

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

LEANDRO DA SILVA BATISTA

NEGRITUDE EM CENA:
A PRESENÇA NEGRA NAS PEÇAS *5 MINUTOS E NÃO CORRE*
MENINO!

FLORIANÓPOLIS, SC

2023

LEANDRO DA SILVA BATISTA

NEGRITUDE EM CENA:
A PRESENÇA NEGRA NAS PEÇAS *5 MINUTOS E NÃO CORRE*
MENINO!

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Tereza Mara Franzoni.

FLORIANÓPOLIS, SC

2023

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Batista, Leandro
Negritude em Cena : a presença negra nas peças 5
minutos e não corre, menino / Leandro Batista. -- 2023.
123 p.

Orientadora: Tereza Franzoni
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa
de Pós-Graduação , Florianópolis, 2023.

1. Teatro negro. 2. Teatro emergencial. 3. Artes negras da
cena. 4. Corpo negro. 5. Afro-latino. I. Franzoni, Tereza . II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Design e Moda, Programa de Pós-Graduação . III. Título.

LEANDRO DA SILVA BATISTA

NEGRITUDE EM CENA:

A PRESENÇA NEGRA NAS PEÇAS 5 MINUTOS E NÃO CORRE MENINO!

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Tereza Mara Franzoni

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membros:

Prof.^a Dr.^a Fátima Costa de Lima

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Prof. Dr. Salomão Jovino da Silva

Universidade de São Paulo - USP

Florianópolis, 10 de julho de 2023.

Amar a negritude como resistência política transforma
nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as
condições necessárias para que nos movamos contra
forças de dominação e morte que tomam as vidas negras.

bell hooks

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui foi algo difícil e inédito para minha família, e sem seu apoio, isso não seria possível. Então, quero agradecer a minha mãe, Dona Zica e ao meu pai, seu Têlio, por sempre apoiarem todas as decisões que venho tomando ao longo da vida. Agradeço por estarem sempre me questionando se, de fato, é isso que eu quero. Sem a presença dos dois nada seria possível.

Quero agradecer aos meus irmãos mais velhos, Guilherme e Leonardo, por me ensinarem sobre como ser um homem negro neste ambiente selvagem que é a cidade, o estado e o país em que nascemos.

Agradeço imensamente a minha sobrinha, Isabella, por ter me ensinado o tipo de amor que eu não conhecia e por sempre ser a pessoa que abraça forte com as palavras de que “me ama mais”.

Dentre todas as minhas tias e tios, pelos quais fico grato por todo o aporte direto ou indireto, deixo um agradecimento a minha falecida tia Maria Amélia, que infelizmente não viu suas filhas darem à luz. Tia Maria Amélia constantemente esteve presente nas minhas apresentações teatrais junto de minha mãe, ambas cansadas dos anos trabalhando como domésticas e cochilando nas apresentações, mas sempre incentivando o contínuo estudo.

Agradeço a minha comunidade, Morro da Mariquinha, que fez eu observar o mundo de cima, do alto do morro, e entender como o Estado opera para que corpos como o meu, de meus vizinhos e primos sejam perseguidos por espectros fardados e mal-encarados.

Agradeço imensamente à Sara Bueno por me incentivar a não desistir, mesmo quando tudo parece perdido, de me abraçar quando o choro e a tristeza me invadem, ou de estar comigo nos momentos mais felizes que me acontecem. Agradeço ainda por me mostrar o amor preto, que tem curado diversas cicatrizes nesse corpo cheio de marcas e ranhuras. Sem ela, eu não teria conhecido a terapia e não teria o tipo de suporte emocional para seguir acreditando que eu posso ocupar o espaço da pós-graduação.

Agradeço aos coletivos de teatro dos quais faço parte: aos Inclassificáveis, por todos esses anos me possibilitarem conhecer outros países e artistas latino-americanos e à Cia. Nosso Olhar, por me mostrar que o aquilombamento preto é traçado de muito amor, conflito, apoio e reconhecimento das diferenças. Dessa

forma, agradeço à Marília Carbonari por me convidar a ser um Inclassificável, e ao Wallace Almeida por propor que fizéssemos a arte negra no estado mais racista do país.

Deixo registrado que Bruna Rafaela Gomes Alves, minha psicóloga, me incentivou para que a minha autoestima fosse colocada no lugar que deveria e a isso sou extremamente grato.

Agradeço a minha amiga e colega de graduação e de mestrado, Gisele Farias, pois chegamos longe apoiando um ao outro. Como à ela, agradeço aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), que em um começo de curso realizado à distância devido à pandemia nos tornamos maiores apoios uns dos outros do que se estivéssemos num momento presencial.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Tereza Mara Franzoni, pelos sorrisos nos corredores da UDESC, antes mesmo de eu pensar em fazer mestrado. Sou grato pela paciência e companheirismo nesse caminhar acadêmico.

Agradeço à Fátima Costa Lima e à Salloma Salomão por toda a contribuição e provocação para esta pesquisa.

Por fim, agradeço à possibilidade de estudar com uma bolsa de estudos que me permitiu ter um tempo mais dedicado para a vida acadêmica. Meus agradecimentos à PROMOP e à CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

A pesquisa pretende refletir sobre o paradoxo do corpo negro em cena, em sua relação com o público teatral. Ela parte do pressuposto que a imagem dos corpos negros no Brasil, e em alguns países de Latinoamérica, está naturalizada em um lugar sociopolítico, de submissão, de ameaça, de dor e de revolta, categorizada pela raça. Este lugar social se apresenta e é tensionado nos eventos teatrais, sejam eles dramaturgias de uma escrita negra ou dramaturgias de uma escrita não-negra com a presença do corpo negro na cena. Para tal, o estudo investiga duas peças: *5 Minutos*, do coletivo Inclassificáveis e *Não corre, menino!*, da Cia. Nosso Olhar. As duas obras são interpretadas pelo mesmo ator, o mesmo corpo negro, autor desta investigação. Dois monólogos que relatam realidades sistematicamente apagadas da história do Brasil. Em *5 minutos*, um homem que está preso há 50 anos relata suas lembranças sobre as ditaduras civis-militares em Latinoamérica, em especial, no Brasil e no Chile. Em *Não corre, menino!*, uma criança de 12 anos, negra e residente em uma periferia urbana, nos conta como teve sua vida tirada pela polícia, uma das facetas do neoliberalismo necropolítico. A pesquisa procura as reverberações da dramaturgia do corpo negro nas duas encenações, utilizando-se dos registros das conversas com o público nos debates pós-apresentação e das observações do autor durante e após a apresentação das peças. É o percurso do autor que orienta a estrutura sob a qual o texto se apresenta: da consciência de um ator negro em Latinoamérica, passando pela construção de um teatro emergencial, para situar-se local e historicamente como parte do Teatro Negro existente na Região metropolitana de Florianópolis, no sul do Brasil. Desta forma, a dissertação espera contribuir para o debate sobre as encruzilhadas dos teatros negros no que se tem chamado de teatro brasileiro.

Palavras-chave: Teatro Negro; Teatro Emergencial; Artes Negras da Cena; Corpo Negro; Afro-latino.

ABSTRACT

The research intends to reflect on the paradox of the black body on stage, in its relationship with the theatrical audience. It assumes that the image of black bodies in Brazil, and in some Latin American countries, is naturalized in a sociopolitical place, of submission, threat, pain, and revolt, categorized by race. This social place is presented and tensioned in theatrical events, whether they are dramaturgies of black writing or dramaturgies of non-black writing with the presence of the black body in the scene. To this end, the study investigates two plays: *5 Minutos*, by the collective *Inclassificáveis* and *Não Corre, Menino!*, by *Cia. Nosso Olhar*. The two works are interpreted by the same actor, the same black body, author of this investigation. Two monologues that report systematically erased realities from the history of Brazil. In *5 Minutos*, a man who has been imprisoned for 50 years recounts his memories of civil-military dictatorships in Latin America, especially in Brazil and Chile. In *Não Corre, Menino!*, a black 12-year-old child, living in an urban periphery, tells us how his life was taken by the police, one of the facets of necropolitical neoliberalism. The research looks for the reverberations of the black body dramaturgy in the two stagings, using the records of the conversations with the public in the post-performance debates and the author's observations during and after the presentation of the plays. It is the author's journey that guides the structure under which the text is presented: from the consciousness of a black actor in Latin America, passing through the construction of an emergency theater, to place itself locally and historically as part of the Black Theater existing in the metropolitan region from Florianópolis, in the south of Brazil. In this way, the dissertation hopes to contribute to the debate about the crossroads of black theaters in what has been called Brazilian theater.

