we-sizwe-mk-high-command-lilliesleaf-farm>

Movimento Libertário de Angola – Enciclopedia anti-revisionism online:

<https://www.marxists.org/history/erol/ncm-1a/otl-angola.htm>

Angola's Civil War – SA Archives:

<https://www.sahistory.org.za/article/angolan-civil-war-1975-2002-brief-history>

Zimbabwe Independence Day:

https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Zimbabwe#Independence_and_the_1980s

Steve Biko's Death:

<https://www.sahistory.org.za/article/inquest-bikos-death-and-his-funeral>

Povo Venda:

http://www.krugerpark.co.za/africa_venda.html

Santa Cândida (acesso 04 de fevereiro de 2020):

<https://www.rs21.com.br/calendario-liturgico/calendario-liturgico-santo-do-dia/santo-do-dia-santa-candida-2/>

Brasileiros que desprezam a identidade latina:

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151217_brasil_latinos_tg

Saúde pública e história da África do Sul

<https://bmcpublikealth.biomedcentral.com/articles/10.1186/s12889-017-4345-1>

Filmes E Documentários

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. TedEx Talk apresentado por Chimamanda Ngozi Adichie (2009)

https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br (acesso em 02 de fevereiro de 2020).

ALZAJEERA. *Africa: States of independence - the scramble for Africa*. Dezembro de 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=CgzSnZidGuU>

BONET, Pep; HADSBJERG, Line. *Into de the shadows*. Altamar Films. Produção sonora Jose Bautista (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=WyaBky73b18> acesso em 11 de fevereiro de 2017.

DALKA, George Khumalo. *The lost hope*. Johannesburg, Hillbrow Theatre (2001).

GLOBAL DiverCities Project. *Superdiversity: a research project at Max Planck Institute for the study of religion and ethnic diversity*. Observatory of Migration, Max Planck Institute.

<https://vimeo.com/123722209>

KLEIN, Nomi. *The chock doctrine* (2009).

<https://www.youtube.com/watch?v=Y4p6MvwpUeo>

TRAVIS, Pete. *Frente a frente com o inimigo* (2009).

Palestras, Congressos, Workshops ou Aulas Assistidas

FUH, Divine. *Movement, Mobility, Transformation*. Anthropology Southern Africa's Annual Conference (ASNA), University of Botswana. 26th – 29th September 2018.

LOREN, Landau. *Mobility and Metanarrative: Revisiting South African Social Science through Migration and Displacement*. Aula inaugural 18 de Junho de 2014. African Centre for Migration and Society. Johannesburg: Wits University (2014).
<file:///C:/Users/cunha/Dropbox/Artigos%20e%20textos%20para%20estudo/Articles%20Research%20DFL/Landau,%20Loren-inaugural%20lecture.pdf>

BOEK, Filip De. *Spirit and Sentiment: Affective Trajectories of Religious Being in Urban Africa* - International Conference of the Research Network on Religion, AIDS and Social Transformation in Africa (RASTA):

<http://www.mmg.mp.de/events/workshops-conferences/2015/spirit-and-sentiment-affective-trajectories-of-religious-being-in-urban-africa/>