Keywords: Black Theater; Emergency Theater; Black Arts of the Scene; Black Body; Afro-Latin.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tommie Smith e Jonh Carlos no pódio olimpíadas de 1968 no México.	33
Figura 2 - Registro da primeira apresentação de 5 Minutos no México 24/03/2018.	35
Figura 3 - Imagem do Maciço do Morro da Cruz.	39
Figura 4 - Mapa com indicação das ruas das comunidades do Maciço.	39
Figura 5 - Apresentação na Mariquinha 06/05/2019.	40
Figura 6 - Seu Télió no Espaço Télió B.	41
Figura 7 - Final de Apresentação Espaço Télió B.	41
Figura 8 - Apresentação na Biblioteca Barreiros Filho 13/05/2023.	42
Figura 9 - Apresentação Centro da Casa da Memória 23/05/2019.	43
Figura 10 - Apresentação AMORCEU 28/05/2019.	44
Figura 11 - Crianças brincando na rua durante o teste da projeção - 09/06/2019.	45
Figura 12 - Crianças acompanhado o final da peça 09/06/2019.	46
Figura 13 - Foto após a apresentação no Morro do Mocotó, dia 22/06/2019.	48
Figura 14 - Final da peça nas ruas do Morro do Mocotó, dia 22/06/2019.	49
Figura 15 - Final da apresentação no Teatro da UBRO, última do projeto, 29/06/2019.	50
Figura 16 - Show do grupo Tribo Colibri após 5 Minutos.	50
Figura 17 - Foto final de apresentação - UFSC, dia 03/11/2020.	71
Figura 18 - Estreia de Não corre, menino!	72
Figura 19 - Pesquisa econômica Instituto Locomotiva.	75
Figura 20 - 18 Matéria de jornal sobre Negros em Desterro.	82
Figura 21 - Cartaz Reexistência Sul.	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 TEATRO, DITADURAS, NEGRITUDE E PRESENÇA DA MEMÓRIA BRANCA	20
3 CONSTRUÇÃO DE UMA NEGRITUDE AFROLATINA	29
4 O RETORNO DE 5 MINUTOS AO SUL DO BRASIL	38
5 NÃO CORRE, MENINO!	52
6 TEATRO EMERGENCIAL BRASILEIRO, UMA FORMA DE TEATRO NEGRO	61
7 SOBRE O SILÊNCIO DA BRANQUITUDE UNIVERSITÁRIA	67
8 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DE NÃO CORRE, MENINO!	72
9 TEATRO NEGRO DA GRANDE FLORIANÓPOLIS	79
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92
ANEXO A - CRÍTICA DE NÃO CORRE, MENINO! POR DANIEL VEIGA	97
ANEXO B - DRAMATURGIA 5 MINUTOS	99
ANEXO C - DRAMATURGIA NÃO CORRE, MENINO!	109

1 INTRODUÇÃO

5 Minutos e Não Corre, Menino! são duas peças teatrais, dois monólogos em que atuo. O primeiro é um monólogo teatral que se inspira na música *Te Recuerdo Amanda* do cantautor chileno, *Victor Jara*.¹ Fala sobre o amor de dois operários, Manuel e Amanda. A peça traça paralelos entre os processos de luta das pessoas trabalhadoras chilenas e brasileiras contra as ditaduras em seus respectivos países. De acordo com a diretora e dramaturga da peça, Marília Carbonari² (2018), “O processo de criação de *5 minutos* parte exatamente da investigação de como as histórias do passado se fazem presente”. Nesse sentido, um corpo negro em cena parece ter ampliado ainda mais as leituras possíveis sobre o presente.

A segunda peça teatral faz parte do repertório de um grupo teatral fundado por Wallace Almeida³ e por mim em 2019, a Companhia Nosso Olhar.⁴ A peça estreou no dia 26 de fevereiro de 2021 no *III Festival Felino Preta* (SP).⁵ Ela busca discussões que atravessam *5 Minutos*, mas que trazem como primeiro plano o questionamento sobre o genocídio dos corpos negros nessa ditadura imposta aos corpos e culturas periféricas, que estrutura a vida das pessoas residentes nas comunidades de periferia.

Esta pesquisa se intitula *Negritude em Cena: a presença negra nas peças 5 Minutos e Não corre, menino!*, e tem como primeira palavra a *negritude*, que nas palavras de Aimé Césaire “a negritude resulta de uma atitude proativa e combativa do espírito. Ela é um despertar, despertar da dignidade. Ela é uma rejeição, rejeição da opressão. Ela é luta, isto é, luta contra desigualdade. Ela também é revolta” (CÉSAIRE, p. 109, 2010). E está organizada em pequenos textos que relatam tanto o percurso das duas peças em questão, como meu próprio percurso de descobertas, leituras e reflexões. As implicações que envolvem a consciência da negritude são muitas e não se referem apenas, ou necessariamente, às reações do público que

¹ Cantor, compositor, professor, diretor de teatro e ativista, Victor Jara foi um dos chilenos assassinados durante a ditadura civil-militar chilena (1973-1990). Foi preso, torturado e fuzilado no dia 16 de setembro de 1973, dias após o golpe de Estado. Até hoje é um símbolo da resistência às ditaduras latino-americanas.

² Marília Carbonari é atriz, dramaturga, diretora e professora. Fundadora do Coletivo Inclassificáveis (2014) é professora efetiva na Universidade Federal de Santa Catarina.

³ Wallace Almeida é ator, bailarino, coreógrafo e poeta. É um dos fundadores da Cia Nosso Olhar.

⁴ Cia. Nosso Olhar é um grupo teatral de pesquisa e desenvolvimento da arte negra e da negritude, nascido em 2019. Localizado em Florianópolis

⁵ Festival organizado pela Associação Felino, que é dedicada ao fortalecimento da cultura do Litoral Norte de SP por meio da criação, produção artística e festivais de artes.

assistiu às peças. *Tornar-se negro*, expressão que intitula o livro de Neusa Santos Souza (1983),⁶ é também um caminho de muitas dores pois revela a violência racial imposta a negros e negras. Tornar-se negro no Sul do Brasil ante a ostensiva estrutura de invisibilização, implica também em encontrar e fortalecer os seus. Escreve a autora:

Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA, 1983, p. 17-18).

Dessa forma, escolher o teatro negro como uma linha de combate e de forma de expressão consciente evidencia o “Tornar-se negro” dentro do teatro dito brasileiro. Assim, esta pesquisa visa encontrar formas de descrever como as duas obras teatrais se encaixam ou dialogam com os teatro negros existentes no país. Para tais percepções, as definições de Teatro Negro, da Professora e Doutora Evani Tavares Lima em sua tese: *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, servirão como base de investigação desta dissertação.

Vivemos um Brasil, ou melhor, uma Latinoamérica⁷ que deu certo para o projeto colonial. Nesta Latinoamérica construída e estruturada por explorações, violências, apagamentos e epistemicídios⁸ desde o seu berço, vivem corpos adoecidos. Assim, é preciso afirmar, parafraseando Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2020), que a Latinoamérica precisa dar errado urgentemente. As imagens de controle, sobre as quais nos adverte Patrícia Hill Collins, que conheci lendo o livro *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patrícia Hill Collins*, de Winnie Bueno (2020), legitimam o lugar social estigmatizado e destinado aos indivíduos racializados em Latinoamérica. Me refiro aqui, sobretudo aos corpos negros.

⁶ A dissertação de mestrado de Neusa Santos Souza foi defendida em 1981, no Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e publicada pela primeira vez pela editora Graal em 1983.

⁷ Escolhi usar o termo Latinoamérica, ao invés de América Latina, por acreditar que o primeiro termo representa mais as pessoas pertencentes aos países latinos.

⁸ Se refere à morte de agências de conhecimento não-hegemônicas, tais como os conhecimentos negros, indígenas, de mulheres etc. Para maior entendimento, ler o livro: CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Principalmente no Brasil, onde mais de 50% da população se autodeclara negra e compõem, em sua maioria, as periferias do país.⁹

As imagens de controle são representações culturais e simbólicas usadas para manter a opressão e a dominação. Elas são criadas e perpetuadas por meio de vários mecanismos culturais, pela mídia, pela religião, entre outros. São usadas para justificar a desigualdade social e a exploração de determinados grupos (BUENO, 2020). Nesse sentido, essas imagens de controle e estereótipos são formas de violência simbólica que contribuem para a exclusão e a marginalização. Para Collins (BUENO, 2020), é necessário reconhecer a existência dessas imagens para, então, desconstruí-las e criar representações mais justas e igualitárias para os grupos sociais em questão.

As imagens construídas sobre os corpos negros estão atreladas diretamente ao processo colonial e à escravização vivida pelas pessoas que foram sequestradas do continente africano. Essas imagens foram fortalecidas pela forma como se seguiu a estrutura social brasileira no processo pós-emancipação. Podemos citar, por exemplo, as leis criadas para dificultar que as pessoas ex-escravizadas, ou seus descendentes, tivessem direitos na sociedade. É possível citar também o processo de encarceramento em massa da população negra; ou ainda a estrutura de “subemprego” a que estão submetidas as pessoas racializadas; de deslocamento forçado às periferias da cidade; da presença ostensiva e violenta da polícia militar nos espaços de predominância negra; da ausência das políticas de saneamento básico nestes mesmos espaços; do genocídio direcionado aos corpos de jovens negros e negras; da ausência de políticas públicas que alcancem a maioria das pessoas negras no país; do judiciário que sistematicamente trabalha contra as pessoas negras com baixa renda; entre outras tantas questões que envolvem a vida da população negra no Brasil e em Latinoamérica.