Lista de Figuras

Figura 1: <i>The log conversations</i> . Arquivo pessoal, 2019.	22
Figura 2: Africanidades, primeiros contrastes de Joanesburgo. Arquivo pessoal, 2011-12.....	40
Figura 3: Visita ao Mimososa Square, a vista da torre telefônica de Hillbrow. Arquivo pessoal, 2013....	41
Figura 4: Encontros com as Crianças Unidas na sala de escalada do Mimososa Square. Arquivo pessoal, 2013.	42
Figura 5: Esquerda: estudantes de mestrado em teatro aplicado. Direita: com a moçambicana Maria Cambana, no dia em que ela me ensinou a montar o turbante (<i>dooke</i>). Arquivo pessoal, 2014.....	49
Figura 6: Festival que ocorreu na vila central de HaMakuya. Arquivo pessoal, 2014.....	51
Figura 7: Cenas dos processos de criação das esquetes teatrais na sala de aula, e do festival que ocorreu na vila central de HaMakuya. Arquivo pessoal, 2014.	51
Figura 8: Esquerda: grupo de facilitadores chegando em HaMakuya. Direita: facilitadores durante o almoço no refeitório da escola central. Arquivo pessoal, 2014.....	53
Figura 9: Facilitadoras (mestrandas de teatro aplicado) fazendo <i>locha</i> durante trabalho prático com as dançarinas Venda, na apresentação da <i>tchigombela</i> , região de HaMakuya, Limpopo. Arquivo pessoal, 2014.	54
Figura 10: Fim de tarde em HaMakuya, com Fathwani (direita) e sua vizinha Sessi (esquerda).	55
Figura 11: O pátio da casa de Fathwani, os filhos jogando futebol.	56
Figura 12: Esquerda: pote cozinhando o <i>pap</i> . Direita: <i>pap</i> servido com <i>mohogo</i>	56
Figura 13: Especiaria da culinária Venda, vermes <i>maponi</i> ao molho.....	56
Figura 14: Nove filhos de Fathwani com seus vizinhos, na entrada do <i>hut</i>	57
Figura 15: Fathwani em seu trajeto matinal para buscar água na torneira pública em HaMakuya. Arquivo pessoal, 2014.....	57
Figura 16: Acesso principal de HaMakuya, a estrada fechada por barricadas de pedras e paus para evitar aproximação da polícia. Arquivo pessoal, 2014.	59
Figura 17: Gcebile e colegas do mestrado em teatro aplicado. Arquivo pessoal, 2014.	61
Figura 18: Imagens da peça “Isaro: aquele que foi esquecido”, dirigido por Gcebile Dlamini e coordenação de Gerard Bester, apresentada na Conferência do DFL, em 2014. Fotos retiradas do site da Fundação Outreach, 2015.	62
Figura 19: Imagens da peça “Isaro: o esquecido”, dirigido por Gcebile Dlamini e coordenação de Gerard Bester, apresentada na Conferência do DFL, em 2014. Fotos retiradas do site da Fundação Outreach, 2015.	63
Figura 20: Professora Marcia Pompeo Nogueira durante a palestra de abertura da Conferência Anual do DFL, em 2014. Na mesa, professor Christopher Odhiambo, e o chefe do departamento da Wits School of Arts, Brett Pyper.	68

Figura 21: Com a Professora Marcia Pompeo e Professor Christopher Odhiambo após a abertura da conferência. Arquivo pessoal, 2014.	68
Figura 22: Meninas-mulheres do elenco da peça Thwala atuando como uma personagem-coro. Foto AMC, 2017.	70
Figura 23: Mapeamentos com o elenco da peça Thwala como procedimentos de pesquisa subjetiva. Fotos Gcebile Dlamini, 2017.....	96
Figura 24: Mapeamentos com o elenco da peça Thwala como procedimentos de pesquisa subjetiva. Fotos Gcebile Dlamini, 2017.....	97
Figura 25: Mapeamentos com o elenco da peça Thwala como procedimentos de pesquisa subjetiva. Fotos Gcebile Dlamini, 2017.....	97
Figura 26: Tradutoras transcrevendo o texto a partir do vídeo da peça Thwala. Foto AMC, 2018.	99
Figura 27: Qhubani Marvelous no dia da visita guiada em Hillbrow. Foto AMC, 2018.	100
Figura 28: As ruas de Hillbrow, abortos, profetas e lixo.	100
Figura 29: As ruas de Hillbrow.	101
Figura 30: Lugares de Hillbrow.	102
Figura 31: Pôr do sol avermelhado característico de Mama-África, contrastando a linha do horizonte e revelando os contornos do bairro Hillbrow. Foto AMC, 2019.	108
Figura 32: Paineis pintados em Hillbrow em celebração à diversidade linguística de Mzansi. Foto AMC, 2018.	110
Figura 33: Antigos atalhos de escoamento de ouro e dejetos de mineração, hoje são becos de Hillbrow, corredores de dissociação social, abandono e lixo. Fotos AMC, 2017.	111
Figura 34: Mapas antigos da cidade.	112
Figura 35: 8 de setembro de 1886, o Presidente Paul Kruger assinou a proclamação de Witwatersrand que passou a ser área de escavação pública. (ZEEDERBERG, 2000 pg.02)	114
Figura 36: Jacarandás da cidade.....	117
Figura 37: Vista da Rua Simmonds.	118
Figura 38: Trabalhadores chegando em busca de contratos temporários de trabalho, Joanesburgo, 1890-1910. Fotos H.F Gros	121
Figura 39: <i>Hosteis</i> localizados nas zonas de mineração, na região sudoeste de Joanesburgo. 1890-1910. Fotos H.F Gros	121
Figura 40: Trabalhadores chegando ou partindo por trem para as zonas rurais. Foto H.F. Gros	122
Figura 41: Trabalhadores em Joanesburgo em busca de recrutamento para o trabalho nas minas, 1890-1910. Foto H.F Gros	122
Figura 42: Área de remoção das massas trabalhadoras e queimadas, Joanesburgo, 1904-1906. Foto H.F. Gros.....	124