Partindo desse lugar, podemos entender que o racismo se forma e se fortalece através da história, pois características de raça e gênero, sejam culturais ou biológicas, só são determinantes em algumas circunstâncias históricas, políticas e econômicas. Ou seja, tudo que se seguiu com a colonização e a pós-colonização

⁹ Conforme a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD 2021): “Entre 2012 e 2021, a participação da população que se declara branca caiu de 46,3% para 43,0%. No mesmo período, houve crescimento da participação das pessoas autodeclaradas pretas (de 7,4% para 9,1%) e pardas (de 45,6% para 47,0%)”, onde estão predominantemente negros também.

continua fazendo da violência contra o corpo negro a raiz que estrutura este país, e por isso afirmamos, em coro com Sílvia Almeida¹⁰ (2019), que o racismo é estrutural.

Como sistema de desigualdade que permeia todas as áreas da sociedade, o racismo estrutural se baseia na ideia de que pessoas brancas são superiores a pessoas não-brancas, sendo as imagens de controle uma das formas pelas quais o racismo estrutural é perpetuado. Da mesma forma que as imagens de controle foram utilizadas historicamente para justificar a escravidão e a exploração dos negros, ainda o são para justificar a violência policial e outras formas de violência racial atualmente. Suas raízes históricas estão no processo colonial e na escravização, a estrutura contudo, é mantida e perpetuada por meio de leis, políticas públicas e privadas e práticas discriminatórias.

É nesse sentido que os estudos decoloniais apontam que a colonialidade permanece mesmo com o fim do colonialismo, conforme indicam Pablo Quintero, Patrícia Figueira e Paz Concha Elizalde (2019), ao apresentarem alguns dos pressupostos dos estudos decoloniais. Ao mapear uma série de estudos, os autores fortalecem a ideia de que as relações de poder que foram estabelecidas entre as sociedades coloniais e as sociedades colonizadas permaneceram e foram reproduzidas no interior destas últimas (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019). Nesse sentido, é possível dizer que o racismo estrutural é uma das formas de manifestação da colonialidade na sociedade atual.

Agora, cientes dessa realidade e entendendo o momento histórico no qual estamos inseridos e inseridas, com a racialização de alguns corpos, assim como a falta de oportunidade e acesso a esses mesmos corpos, podemos argumentar que ser ator ou atriz é totalmente diferente de ser ator negro ou atriz negra. A racialização do corpo chega muito antes de qualquer tentativa de relação com o público. O corpo nunca é apenas uma entidade biológica, a-histórica, uma “coisa”. Ao contrário, o corpo é uma construção viva, social e culturalmente atravessada pelas práticas e valores das sociedades nas quais está inserido. Nesse sentido, alguns autores, ainda que utilizem a palavra “corpo” procuram vinculá-la à noção de corporeidade, como a exemplo de David Le Breton (2007, p. 26),¹¹ e de

¹⁰ No processo desta pesquisa, Sílvia Almeida, no ano de 2023, assumiu o posto de ministro do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil.

¹¹ Em seu livro *Sociologia do Corpo*, Davi Le Breton (2007, p. 29) chama atenção para o fato de que aquilo que chamamos de corpo “é uma realidade mutante de uma sociedade para outra: as imagens que o definem e dão sentido à sua extensão invisível, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar-lhe a natureza, os ritos e símbolos que o colocam socialmente em cena, as proezas que

corporalidade, como a exemplo de alguns trabalhos que mais diretamente abordam o corpo negro.¹²

Assim, a corporalidade se refere à dimensão social e cultural do conjunto das relações que são estabelecidas, ou seja, às práticas, valores e significados que são atribuídos ao corpo. A corporalidade inclui, por exemplo, as normas e sentimentos sobre beleza, os gestos e expressões, as práticas religiosas, as formas de cuidado e, num sentido mais amplo, as histórias que identificam e constroem os corpos como existências coletivas.

Se por um lado, ao povo negro foi negada a possibilidade de reconhecimento e inscrição em uma história própria, nos cabe criá-la. Sigo aqui a esperança depositada por Achille Mbembe (2019) nas palavras de dois grandes pensadores, ao analisar a difícil situação na qual se encontra o continente africano no início dos anos 2000. África, essa referência tão importante a construção da história das lutas do povo negro no Brasil:

O poder da criação se oporia ao jogo da repetição sem diferença, às forças que, no tempo da servidão, buscavam esgotar ou encerrar a duração. É isso que Frantz Fanon chamava, numa linguagem prometeica, de saída da “grande noite” anterior à vida, ao mesmo tempo que Aimé Césaire evocava o desejo “de um sol mais brilhante e de estrelas mais puras” (MBEMBE, 2019, p. 19).

Como indica Mbembe (2014), não se trata de reescrever o passado, mas de abrir possibilidades de restituir formas e meios simbólicos daquilo que foi destruído. Um processo de reparação de um tempo que não está vivo, que não voltará, mas que também não está ausente.

Como outros corpos negros, o ator e a atriz negra tiveram que se submeter a condições adversas e racistas para trabalhar. O trabalho de atuação de uma pessoa negra, durante muito tempo, precisava corresponder exatamente aos papéis que, fora do teatro, a sociedade impunha ao seu corpo devido a sua cor (DOUXAMI,

pode realizar, as resistências que oferece ao mundo, são incrivelmente variados [...]. Assim, o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundo leis da anatomia e da fisiologia. É, em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais. Em outras palavras, o conhecimento biomédico, conhecimento oficial nas sociedades ocidentais, é uma representação do corpo entre outras, eficaz para as práticas que sustenta. Mas tão viva quanto aquelas que por outros motivos, são as medicinas ou as disciplinas que repousam em outras visões do homem, do corpo e dos sofrimentos.”

¹² Um dos trabalhos é o texto de Emanuelle Cristina da Silva Fernandes e José Marciano Monteiro (2023) que procura fazer uma sociologia do corpo negro, periférico e em situação de subalternidades relacionados as necropolíticas, estabelecendo pontes entre os escritos de Achille Mbembe e David Le Breton, entre outros. Outro artigo é o de Juliana Moreira Streva (2016), que discute o racismo brasileiro a partir dos conceitos de colonialidade e corporalidade em uma perspectiva descolonial.

2001), criando um estereótipo e subjetivando as imagens de controle a que esses corpos deveriam corresponder, partindo sempre da existência de uma hegemonia branca. Ao corpo branco, pretensamente universal e não racializado, era permitido circular por diferentes representações e imagens.

Minha relação com o teatro vem desde a infância, e desde então, uma frase tornou-se comum à minha escuta: “seu corpo é político, Leandro”. Mesmo não entendendo, seguia ouvindo a sentença, até que em certo momento compreendi que o meu corpo negro, a minha *negritude*, chegava antes, fosse numa dramaturgia negra¹³ ou não. Quando nossos corpos atravessam a dramaturgia no encontro com o público, com o fazer teatral, o choque pode causar ranhuras que por sua vez podem provocar um caminho com algumas potencialidades à cena. Por exemplo, o monólogo *5 Minutos*, dos Inclassificáveis,¹⁴ criado em 2014, foi escrito por uma mulher branca e interpretado, inicialmente, por um ator branco (a obra teatral atravessa as histórias das ditaduras civis-militares do Brasil e do Chile). Porém, desde 2015, o monólogo vem sendo interpretado por mim, um ator negro. Qual a leitura que essa peça ganha ao ter um corpo negro falando sobre o sistema ditatorial num país como o Brasil? Um país onde o regime ditatorial continua agindo nas periferias? Ou, como diria bell hooks (2019), para os corpos periféricos¹⁵ onde a violência da ditadura segue sendo imprimida todos os dias. Como as imagens de controle categorizam a dramaturgia neste corpo? Poderia esse monólogo, mesmo partindo de uma dramaturgia branca, compor o que chamamos de teatro negro considerando que o corpo ali presente, a sua negritude, também propõem uma dramaturgia? Aqui proponho que entendamos dramaturgia na complexidade do fazer teatral, para além de um texto escrito. Ela é a narrativa que se apresenta em cada uma das complexas facetas que compõem o fazer artístico, ou como sugere Samuel Antônio Santana:

[...] dramaturgia relacionada diretamente com a cena, uma narrativa cênica, espetacular, desvinculada de um texto concebido a priori. Compreendendo que diversas dramaturgias se comunicam no trato da concepção teatral; dramaturgias do ator, do encenador, dos elementos da cena, sejam materiais ou ficcionais, e até mesmo o texto, aquele dito, aquele lido, aquele

¹³ Com a expressão dramaturgia negra aqui me refiro a escrita por e para ser atuadas por pessoas negras.