Figura 43: Remoção das massas trabalhadoras de suas casas feitas de zinco, Joanesburgo, 1904-1906. Foto H.F. Gros	124
Figura 44: Foto de abertura da exposição <i>Ngezinyawo – Jornadas Migrantes</i> , 2015.....	126
Figura 45: Uma das fotos icônicas do movimento antiapartheid. Foto ENWESOR; BESTER, 2013.	129
Figura 46: Esquerda: trabalhadora doméstica sendo presa por falta de visto. Direita: mulher queimando seu visto. Fotos Eli Weinberg, em 1955.....	131
Figura 47: Trabalhadores rurais do Cabo, negres e colorides descendentes dos KhoiSan. Foto: George Hallet, 1965.....	133
Figura 48: Fotos das remoções feitas por conta do Ato 41 Áreas de Grupo, em meados de 1950. Foto ENWESOR; BESTER, 2013.....	135
Figura 49: Mapa das Áreas de Grupo, bolsões que acomodaram as populações negras em Joanesburgo. Fonte: Morris, 1999 pg.2.....	136
Figura 50: Mulheres na luta contra o apartheid.....	137
Figura 51: Passaportes de circulação.	138
Figura 52: Estética apartheid, ligada a supremacia branca e a higienização dos espaços racializados. Foto Ernest Cole com Hillbrow ao fundo, 1966 (direita); sem autoria (esquerda).....	139
Figura 53: Mulheres negras coloridas e brancas, juntas no antirracismo, em marcha no Prédio dos Sindicatos em Pretória. Foto Peter Mugubane, 1956.....	140
Figura 54: Direita: capa do jornal <i>Fighting Talk</i> com as fotos dos líderes dos partidos populares, 1958. Esquerda: mobilização nos limites do bairro Hillbrow, a favor dos líderes acusados. Foto Eli Weinberg, 1956.....	141
Figura 55: Nelson Mandela e outros acusados durante o intervalo do Julgamento dos Traidores. Foto Jurgen Schadeberg, 1958.....	142
Figura 56: Centenas de pessoas mobilizadas em frente ao Drill Hall, onde ocorreu o Julgamento dos Traidores. Foto sem autoria, 1956.....	143
Figura 57: Voluntários pela Liberdade, protestando nas ruas. Foto Eli Weinberg, 1955.....	144
Figura 58: Direita: mineradores mobilizados na praça de Sharpeville. Esquerda: chegada da polícia. Fotos Ian Berry, 1960.....	145
Figura 59: A polícia em ação terrorista, executando mineradores em protesto pacífico. Fotos Ian Berry, 1960.	145
Figura 60: Funeral coletivo organizado pelo estado apartheid, com os caixões lacrados e corpos não identificados. Foto Peter Mugubane, 1960.	146
Figura 61: Winnie Mandela, na época esposa de Mandela, e sua irmã saindo do Julgamento de Rivonia. Foto Alf Kumalo, 1963.....	147
Figura 62: Levante de Soweto. Fotos: Peter Mugubane, 1976.....	148
Figura 63: Levante de Soweto. Fotos: Peter Mugubane, 1976.....	149