¹⁴ Grupo teatral nascido em 2014 em Florianópolis. Outras informações podem ser obtidas no site: <https://www.inclassificaveis.org/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

¹⁵ Uso este termo, corpos periféricos, para referir a corpos não padronizados, que não ocupam o centro da universalidade. Que mesmo não vivendo em periferias, são realocados e estão sempre estigmatizados como o outro.

reproduzido mecanicamente, aquele que existe nas entrelinhas. (SANTANA, 2017, p. 11-12).

Em 2015, após me formar na faculdade de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sou convidado, por Marília Carbonaria, a entrar no solo teatral *5 Minutos*, substituindo um ator que havia saído da peça. Hoje, o meu percurso com essa peça já soma mais de 100 apresentações em quatro países além do Brasil, e diversas experiências que estão relatadas nos textos iniciais desta pesquisa.

Após a viagem por esses quatro países conhecendo outras realidades, outras formas de ler o mundo e de ser lido enquanto homem negro cis e brasileiro, apresentando a peça em espanhol, volto para o Brasil. As perguntas que já tinham começado a surgir em 2015, potencializadas por essa gira em outros países latinos, se multiplicaram e se fortaleceram após as apresentações realizadas no Brasil, em 2019, com o projeto *5 Minutos nas comunidades*,¹⁶ que proporcionou as apresentações de *5 Minutos* em comunidade periféricas¹⁷ de Florianópolis. Com as apresentações nesses territórios, em espaços não costumeiros à representação teatral, comparando-as com as apresentações realizadas em outros países, questões que atravessavam o meu corpo na cena começaram a chegar com mais força. Tal percepção produziu perguntas, que por sua vez, alteraram a minha própria experiência como ator. Nas apresentações nas comunidades de Florianópolis, pude observar, ainda mais a primazia do corpo negro que estava em cena sob outros elementos trazidos pela peça, inclusive do próprio contexto histórico da ditadura civil militar brasileira.

Os três primeiros textos da dissertação procuram descrever e refletir sobre o processo vivido com a peça *5 Minutos* e sua trajetória Latino-americana, apontando

¹⁶ *5 Minutos nas Comunidades* foi um projeto aprovado pelo Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis, no ano de 2018, para ser realizado em 2019 e previa a circulação da peça em várias comunidades da cidade.

¹⁷ O termo comunidade e o termo periferia podem se referir ao mesmo lugar, porém tanto a literatura acadêmica, quanto as pessoas que moram nesses lugares costumam recorrer a cada um dos termos em diferentes situações. A ideia de comunidade costuma referir-se a um conjunto de relações socioespaciais marcadas pela proximidade, identificação, memória afetiva e solidariedade. Nesse sentido pode tanto se referir a um lugar como a uma forma de identificação, como a exemplo do termo comunidade negra. A ideia de periferia (em relação ao modelo urbano) geralmente refere-se a um lugar marcado pelo afastamento e ausência simbólica e material (não necessariamente geográfica) daquilo que a cidade deveria ou poderia oferecer, apontando, via de regra, para ausência de direitos e a presença da violência, miséria e exclusão. Tiaraju D'Andrea (2022) apresenta as mudanças de abordagem que o termo sofre ao longo da história, em diferentes campos do conhecimento, assim como a sistematização do conceito realizada pelos próprios moradores destes locais (no caso, das periferias da cidade de São Paulo).

as principais questões que surgiram em sua circulação e na recepção do público. Um dos aspectos centrais nesses percursos se refere à presença do corpo negro na cena constituindo o que já indiquei como uma dramaturgia específica que desencadeia e desvela estruturas que vão além da cena.

Por mais que a peça *5 Minutos* tivesse um histórico de apresentações em teatros brasileiros e em alguns festivais de outros países de Latinoamérica, apresentá-la nas comunidades de Florianópolis, onde o público era predominantemente negro, serviu como propulsor e um dos provocadores para a criação de um novo trabalho, que poderia dialogar com questões as quais eu sentia que não alcançaria com *5 Minutos*.

Nesse processo de busca e criação e de uma dramaturgia que dialogue com minhas questões, nasce a peça *Não corre, menino!* da Companhia Nosso Olhar. Uma companhia de teatro negro que nasce em 2019 de uma necessidade de dois artistas negros, Wallace Almeida e eu, de montarmos uma peça infantil na cidade de Florianópolis, onde o protagonismo fosse a negritude e a diversidade dos corpos negros. A proposta era montar uma peça a partir de uma narrativa já existente, a narrativa seria baseada no romance *Tarzan, O Filho das Selvas*, de Edgar Rice Burroughs.

Para tal, fizemos uma vivência teatral¹⁸ para conhecer artistas negras e negros do teatro que viviam na região da Grande Florianópolis,¹⁹ em Santa Catarina. A divulgação para a vivência começou em meados de maio do ano de 2019 e no dia 20 e 21 de junho, do mesmo ano, a vivência em si. Para a nossa alegria, 60 pessoas se inscreveram, contrariando a fala de muitos artistas brancos da cidade, que na época falavam que em Florianópolis era escassa a existência de artistas negros e negras. Após a vivência foram selecionadas 20 pessoas e durante um processo de quatro meses, nasceu a peça *Tarzan - Um Novo Olhar*, estreada no dia 30 de novembro de 2019, no Teatro Álvaro de Carvalho, no centro de Florianópolis. Tal teatro foi fundado em 1857, e teve seu primeiro nome como Santa Isabel em homenagem à Princesa Isabel, conhecida na história oficial por ter sido a

¹⁸ A proposta da vivência teatral era de passarmos um dia inteiro com as pessoas negras interessadas em fazer parte do elenco, propondo atividades de teatro, canto e dança. Desta maneira, para além de conhecermos suas experiências artísticas, conheceríamos as pessoas de uma maneira mais aprofundada. Diferente dos testes para atores e atrizes que comumente se realizam na cidade de Florianópolis, onde você tem apenas 3 minutos para mostrar suas experiências artísticas.

¹⁹ A Grande Florianópolis é composta por 9 municípios: Águas Mornas, Antônio Carlos, Biguaçu, Florianópolis, Palhoça, Santo Amaro da Imperatriz, São José, São Pedro de Alcântara e Governador Celso Ramos.

responsável por assinar a Lei Áurea; lei que, segundo essa mesma história oficial, aboliu a escravatura no Brasil.²⁰

Nesse dia de estreia, duas sessões foram apresentadas com uma plateia média de 500 pessoas e um elenco de 14 pessoas negras no palco, duas produtoras negras, uma iluminadora negra, dois diretores negros que conduziram dos bastidores e uma equipe técnica de pessoas brancas. Após as apresentações, o grupo estava muito animado para se separar. Durante o ano de 2020, com o início da pandemia da covid 19, resolvemos nos reunir online, uma vez por semana, para debater e estudar as questões que envolvessem a temática racial. Nesse processo de pesquisa nasce, escrita por mim, a peça *Não corre, Menino!*²¹ A peça teve suas primeiras linhas escritas em maio de 2020 durante a pandemia, em um processo de escrita de uma outra dramaturgia, *Vila Piqui*.²² Cada integrante da *Cia. Nosso Olhar* deveria escrever uma história, ficcional ou não, que atravessasse o racismo e sua infância. *Não corre, menino!* foi escrita no processo de memória de uma frase que minha mãe falava muito na infância para mim e meus irmãos “não corre, menino”. Estando isolado dentro da casa dos meus pais, remexendo minhas memórias de infância e a necessidade de criar um trabalho artístico, agravado pelas mortes de pessoas negras que aumentaram durante a pandemia, potencializaram a montagem do que até então era apenas uma dramaturgia. Desta forma, com encontros online com a diretora convidada, Nataly Delacour,²³ começamos a ensaiar o monólogo teatral, que estreou no ano seguinte em fevereiro de 2021 em um festival de São Paulo, no formato virtual. O processo de nascimento de *Não corre, menino!* durante a pandemia, as experiências decorrentes das apresentações em diferentes lugares, a dramaturgia do texto e a criação dramaturgical na cena, a eminência de um teatro negro como teatro emergencial, no contexto das discussões da Cia Nosso Olhar, se colocam como o argumento central nos textos 4 e 5. Os aspectos referentes à recepção e algumas das questões relativas aos diferentes públicos dessa peça são abordados nos textos 6 e 7 da dissertação. Por fim, no texto de número 8, pretendo

²⁰ O nome atual, Teatro Álvaro de Carvalho, foi dado em homenagem a Álvaro Augusto de Carvalho, considerado o primeiro dramaturgo catarinense.

²¹ Nossos estudos reverberaram também em outros integrantes do grupo, como a exemplo de minha colega de mestrado e companheira de grupo Gisele Aparecida Farias, que produziu a dramaturgia *Dona Jacinta*, em uma experimentação audiovisual, dirigida por mim e por Wallace Almeida. É sobre ela que Gisele também está escrevendo sua dissertação.

²² Vila Piqui é uma peça teatral da Cia Nosso Olhar, que dá ênfase à vida negra nas comunidades, exaltando a beleza das relações existente dentro das comunidades negras.

²³ Nataly Custódio de Oliveira, ou Nataly Delacour, é atriz, produtora e diretora.

apresentar a relação do corpo negro, de sua negritude, situando as duas peças, assim como a Cia Nosso Olhar, em uma história comum que envolve outros coletivos negros que vêm criando os teatros negros na região da Grande Florianópolis. Para tal, observei e conversei com vários grupos, realizei conversas com o público e com integrantes dos outros grupos, e procurei, no diálogo com a tese de doutorado da professora Evani Tavraes Lima: *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, realizar uma pequena contribuição para o registro de nossa história.

2 TEATRO, DITADURAS, NEGRITUDE E PRESENÇA DA MEMÓRIA BRANCA

5 Minutos é uma peça teatral do Coletivo Inclassificáveis. Ela foi escrita em 2014 em um processo de criação entre a diretora e dramaturga Marília Carbonari com o ator Daniel Alberti.²⁴ O trabalho teve também em seu processo a assistência de direção e dramaturgia de Lia Urbini.²⁵ Após a saída do ator Daniel, fui convidado em 2015, por Marília, a compor a peça. A minha estreia na peça acontece no *Festival Jogos de Aprendizagem da Tribo de Atadores Ói Nóz Aqui Traveiz*,²⁶ em Porto Alegre - RS na Casa de Cultura Mario Quintana.²⁷ A obra teatral é inspirada na música *Te Recuerdo Amanda* do cantautor chileno Victor Jara, que foi assassinado em 1973 durante a ditadura civil-militar no Chile. A dramaturgia entrelaça duas personagens, uma ficcional e outra real. A ficcional, Manuel da música de Victor Jara; a real Manoel Fiel filho, brasileiro assassinado em seu país durante o período da ditadura civil-militar do Brasil em 1976, regime que esteve presente no país de 1964 a 1985. Em *5 minutos*, Manuel está preso há 50 anos e relata suas lembranças sobre as ditaduras civis-militares em Latinoamérica, em especial, no Brasil e no Chile.

5 Minutos procura mostrar como os processos históricos podem determinar as vidas pessoais, atravessando o tempo (CARBONARI, 2018). A personagem Manuel, pode estar caminhando passo a passo conosco, neste tempo, lutando por sua existência, contra os poderes do sistema que estrutura a sua e as nossas vidas. A peça não se fixa apenas na história de Manuel, ela nos leva a avançar para a história da Latinoamérica e dos processos das ditaduras civis-militares²⁸. Quando eu, um ator negro, entro em cena, a peça avança também para a história dos processos de colonização e seus resultados. Entre os anos de 2015 e início de 2017, a peça circulou na cidade de Florianópolis, com algumas apresentações na cidade catarinense de Joinville. Durante esse período de apresentações era comum escutarmos, no pós peça²⁹ que a temática pertencia ao passado, que não havia

²⁴ Daniel Alberti é ator. Foi o primeiro ator da peça teatral *5 Minutos* dos Inclassificáveis.

²⁵ Lia Urbini é assistente de dramaturgia e direção do processo inicial da peça teatral *5 Minutos*. É mestre em sociologia política pela Universidade Federal de Santa Catarina.

²⁶ A Tribo de Atadores Ói Nóz Aqui Traveiz é um grupo teatral sediado em Porto Alegre - RS que tem sua existência desde a década de 1970. Site do grupo:

https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html. Acesso em: 12 de Julho de 2023.

²⁷ Site Casa de Cultura Mario Quintana: <https://www.ccmq.com.br/> Acesso em: 12 de Julho de 2023.

²⁸ Informações tiradas do site dos Inclassificáveis: <https://www.inclassificaveis.org/>.

²⁹ Durante o processo inicial dessa peça, era muito comum fazermos uma roda de conversa com o público após as apresentações.

necessidade de falarmos sobre um “passado já superado”. Porém essa posição começou a mudar após o golpe da presidenta Dilma em 2016. Outro fato curioso que aconteceu nos primeiros anos de apresentações da peça, deu-se quando o público de *5 Minutos* passou a se deparar com o corpo negro encarcerado, torturado, buscando encontrar suas memórias. Nos debates após a apresentação começa a aparecer a associação da peça com a escravização no Brasil; a negritude em cena, mesmo sem ter sido pensada desta forma, trouxe novas camadas para a cena, acionando os diferentes públicos de diferentes formas. Uma das imagens apontadas pela plateia era a do encarceramento em massa da população negra. Em algumas das apresentações, o corpo cênico de Manuel era comparado ao corpo de Amarildo,³⁰ o trabalhador negro, que foi preso, torturado e morto pela polícia militar do Rio de Janeiro em 2013. Conforme a diretora da peça, esse tipo de relato não ocorria quando o primeiro ator, branco, estava em cena. Ou seja, nesse sentido o corpo negro, em *5 Minutos*, marcava e acrescentava outras camadas de significados para a dramaturgia teatral da peça.

O ano era 2017 e a peça *5 Minutos* havia recebido um convite para participar de um festival na Argentina, o *2º Festival Internacional de Teatro Arre*, em San Miguel de Tucumán, no estado de Tucumán. Após o festival, a peça foi convidada a se apresentar na capital da Argentina, local em que esteve circulando por festivais independentes e apresentações isoladas em um período de 5 meses. A chegada da peça em Buenos Aires teve boa recepção. A memória do povo argentino em relação ao período do regime ditatorial civil-militar, que assassinou e fez desaparecer 33 mil pessoas entre 1976 e 1983 (CAPELATO, 2006), foi possivelmente, um dos principais motivos que levou a repercussão e a circulação da peça nesse país, com uma estimativa de quase 20 apresentações. A memória Argentina, sobre o período ditatorial é reflexo de muitas das ações executadas durante a retomada da democracia tendo em vista não esquecer ou perdoar, as atrocidades do período ditatorial. Um dos exemplos, nesse sentido, foi quando o presidente Raul Alfonsín assumiu o governo em 1983, ao fim da ditadura civil-militar, realizando o julgamento político dos militares responsáveis pelos crimes (CAPELATO, 2006).

³⁰ Amarildo Dias de Souza, trabalhador negro, auxiliar de pedreiro, desapareceu no dia 14 de julho de 2013, após a polícia militar prendê-lo em sua casa, na favela da Rocinha, na cidade do Rio de Janeiro para levá-lo a UPP (Unidade de Polícia Pacificadora). Hoje sabemos que ele foi torturado e morto pela polícia militar do Rio de Janeiro, sob alegação de ter sido confundido com um traficante.

O país criou a Comissão Nacional de Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), que em suas investigações com relatos de 1.092 testemunhas, em um relatório com 150 mil páginas, conhecido como *Nunca Más*, registrou formas de torturas, assassinatos que foram denunciadas por pessoas que escaparam dos centros de torturas ou por familiares das vítimas (CAPELATO, 2006).

Este documento, entregue ao Presidente Raul Alfonsín, contribuiu para o não esquecimento do processo ditatorial vivenciado na Argentina naquele período. Maria Helena Capelato (2006), professora do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em seu artigo *Memória da Ditadura Militar Argentina: Um desafio para a História* escreve:

[...] O documento forneceu a prova de 8.961 desaparecimentos e a existência de 354 centros de detenção clandestinos; além disso nomeou 1.300 oficiais implicados nas atividades de repressão. O *informe* conhecido como *Nunca Más* possibilitou a tomada de consciência coletiva em relação à amplitude da política de extermínio. Levando em conta que a memória social representa uma prática com marcas e suportes, pode se considerar que esse documento representa o ato de fundação da construção da memória da ditadura argentina e esse primeiro núcleo organizacional deu sequência a outras operações de memória nos anos seguintes. (CAPELATO, 2006, p. 70-71).

As condenações de militares logo após o regime, as mães da praça de maio³¹ exigindo justiça e os atos que vieram nos anos seguintes, fortaleceram a memória do povo argentino sobre o período. Vale ressaltar que, no caso argentino diferente do brasileiro, o perdão jurídico, ou seja, o indulto, emitido pelo estado argentino em 1990, não arrefeceu a necessidade de não esquecer o momento vivido.