Figura 64: Levante de Soweto. Fotos: Peter Mugubane, 1976.	149
Figura 65: Fotos durante protestos contra a violência e em memória de Steve Biko, o líder do movimento da Consciência Negra, em 1977. Foto sem autoria.	150
Figura 66: Cartaz de divulgação da primeira ação de desenvolvimento imobiliário em Hillbrow. Fonte Antony Shiell	153
Figura 67: Vistas norte e noroeste do bairro Hillbrow. Foto retirada da internet sem autoria, 2016. ..	154
Figura 68: A linha do horizonte do bairro Hillbrow como imagens iconográficas da cidade, símbolo de modernidade, usadas em bonés, camisetas e chaveiros. Imagens retirada da internet	154
Figura 69: Protestos dos nacionalistas, apoiadores do PN – Partido Nacional, seguindo os modelos eugenistas. Fotos Graeme Williams (1990) e Gideon Mendel (1988).	155
Figura 70: Vista norte-sul de Joanesburgo. Foto Zubair Sayed, 2017.	157
Figura 71: O High Point, final da década de 1970, e a fila para o cinema. Foto Antony Shiell.....	159
Figura 72: High Point hoje, a sala de cinema é ocupada pela Igreja Universal do Reino de Deus. Foto AMC, novembro de 2018.....	159
Figura 73: Esquerda, a Exclusive Books. Direita, a Hillbrow Record Centre. Fotos de Antony Shiell nos anos 1970-80.	160
Figura 74: Esquerda, Pancake Bar, entrada pela Rua Pretoria. Direita, saída do High Point para a Rua Pretoria. Fotos de Antony Shiell, anos 1970-80.	160
Figura 75: Vista noturna do bairro Hillbrow, com o Prédio Ponte. Foto Trevor Matterson, década de 1980.	161
Figura 76: Prédio Ponte, vista sul-norte. Foto AMC, 2018.	162
Figura 77: Prédio Ponte ao fundo, e os jacarandás floridos à frente, vista do Teatro Hillbrow. Foto AMC, 2017.	163
Figura 78: Torre Hillbrow, vista da Rua Banket. Foto AMC, 2018.	164
Figura 79: Esquerda, Torre Hillbrow sob vista da Rua Claim. Direita, vista de baixo da torre. Fotos AMC, 2018.	165
Figura 80: Torre Hillbrow ao fundo, vista do pátio frontal do teatro e os jacarandás floridos em primeiro plano. Foto AMC, 2017.	165
Figura 81: Ruas de Hillbrow nos anos 1970. Fotos Antony Shiell.....	166
Figura 82: Esquerda: Sheila Lapinsky e Simon Nkoli, ativistas que levantaram a bandeira dos direitos das pessoas homossexuais e da conscientização e tratamento para SIDA/HIV no chão de Hillbrow. Direita: encontros do GLOW. Foto arquivo GALA.	167
Figura 83: Esquerda: cartaz das primeiras marchas do Orgulho Day. Direita: Simon Nkoli, e membros do GLOW. Fonte: GALA.....	167
Figura 84: Ataques da polícia de estado a civis nas ruas de Hillbrow. Fonte ENWESOR; BESTER, 2013.	168

Figura 85: Esquerda: manifestações estudantis na entrada do bairro Hillbrow, quase em frente ao Mimosa Square. Direita: Liga das Mulheres do ANC em protesto contra a violência de estado. Fonte ENWESOR; BESTER, 2013.....	169
Figura 86: Fronteiras da África do Sul: em cima Zimbábue e eSwatini; embaixo Botsuana e Namíbia. Fotos: AMC, 2013-14	175
Figura 87: Passeata organizada por estudantes e organizações civis contra os ataques ocorridos em 2015. Trecho em que a multidão estava entrando no bairro Hillbrow (esquerda), com o prédio da Universidade Wits ao fundo (direita). Fotos AMC.....	181
Figura 88: Passeata organizada por estudantes e organizações civis contra os ataques ocorridos em 2015 em Hillbrow. Foto AMC.	182
Figura 89: Pátio do teatro no dia da Parada Hey Hillbrow, Let's Dlala. Foto AMC, 2017.	184
Figura 90: Fachada da entrada do Teatro Hillbrow, vista de frente. Foto AMC, 2017.....	191
Figura 91: Vista para o palco e plateia da sala de teatro, onde participantes do projeto ensaiam. Foto AMC, 2017.	192
Figura 92: Detalhes das cadeiras reparadas com retalhos pelos participantes do Centro Boitumelo de Artesanias. Foto AMC, 2017.....	192
Figura 93: Uma das salas de ensaio com o facilitador Linda Michael (ao fundo) e os participantes do Programa Depois da Escola. Foto AMC, 2017.....	193
Figura 94: Esquerda: banheiro feminino. Direita: sala menor de ensaios. Fotos AMC, 2017.	193
Figura 95: Salas internas do espaço. Foto AMC, 2017	193
Figura 96: Detalhes da parte de traz do teatro, e dos bastidores ao lado do palco. Foto AMC, 2017. .	194
Figura 97: Selo de reconhecimento de patrimônio histórico da cidade de Joanesburgo. Foto AMC, 2017.	195
Figura 98: A Igreja Luterana, feita de pedra, construída pela comunidade alemã a partir do século XIX e inaugurada em 1912. Foto AMC, 2017.	195
Figura 99: Esquerda: hall central do teatro. Direita: bilheteria. Fotos AMC, 2017.	196
Figura 100: Pátio da frente do teatro, durante a organização do desfile anual <i>Hey Hillbrow Let's Dlala</i> . Gcebile Dlamini dançando no centro da roda, com as participantes da peça Thwala ao redor. Foto AMC, 2017.	196
Figura 101: Área do jardim de infância (abaixo) e da Iniciativa de Agricultura Urbana, com a estufa (acima). Foto AMC, 2018.	197
Figura 102: Vista para o pátio posterior do teatro, o Centro de Computação, a nova sala de dança (acima), e do teatro de arquibancada externo. Foto AMC, 2017.	197
Figura 103: Vista do pátio central do espaço, com a Igreja Luterana de pedra (fundo-esquerda), o escritório administrativo (fundo-direita), e o jardim de infância (direita). Foto AMC, 2017.....	198
Figura 104: Vista sul do pátio central, do teatro de arquibancada (cima), e da sala de ensaios externa (abaixo). Foto AMC, 2017.	198