A ditadura militar construiu a sua memória, que foi destruída e substituída por outra na transição democrática, como já mostramos antes. Elas se multiplicaram nos anos seguintes, mas sobretudo a partir dos anos de 1990, em grande parte motivadas pelos indultos concedidos pelo Presidente Carlos Menem aos militares condenados e presos e aos que estavam respondendo a processo. Em dezembro desse ano foi promulgado um decreto pelo qual se perdoava aos militares condenados Videla, Massera, Viola e outros. O Poder Executivo esclarecia que a medida tinha o intuito de criar as condições e o cenário de reconciliação, do mútuo perdão. A partir desse momento abriu-se uma nova etapa de reconstrução do passado. Por um lado, surgiram vozes pregando o esquecimento em nome da reconciliação nacional, enquanto outras retomavam a luta contra o esquecimento. (CAPELATO, 2006, p. 74).

³¹ Mães que tiveram seus filhos e/ou parentes desaparecidos durante a ditadura civil-militar Argentina, e se organizavam em frente a *plaza de mayo* para exigir justiça pelas pessoas desaparecidas. A Organização nasceu em 1977, em pleno período do regime civil-militar.

Era muito comum nas conversas após as apresentações, alguma pessoa da plateia trazer o relato sobre algum parente que havia desaparecido durante o período ditatorial, ou mesmo pessoas que haviam sido presas durante o período se emocionarem ao compartilhar o que lembravam. A peça não fala diretamente sobre a ditadura vivenciada na Argentina, mas o momento histórico Latino-americano é tão similar nesse período, que ao falar de Chile e Brasil, era como falar de Argentina, Bolívia, Peru, Uruguai, México.

A peça *5 Minutos* termina com uma projeção ao lado de fora do teatro, com um vídeo de Victor Jara cantando a música que inspira a peça; então era muito comum o público argentino, depois de 1 hora de peça, estar na rua cantando a canção *Te Recuerdo Amanda* e se emocionando ao lembrar de Victor Jara. Afinal, nomear Victor Jara, era como nomear um cidadão daquele país, cuja história oficial registra o desaparecimento de mais de 30 mil pessoas, durante esse regime que rondou Latinoamérica e permaneceu por sete anos na Argentina.³²

O processo de viajar com a peça *5 Minutos* para a Argentina, consistiu em uma memorização da peça em espanhol antes e até mesmo durante a viagem. Interpretar a peça em espanhol me levou a um outro entendimento do monólogo e das possibilidades de interpretações possíveis. Antes de sair do país, eu não falava espanhol. A proposta, em acordo com a diretora, foi de decorar a peça em espanhol, para um maior entendimento do público argentino. Como a viagem se estendeu e foi feita sem a presença da diretora, a apropriação do idioma foi se tornando mais natural, assim como a autonomia dos caminhos das apresentações teatrais. Nessa circulação, muitas pessoas contribuíram para que o monólogo se construísse cada vez mais, inclusive contribuições de pessoas que lutaram contra a ditadura. Entre essas pessoas está Gabriela Sosa, mulher negra argentina que compartilhou, entre suas histórias e sugestões linguísticas, para duas apresentações na cidade de *Villa Constitución*, estado de Santa Fé.

Agora, após compartilhar todo esse processo de memória de povo argentino sobre a ditadura civil-militar em seu país, é preciso afirmar, desde o meu ponto de vista e dos quase seis meses que estive no país, que existe uma falta enorme de memória sobre o período da escravidão *com* e o apagamento dos negros argentinos.

³² Vale colocar que todas as apresentações fora do Brasil eram feitas em espanhol.

No momento em que estive na Argentina, eu não tinha conhecimento sobre o que havia acontecido com a população negra naquele país, mas de fato estranhava não encontrar corpos negros nos primeiros meses que estive apresentando a peça; também estranhava e me gerava um incômodo a forma como as pessoas argentinas se relacionavam comigo. Notem, sou um homem negro criado no sul do Brasil, um lugar de predominância branca, porém a maneira como eu era observado e tratado no país vizinho era de um racismo distinto daquele que experimento no Brasil (um racismo velado), eram situações explícitas já nos primeiros dias no país. As pessoas apontavam para mim, faziam caretas, tentavam me passar a perna, me hipersexualizavam. Isso ocorria, na maioria das vezes, fora dos ambientes teatrais. Quando eu relatava isso para alguma pessoa, a resposta era quase sempre a mesma: “na Argentina não teve escravidão, por isso não tem negros aqui e as pessoas ficam curiosas ao te ver”. Entre final de julho de 2017 (um mês depois que eu havia chegado no país), até início de setembro do mesmo ano, eu de fato acreditei e internalizei todos esses incômodos.³³ Em setembro, saindo da Argentina, eu cruzo o Rio da Prata, que separa as fronteiras entre Argentina e Uruguai, para fazer três apresentações em outro país também vizinho do Brasil. Nos primeiros dias no Uruguai não percebi nenhum incômodo parecido com os que aconteciam na Argentina. Noto já nos primeiros dias que o Uruguai é um país negro e que vivencia a negritude, pelo menos foi o que senti em Montevideo. Assim que chego no país me deparo com sons de tambores ao ar livre, onde mulheres dançavam e gritavam enquanto a rua era ocupada por muitas pessoas. Talvez o chegar na cidade no momento da noite, trouxe o encontro desses corpos que cansados dos trabalhos diurnos se encontram na noite para festejar e manifestar suas necessidades. No início do artigo *Memórias Sonoras da Noite: Vestígios de Musicalidades Africanas no Brasil nas Iconografias do Século XIX*, de Salloma Salomão Jovino da Silva (2002) inicia compartilhando que “A noite tem sido associada aos hábitos dos amantes, das emoções proibidas e dos encontros furtivos.” (DA SILVA, 2002). E segue: “Contudo, a noite tem sido para afro-descendentes o momento de descanso e das festas, momento de acúmulo e de explosão de alegria contida” (DA SILVA, 2002). Esse encontro do meu corpo ao som de tambores na noite me proporcionou um encontro

³³ Aviso já aqui, que posteriormente, ao ler sobre a presença de pessoas negras na Argentina, descobri uma outra história. Entre elas, que parte da população foi apagada por participarem de guerra, como a do Paraguai, prometendo uma liberdade a população escravizada, e por falta de cuidados médicos com doenças como a febre amarela.

necessário não encontrado na Argentina. Nesse momento tive uma sensação de Brasil e senti a presença da negritude uruguaia através da música e da dança, assim como uma sensação de pertencimento. No país 8% da população (censo de 2011) se identifica como afro ou negra (OLAZA, 2017). O Uruguai vivenciou a ditadura civil-militar entre 1973 e 1984 (OLAZA, 2017), com a retomada da democracia em 1985, ao final dessa década, começou-se a criar políticas públicas para a população negra. Em seu artigo, *Afrodescendencia y restauración democrática en Uruguay ¿Una nueva visión de ciudadanía?* (Afrodescendente e a restauração democrática no Uruguai. Uma nova visão de cidadania?), Mónica Olaza fala sobre um movimento negro organizado no Uruguai, que fortaleceu as ações de políticas públicas no país:

A partir de 1989, pode-se falar do início de um movimento negro organizado ou reorganizado (Olaza, 2008), com a criação da Organização Mundial Afro (OMA) em Montevideu (Ferreira, 2003). Por volta do ano de 1999, o mesmo presidente uruguaio, na época Julio María Sanguinetti, que negava a existência de um extermínio indígena, expressou publicamente: "... herdamos uma discriminação não assumida oficialmente, mas real na vida social" (Ferreira, 2003, pág. 7). Além disso, cumpriu-se a promessa de buscar indícios da presença de discriminação e racismo no Serviço Exterior, a partir da denúncia de que circulavam panfletos declarando a ausência de negros no Uruguai. Em 1990, a OMA organizou o Primeiro Encontro de Entidades Negras do Cone Sul, que reuniu 20 delegados de 25 organizações da região (Ferreira, 2003). Segundo o autor, naquela instância, a organização denunciou a existência de estereótipos, situações de discriminação e pobreza do coletivo negro uruguaio, e propôs uma reinterpretação do passado com a inclusão da diversidade, neste caso através da expressão da cultura negra. Dois anos depois, OMA participou como um dos atores mais importantes na organização das contra-festas do "descobrimento da América" e convocou o dia 11 de outubro como o último dia da liberdade americana, com o slogan "500 anos, o tambor é rebelde e não esquece" (Ferreira 2003, p. 19). Desde então, todos os anos nessa data continua a ser realizada essa comemoração, vinculando a problemática indígena à dos afrodescendentes.³⁴ (OLAZA, 2017, p. 69, tradução livre).