Figura 105: Direita: vista do hall de entrada, com o antigo balcão. Esquerda: detalhe da porta de vidro que leva ao pátio da frente. Foto AMC, 2017.....	199
Figura 106: Registro da inauguração da escola alemã, com sua comunidade, em 1897 (retirado da página da <i>Deutch Internacionale Schule Johannesburg</i>).....	200
Figura 107: O complexo alemão.	201
Figura 108: Detalhe da planta baixa arquitetônica para a construção do teatro datada de 27/10/1975. Arquivo da FCO.....	203
Figura 109: Planta baixa arquitetônica para a construção do teatro, vestígios da segregação racial, em 1975. Arquivo da FCO, 2017.	203
Figura 110: Esquerda: André Huguenet, o ator, interpretando Hamlet com Berdine Grunewald como Ofélia, na década de 1940 (RENSBURG, 1986). Direita: a placa em homenagem ao ator que está colocada no hall dos banheiros desde a inauguração do teatro, onde permanece até hoje. Foto AMC, 2018.	204
Figura 111: Imagens do Café Oásis, umas das primeiras iniciativas para integração racial nas instalações da igreja. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.	207
Figura 112: Esquerda: imagens do processo de transição, com a reocupação em Hillbrow, e pessoas vivendo nos muros do teatro. Direita: integrantes do Projeto MUKA em seu abrigo. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.....	208
Figura 113: Integrantes do MUKA, à esquerda, Qhubani Marvelous, e à direita Virginia. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.....	208
Figura 114: Primeiras apresentações do MUKA no Teatro Hillbrow. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.....	209
Figura 115: Integrantes do MUKA. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.	210
Figura 116: Ações com Teatro Fórum nas ruas de Hillbrow, com Linda Michael Liwewe Mkhwanazi, atual coordenador do PTH, ao centro. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.....	211
Figura 117: Ações com Teatro Fórum nas ruas de Hillbrow. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, final dos anos 1990.	211
Figura 118: Michelle Barrow, de costas, com as crianças do MUKA Youth. Imagem de arquivo cedida por George Dalka-Khumalo, nos anos 2000-01.	212
Figura 119: Michelle Barrow, a estudante de TO caribenha que trabalhou no Teatro Hillbrow nos de 2000-01. Imagem retirada do vídeo, no dia do encontro entre Dalka e Qhubani, organizado por Dalka para esta pesquisa, em outubro de 2018.	213
Figura 120: Linda Michael Liwewe Mkhwanazi, no palco do Teatro Hillbrow, atuando na peça “A Esperança Perdida”, uma colaboração entre o MUKA, Michelle Barrow e as ações do projeto comunitário. Imagens de arquivo gentilmente cedidas por George Dalka-Khumalo, início dos anos 2000.	214