³⁴ Desde 1989 puede hablarse del comienzo de un movimiento negro organizado o reorganizado (Olaza, 2008), con la creación de la Organización Mundo Afro (OMA) en Montevideo (Ferreira, 2003). Alrededor del año 1999, el mismo presidente uruguayo, por ese entonces Julio María Sanguinetti, quien negaba la existencia de un exterminio indígena, expresó públicamente: "[...] heredamos discriminaciones no oficialmente asumidas, pero reales en la vida social" (Ferreira, 2003, p. 7). Además, se logró la promesa de buscar indicios de la presencia de discriminación y racismo en el Servicio Exterior, ante la denuncia de que circularon folletos que declaraban la ausencia de negros en Uruguay. En 1990 OMA organizó el Primer Encuentro de Entidades Negras del Cono Sur, que congregó a 20 delegados de 25 organizaciones de la región (Ferreira, 2003). Según el autor, en esa instancia, la organización denunció la existencia de estereotipos, y de situaciones de discriminación y pobreza del colectivo negro uruguayo, y propuso una relectura del pasado con la inclusión de la diversidad, en este caso a través de la expresión de la cultura negra. Dos años después, OMA participó como uno de los actores más importantes en la organización de los contra festejos del "descubrimiento de América" y convocó para el 11 de octubre como último día de la libertad americana, con el eslogan "500 años, el tambor es rebelde y no olvida" (Ferreira, 2003, p. 19). Desde ese entonces, todos los años en esa fecha se sigue realizando esta conmemoración que enlaza el problema indígena con el de los afrodescendientes

Toda essa movimentação da OMA e de outras organizações negras, em parte também do Estado Uruguaio, permitiu que o país tivesse uma consciência maior da existência negra, comparada com a Argentina.

Uma das apresentações que realizei no Uruguai, foi na *Casa Afrouruguaya*, localizada em Montevideo, para um público de predominância negra. Neste local estive em contato com pesquisadoras e pesquisadores, que me relataram histórias diferentes das que eu havia escutado sobre a população negra argentina. Pela primeira vez eu escutava que pessoas negras da argentina não só existiam, como lutavam para serem reconhecidas em um país que apaga sua existência. Nessa apresentação havia sido a primeira vez que apresentava a peça *5 minutos* para um público majoritariamente de pessoas negras.

Após um mês no Uruguai, com três apresentações, regresso à Argentina para participar de outros festivais, porém com uma outra percepção do povo argentino. Diferente da luta no Brasil, caracterizada pelo combate ao mito da “democracia racial”³⁵, para o qual a população negra teria os mesmos direitos que a população branca, na Argentina a luta é para o reconhecimento da existência negra no país, uma luta contra a hegemonia branca (ORSI, 2022) e contra a invisibilidade das pessoas negras e de sua história como parte da história Argentina e das origens de sua população. Guillermo Omar Orsi, mesmo com a falta de dados e poucos documentos sobre a população negra no país, nos traz em seu artigo *Não há negros na Argentina”: o mito da hegemonia racial argentina*, quatro argumentos que, possivelmente levaram a diminuição da população negra de aproximadamente 50% em 1780 para 3% em 2012. Das hipóteses existentes na historiografia sobre a diminuição da população negra Argentina listadas a seguir, o autor dá mais credibilidade a última:

A morte generalizada dos negros durante as diversas epidemias acontecidas no século XIX, principalmente os brotes da febre amarela que tiveram lugar na Cidade de Buenos Aires, nos anos de 1852, 1858, 1870 y 1871. Sendo esta última a maior das epidemias, responsável pela morte de aproximadamente 8% dos habitantes da cidade.

A utilização dos negros como “linha de frente” durante as guerras de independência e posteriores, que também teria diminuído a presença de homens negros e levado a uma maior miscigenação as mulheres negras, a mais expressiva destas, a guerra do Paraguai, que teve lugar entre 1864 e 1870.

³⁵ O mito da “democracia racial” foi criado nos anos 1950 (GUIMARÃES, 2001) e um dos intelectuais que contribuiu para os fundamentos deste mito foi Gilberto Freyre (1933), especialmente com seu livro *Casa Grande e Senzala*.

A alta taxa de mortalidade dos escravizados após se ditar a liberdade de ventre (1813) e a abolição da escravatura (1853-1860). O alto nível de miscigenação acontecido entre os negros, índios e europeus. (ORSI, 2022, p. 143).

É sempre importante ressaltar que a miscigenação, no processo da escravização, parte de violências e de uma necessidade do branqueamento da população e de ideias eugenistas. Por mais que a última hipótese seja a mais aceitável por Orsi, a falta de dados coloca dúvidas sobre essa hipótese.

Para além, destas formas citadas, Guillermo Omar Orsi, insiste que a principal maneira e mais bem sucedida, para o esquecimento da população negra, foi o apagamento histórico: “na Argentina, a negação da própria existência do problema impediu reconhecer a necessidade de agir para diminuir a desigualdade racial, pois se não há diversidade racial, não há condições de trabalhar sobre ela” (ORSI, 2022), ou seja “Nesse sentido, é importante apontar, como o papel do Estado nacional, mais especificamente do governo, é fundamental neste processo de ocultamento-visualização” (ORSI, 2022). Desta forma, de acordo com Orsi, a Argentina conseguiu com a *mestiçagem* e principalmente com o apagamento histórico, fazer algo que o Brasil não teve tanto sucesso, a invisibilização da população negra.

Guillermo Omar Orsi, compartilha em seu artigo algumas entrevistas, entre elas uma concedida por Miriam Gomes, participante do *8 de Noviembre*, organização que reúne vários coletivos afro, e do coletivo *TES (Teatro en Cepia)*, grupo que produz peças teatrais para dar visibilidade às questões afro, direcionadas a mulher negra: “É surpreendente que as pessoas desconheçam esta realidade [pessoas negras da Argentina], porque nós nascemos, crescemos, fomos à escola aqui [...]. E todo mundo se empenha em negar a nossa existência. É curioso, mas também é muito dolorido” (GOMES apud ORSI, 2022, p. 160).

A falta de documentos oficiais, o não estudo sobre o processo de exploração, o apagamento da existência dos descendentes e a ausência de um Estado que busque a memória negra no país, são alguns dos pontos principais que diferenciam o que se seguiu na pós-escravização e na pós-ditadura. Mesmo ambos sendo em momentos históricos distintos, a falta de informação de um, faz com que frases como “não existem negros argentinos”, se perpetuem como uma falsa verdade.

Neste contexto, eu, enquanto ator negro e brasileiro, fazendo quase 20 apresentações na Argentina, de uma peça que aborda a violência das ditaduras

civis-militares, mas também das violências contra corpos negros, noto uma memória seletiva, na verdade uma memória branca, em que o apagamento da presença da população negra argentina faz parte do processo histórico do país.

3 CONSTRUÇÃO DE UMA NEGRITUDE AFROLATINA

Um dos últimos festivais de teatro que estive participando na Argentina foi o *Festival Ensueños Latinoamericano de Teatro*, que aconteceu na cidade de Escobar. Nesse festival, entre os outros artistas que conheci, estava Manuel Maciel, ator, diretor, fundador do grupo teatral *La Gruta* e organizador do festival teatral *Encuentro Teatral Juan Álvarez* no estado de Guerrero, México. Foi ele quem convidou a peça *5 Minutos* para apresentar no XIV *Encuentro Teatral Juan Álvarez*. Então, em março de 2018, viajei para o México com intuito de participar desse encontro e de outros dois festivais, para os quais também fomos convidados logo após confirmação de que a peça estaria no país. Foram eles: *X Moretón*, na cidade de Tlayacapan, no estado de Morelos, e *XVI Festival Independente de Teatro Íntimo (FITI)*, na cidade de Mérida, no estado de Yucatán. No circuito de apresentação desses três festivais, outros convites aconteceram e a viagem de três meses, com a participação em três festas e pequenas apresentações isoladas, transformaram-se em nove meses com um pouco mais de trinta apresentações.³⁶ Quando chego ao México, em específico no aeroporto da Cidade do México (apenas de passagem, no momento), noto, algo não muito distinto do Brasil. A população que ocupava aquele ambiente como passageiros, era majoritariamente branca, porém as pessoas que trabalhavam nos serviços de limpezas e que mantinham o aeroporto, visivelmente com traços indígenas. Até esse momento, nada diferente do que eu esperava encontrar.

Contudo, eu não desembarcaria na Cidade do México, e sim na cidade de Acapulco, no estado de Guerrero. Ao chegar no aeroporto da cidade de Acapulco, já noto uma outra população. Quase todas as pessoas com traços indígenas, das que trabalhavam, as que estavam de passagem pelo aeroporto. Incluso, teria tido a sensação de ter visto pessoas negras e lembrava que quando havia viajado por festivais na Argentina e encontrava com pessoas mexicanas, elas me falavam que o estado de Guerrero era o local onde existiam pessoas negras e as chamavam de “terceira raça”. E lá estava eu desembarcando na primeira cidade que conheci no México, Acapulco no estado de Guerrero, onde estava a “terceira raça”.

³⁶ *Link* de uma matéria veiculada no México sobre a peça *5 Minutos*: <https://lacuevadelmamut.blogspot.com/2018/05/la-vida-es-eterna-en-cinco-minutos-un.html?m=1>.