Figura 121: Encontro promovido por Dalka e Qhubani Marvelous para esta pesquisa, quando Dalka disponibilizou seus arquivos de imagem, e suas histórias sobre o início do projeto comunitário, em 23 outubro de 2018.	216
Figura 122: Fitas de vídeo das produções do projeto comunitário, em seus primeiros anos de existência. Imagens de arquivo cedidas por George Dalka-Khumalo, 2018.	216
Figura 123: As atrizes de Thwala. Esquerda: sala de dança, localizada na nova estrutura construída em 2013. Direita: ensaio da peça Thwala, no dia da estreia no FTESCC. Fotos AMC, 2017.	225
Figura 124: Cena do espetáculo <i>Isaro: aquele que foi esquecido</i> , sob a direção de Gcebile Dlamini, que estreou em 2011 e segue sendo apresentado em festivais e encontros sobre a temática da migração e xenofobia. Fotos retiradas da página da Fundação.	226
Figura 125: Da esquerda para direita: Bigboy, Nompilo, Gcebile e Thabo, sete anos depois. Foto AMC, 2017.	226
Figura 126: Cartaz de “Meu silêncio é falador”	228
Figura 127: Acima, cartaz da peça “Meu silêncio é falador” (<i>My silence is talkative</i>). Abaixo, cenas da peça. Imagens de arquivo da Fundação.	228
Figura 128: Cartaz de Preciosa Água (<i>Ubuhle Bamanzi</i>), produção criada em colaboração entre facilitares e apresentada no encontro de fim de ano de 2018. Imagem retirada da página da Fundação.	229
Figura 129: Cenas de ensaio da Produção de Fim de Ano de 2017, colaboração entre Sibusiso Hadebe e Gcebile Dlamini. Fotos AMC, 2017.	230
Figura 130: Participantes na entrega de certificados durante a programação de Fim de Ano. Acima, jovens após apresentações. Abaixo, esquerda, Linda Mike entregando certificados; direita, Linda Mike, seu filho e Gerard Bestar fazendo agradecimentos finais. Foto AMC, 2018.	231
Figura 131: Esquerda, “Preciosa Água” (<i>Ubuhle Bamanzi</i>). Direita, apresentação de marimbas da Escola de Música. Produção de Fim de Ano. Fotos AMC, 2018.	232
Figura 132: Hillbrowficação (<i>Hillbrowfication</i>), colaboração entre Linda Mike e Contanza Macras, do Dorky Park, e as crianças do Teatro Hillbrow em apresentação no Teatro Maxim Gorki, em Berlin, 2018. Fotos de arquivo da Fundação Outreach.	233
Figura 133: Cartaz do espetáculo “No ventre de minha mãe” (<i>In my mother’s womb</i>), dirigido por Gcebile em colaboração com participantes. Arquivo da Fundação, 2018.	234
Figura 134: Elenco de “No ventre de minha mãe” durante debate após apresentação no Teatro Emakhaya. Foto AMC, 2018.	234
Figura 135: Cartaz da temporada “Soa como eu e você” (<i>Sounds like you and me</i>), apresentada no Festival Nacional de Artes, em 2019. Imagem de arquivo da Fundação.	235
Figura 136: Cartaz da ópera cantada na língua IsiZulu “Paixão de Romeo” (<i>Romeo’s Passion</i>), apresentada no palco do Teatro Hillbrow, em 2018.	236
Figura 137: Esquerda, personagens pai, filho e namorado discutindo estigmas sobre homossexualidade. Direita: Debate com jovens secundaristas sobre masculinidade tóxica, mediado por estudantes do DFL. Fotos AMC, 2018.	237

Figura 138: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.....	237
Figura 139: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.....	238
Figura 140: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.....	239
Figura 141: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.....	240
Figura 142: Parada Hey Hillbrow Let's Dlala, saída no Teatro Hillbrow e chegada no Teatro Windybrow. Fotos AMC, 2017.....	241
Figura 143: Atrizes da Escola Barnato, dirigidas por Phana Dube em apresentação no FTESCC. Foto AMC, 2018.	242
Figura 144: Gcebile e o guarda-roupas do teatro (direita), e no dia da lavagem dos figurinos. Fotos AMC, 2017-9;.....	247
Figura 145: Gcebile e Bontle, que em 2019 atuou com ajudante oficial de Gcebile na organização do guarda-roupa. Foto AMC, 2019.	248
Figura 146: O embaixador do FTESCC, Dumisani Dlamini, no primeiro dia de apresentações de 2017. Arquivo da Fundação Outreach.....	250
Figura 147: Atores e atrizes da Escola Barnato dirigidos por Phana Dube, em apresentação no FTESCC. Foto AMC, 2018.....	256
Figura 148: Estudante/facilitador e aprendizes falando com um dos jurades, após um dia de festival. Foto AMC, 2017.	258
Figura 149: Aprendizes e estudantes finalizando os últimos detalhes de cenário no pátio e corredor posterior. Fotos AMC, 2017.....	258
Figura 150: Aprendizes aguardando na coxia. Foto Adriana MC, 2018. Foto AMC.	259
Figura 151: Linda Mike e Gcebile, facilitadores que fazem de tudo um pouco, trabalhando na técnica do festival. Foto AMC, 2017.....	259
Figura 152: Rodízio de público, sai uma escola entra outra. Foto AMC, 2018.....	261
Figura 153: Da esquerda para a direita: x, Baby Cele, Gcina Olifant, Thabang Phakathi (atrás), Bongani Gumede (atrás), Dumisani Dlamini, Gcebile Dlamini e Thembile Snypper Tshuma. Foto AMC, 2018.	261
Figura 154: Júri. Foto AMC, 2017.....	262
Figura 155: Pátio da frente do Teatro Hillbrow, na chegada de estudantes para assistir seus iguais no festival. Imagem de arquivo da Fundação, 2018.	264
Figura 156: Pátio posterior do teatro durante apresentações teatrais das escolas secundárias. Estudantes aguardando lugares serem liberados para entrar. Foto Bigboy Hadebe, 2018.	264

Figura 157: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.	265
Figura 158: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.	266
Figura 159: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017.	266
Figura 160: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.	267
Figura 161: Cenas do Festival de Teatro de Escolas Secundárias do Centro da Cidade. Fotos AMC, 2017-18.	268
Figura 162: Cartaz expondo o tema do festival do ano seguinte. Foto AMC, 2018.	270
Figura 163: Cartazes de divulgação e investigação dos temas dos festivais de 2018 e 2019. Fotos AMC.	271
Figura 164: Meus ajudantes para colar cartazes nas paredes. Foto AMC, 2017.	271
Figura 165: Esquerda: preparação dos cartazes. Direita: público do festival e do PES respondendo às perguntas.	272
Figura 166: Momentos da entrega de certificados para participantes ganhadores do festival. Fotos AMC, 2017.	275
Figura 167: A comissão avaliadora do festival, da esquerda para direita: Dumisani Dlamini, Mpho Molepo, Gcina Olifant, Bongani Gumede. Foto AMC, 2017.	276
Figura 168: O espaço teatral num dos dias do FDESCC, em 2017, com pais, vizinhos e colegas das escolas presentes para assistirem as apresentações dos participantes do Programa Escolas Secundárias, numa grande celebração comunitária. Foto AMC, 2018.	277
Figura 169: Atrizes de Thwala, personagem-coro Sebenzile Skhosana contra Mkabazabza, o pastor-tutor do orfanato. Foto AMC, 2017.	286
Figura 170: Atrizes de Thwala depois da estreia da peça. Foto AMC, 2017.	287
Figura 171: Marcas do tiroteio nas paredes e portas do Teatro Hillbrow. Fotos AMC, 2017.	303
Figura 172: Palco e sangue em Hillbrow. Foto AMC, 2017.	304
Figura 173: Familiares do Percy Ndlovu no dia de ritual de limpeza de seu sangue, no Teatro Hillbrow. Fonte North East Tribune.	305
Figura 174: Velas e flores para Percy Ndlovu. Ao fundo, duas marcas de bala na porta de acesso ao teatro. Foto AMC, 2017.	306
Figura 175: Selfies de participantes do PDE, 2017, 2018, 2019.	310
Figura 176: Selfies de participantes do PDE, 2017, 2018, 2019.	310
Figura 177: Festa de casamento em Hillbrow. Arquivo pessoal, 2017.	312
Figura 178: Festa de casamento em Hillbrow. Arquivo pessoal, 2017.	313

Figura 179: Caldeirões, colheres, vassoura, esteira, cobertores e cajado presentes de casamento do grupo do PTH. Arquivo pessoal, 2017.	313
Figura 180: Festa de casamento. Arquivo pessoal, 2017.....	314
Figura 181: Gcebile Dlamini pegou o buque da noiva. Arquivo Pessoal, 2017.	315
Figura 182: O elenco de Thwala na festa de casamento. Arquivo pessoal, 2017.	315
Figura 183: Algumas das mães de Thandiswa, durante a festa de casamento em eSwatini. Foto AMC, 2019.	318
Figura 184: Parte do elenco de Thwala aguardando o resultado da premiação do FTESCC, 2017.	320
Figura 185: Figurinos de Thwala em sua estreia, trajes tradicionais das mulheres do campo, vestindo as meninas que vivem na cidade.	323
Figura 186: Umamfundisi (Abigail Skhosana) durante ensaio geral para estreia de Thwala.	325
Figura 187: Umamfundisi.	325
Figura 188: As atrizes Sakhile Mlalazi, Surprise Seete, Violet Ledwaba representando as órfãs, e Amehle Mene representando o pastor, na abertura da peça, no Teatro Hillbrow em 2017.	326
Figura 189: A frente, Sakhile Mlalazi, ganhadora da categoria melhor atriz do FTESCC em 2017, representando a personagem Sebenzile Skhosana. Ao fundo, as longas saias coloridas de Thwala, feitas de tecidos tradicionais.	326
Figura 190: Umamfundisi (Abigail Skhosana) à direita, as personagens à esquerda transformando o cenário durante ensaio da peça.	328
Figura 191: Mkabazabza (Amehle Mene) à esquerda, as órfãs em segundo plano e a banda ao fundo.	329
Figura 192: Ensaio geral na sala de dança do projeto, uma semana antes da estreia.	334
Figura 193: Thema e Gcebile, com as adolescentes que cantam (esquerda); Themba ao final do ensaio com todas as participantes em reflexão (direita).	334
Figura 194: Doom, o multinseticida utilizado por alguns pastores em Hillbrow.....	337
Figura 195: A frente, Amehle Mene premiada como melhor atriz coadjuvante no festival, representando o pastor Mkabazabza. Ao fundo, na esquerda Luyanda Mahlangu representando uma das órfãs; à direita, a imagem cenográfica do orfanato pintado pelas atrizes.	343
Figura 196: Brincadeiras de criança.	347
Figura 197: Competição entre as meninas: delgada, mas sem quadril, bumbum, seios e osso amarelo.	349
Figura 198: Cisão no grupo, Campeonato de beleza.	350
Figura 199: Dinâmicas intergeracionais em cena.	351
Figura 200: coreografia jocosa bum-seios Thwala (ensaio geral no dia da estreia).	352
Figura 201: Mkabazabza (Amehle).....	353

Figura 202: Retórica de Mkabazabza sobre as órfãs.	353
Figura 203: Foto de um <i>hut</i> (esquerda), localizado na região de Limpopo, e de um <i>shack</i> . Fontes: AMC e inkanyiso.org, respectivamente.	354
Figura 204: Orfanato e igreja, lado a lado.....	355
Figura 205: Desenho bastante usual da linha do horizonte de Hillbrow (retirada da internet, sem autoria).....	355
Figura 206: Cena em que Sebendzile apresenta o bairro por meio de suas histórias. Aqui, o mercado (à frente), a linha do horizonte (atrás), a esquina.....	356
Figura 207: O parque (à frente), a cruz vermelha e o orfanato em tamanho pequeno (atrás).	357
Figura 208: Nompilo, Gcebile e as meninas confeccionando o cenário de Thwala, no pátio do teatro.	357
Figura 209: Imagem do hut (esquerda); verso das placas menores, compondo a imagem maior do orfanato (direita).	358
Figura 210: Cenário em transformação durante a peça.	358
Figura 211: Sne, Themba, Gcebile e as atrizes em ensaio geral, no palco do teatro.....	359
Figura 212: A banda durante ensaio geral no dia da estreia: adolescentes que cantam à frente, meninas mais jovens que tocam atrás.	360
Figura 213: Imagem das artistas na percussão e marimba, em apresentação no Teatro Emakhaya.	361
Figura 214: grupo das meninas mais jovens tocando os instrumentos durante a apresentação.....	362
Figura 215: Meninas mais velhas que compuseram o coro de vozes com turbantes vermelhos.	363
Figura 216: Criação e ensaio das canções de Thwala com Thembalenkosi.....	364
Figura 217: Transe como exacerbação do horror e alienação em cena.	371
Figura 218: Banda e atrizes cantando e brincando o horror, em línguas sobrepostas e codificadas.	373
Figura 219: Meninos dançando Toyi-toyi durante as lutas pelo fim do regime em 1990(foto Graeme Williams), e a (re)atuação do Toyi-toyi feita pelas atrizes de Thwala.	377
Figura 220: personagem-coro à frente, a banda atrás.	377
Figura 221: Sebendzile e as meninas órfãs.	378
Figura 222: Atrizes de Thwala, engajadas como personagem-coro.	379
Figura 223: Cena em que Sebendzile se separa do coro para se engajar numa inversão de jogo, aquela que vinha sendo perseguida passa a ser perseguidora.....	380
Figura 224: Mural de entrada, onde os recados gerais são colocados, e bilheteria do Teatro Hillbrow.	393
Figura 225: Composição labirinto na entrada do teatro.....	394
Figura 226: Elenco de Thwala.	399

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).