De acordo com o censo mexicano mais atual, no ano de 2020, viviam no país “2.576,213 personas que se reconocen como afro Mexicanas y representan 2 % de la población total del país. De los cuales 50 % son mujeres y 50 % hombres” (INGI, 2020).³⁷ Um número maior que o do primeiro censo a considerar a categoria afrodescendente no México, no ano de 2015. Liliana Dantas da Silva³⁸ em seu TCC *Afromexicanos: Escrivências sobre a presença negra no México a partir da experiência de internacionalização*, compartilha sua experiência vivida no México ao pesquisar a população negra do país:

Visitei os estados de Veracruz e Guerrero, passando pelas cidades portuárias e comunidades pequenas, ainda que grandes em população negra. O que me guiou para mapear esse percurso foram os textos que li e os dados do último censo populacional (2015) [nesta o censo de 2015 era o mais atual], que apontou os municípios de maior população afro mexicana. Tal levantamento sociodemográfico foi o primeiro a considerar a categoria afrodescendente/negro na pergunta sobre autodeclaração étnico-racial. O censo evidenciou que 1.38 milhões de pessoas se identificavam enquanto afromexicanos (ou afrodescendentes), um número que representa 1,2% da população nacional, sendo os estados de Guerrero, Oaxaca e Veracruz, os de maior população autodeclarada afro mexicana. (SILVA, 2020, p. 14).

Nota-se que entre 2015 e 2020 o número de pessoas que se autodeclararam negras no México aumentou consideravelmente. As apresentações em México despertavam interesse no público, tanto pela temática envolvida, quanto pela representação racial através da negritude em cena, que semelhante ao corpo indígena, sofreu e sofre muita discriminação. Durante as conversas após as apresentações, quase sempre a temática da dramaturgia era associada a violência vivida no país em 1968.

Antes de abordar os acontecimentos de 1968 no México é importante registrar que o país é Latino-americano. Assim como outros que sofreram (e sofrem) com a mão capitalista e imperialista dos países dominantes, em especial dos Estados Unidos, em alguns lugares, mesmo com a força de sua cultura, México é dominado por uma estrangeirice estadunidense onde prevalece a língua inglesa, principalmente nos ambientes turísticos caribenhos. Assim, se faz também aqui

³⁷ Informações colhidas do site: Cuentame de México: <https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/afromexicanos.aspx?tema=P#:~:text=En%202020%2C%20en%20M%C3%A9xico%20viven%20mujeres%20y%2050%20%25%20hombres.>

³⁸ Liliana é mestranda em Psicologia social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Após ler seu TCC, procurei seu contato e fizemos uma vídeo chamada, onde ela compartilhou comigo um pouco de sua trajetória no México.

importante ressaltar que o México é Latino-americano não só por questão histórica e econômica, mas por uma posição política contra o epistemicídio.

Tendo eu conhecido algumas referências mexicanas através do audiovisual, antes de ir ao país, imaginava que o México era um local predominantemente indígena, talvez não a classe rica, mas não tinha a ciência do quão visível este fato se tornaria para mim: os traços das pessoas, a cultura, a comida, a religião, os mitos, as deusas e deuses. Apesar da forte presença euro-ameríndia, a herança ameríndia me pareceu irrefutavelmente presente. E a população negra? O termo “terceira raça”, eu já havia escutado antes de chegar ao país e voltei a escutar estando lá, só após sair de lá descobro a palavra *afromexicano* e *afromexicana*, algo que, por exemplo, não usamos no Brasil. Não é muito comum usar o termo afro-brasileiro aqui, pois não há dúvidas de sermos um país banhado de negritude (não só pela população, mas por toda a cultura que nos envolve). No México, porém, a falta de conhecimento da própria população sobre a existência de pessoas negras originárias do país, fez com que fosse necessário a inserção do termo. Lílina Dantas da Silva descreve:

No México, contudo, essa expressão [afromexicano/ afromexicana] tem um outro peso e significação, pois, infelizmente, não é óbvio para todos os mexicanos que pessoas negras possam ser naturais de lá. Existe uma sociedade mexicana que enxerga a população negra enquanto estrangeiros em seu país, como se fossem migrantes de países da América Central (SILVA, 2020, p. 21-22).

Em várias ocasiões, antes mesmo de eu falar algo ou notarem meu acento de estrangeiro, era comum que eu fosse confundido com um estrangeiro estadunidense, francês ou hondurenho. Dificilmente era tratado como um outro mexicano. Nos últimos meses que estive no México (entre outubro e dezembro de 2018), era muito comum as pessoas me confundirem com hondurenhos. Lembro que nesta época muitos hondurenhos estavam indo para o México tentando fugir do seu país, por questões de pobreza e violência.³⁹ Honduras, assim como México, é um país com grande porcentagem de euro-ameríndios e uma população auto identificada como negra pequena, aproximadamente 2%⁴⁰ nos dois países, mas, mesmo assim, as pessoas mexicanas não cogitavam a possibilidade de eu ser

³⁹ Matéria do G1 sobre hondurenhos cruzando o México: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/10/19/imigrantes-hondurenhos-que-viajam-em-caravana-rumo-aos-eua-atravesam-para-o-mexico.html>. Acesso em: 20 ago. 2022.

⁴⁰ Informações sobre a população de Honduras: <https://www.suapesquisa.com/paises/honduras/>.

mexicano, muito menos brasileiro. No Relatório do Banco Mundial *Afrodescendentes na América Latina Rumo a um marco de inclusão*, elaborado por Germán Freire, Carolina Díaz-Bonilla, Steven Schwartz Orellana, Jorge Soler López e Flávia Carbonari (2018), há um detalhamento da população negra no México desde o período escravocrata ao seu apagamento:

O México é um bom exemplo de como os projetos nacionais de mestiçagem contribuíram para a invisibilização dos afrodescendentes. No século XVIII, o México era o país que havia recebido o maior número de escravos [escravizados] nas Américas (cerca de 200.000), principalmente pelo porto de Veracruz (ao longo do Golfo do México). No México colonial, as comunidades negras excediam a população branca. Contudo, apesar da grande diáspora africana, os governos mexicanos pós-revolucionários promoveram uma ideologia de mestiçagem centrada na glorificação do passado indígena pré-colonial e suas contribuições para o caráter e potencial de desenvolvimento do México moderno. A negritude foi apagada da imagem nacional mexicana, tanto como categoria racial separada quanto como componente da população mestiça. Essas noções persistiram ao longo do século XX e, ainda em 1996, relatórios apresentados em nome do Estado mexicano às Nações Unidas afirmavam que o racismo era inexistente no país e que a maioria da população mexicana era mestiça (miscigenada indígena e branca) (FREIRE *et al.*, 2018, p. 42).

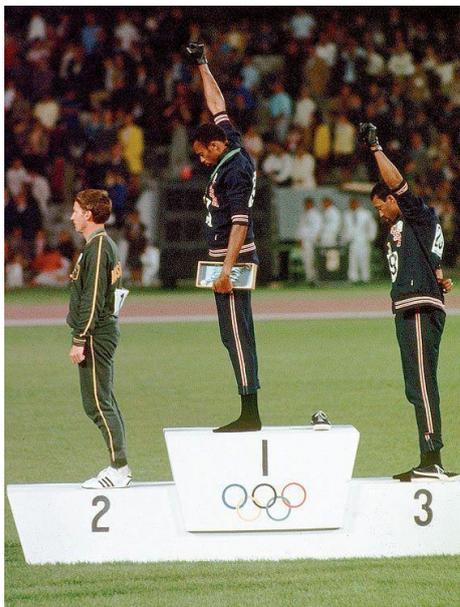
Nota-se que no México o processo de apagamento da negritude e dos corpos pretos foi muito parecido com o processo argentino, um apagamento da história.

Conhecer um pouco sobre as histórias que envolveram a população negra em cada país de Latinoamérica, as formas como o racismo estrutural se solidificou em cada um deles, me ajudaram a entender as experiências pelas quais passei como pessoa negra, estrangeira, nesses lugares. Olhares, gestos, justificativas e até mesmo esmolas seriam incompreensíveis sem um pouco de história, muitas conversas e um olhar crítico e atento. Por duas vezes, no México, me confundiram com migrantes hondurenhos, pessoas me ofereceram “ajuda” na rua. Uma mulher insistiu em me dar dinheiro, mesmo eu a comunicando que não haveria necessidade e dois homens me ofereceram para pagar um almoço/café, caso eu estivesse “passando fome”. Nestes dois momentos, eu lhes expliquei que era brasileiro e estava viajando com uma peça teatral, esse enquadramento, contudo, parecia não fazer sentido para aquelas pessoas.

Como indiquei acima, as conversas após as apresentações, quase sempre iam para o mesmo lugar, México 1968. Até aquele momento, meu conhecimento sobre o ano de 1968 no México referia-se ao acontecido nas olimpíadas no país, quando Tommie Smith e Jonh Carlos, dois homens negros estadunidenses, haviam

subido ao pódio e erguido o punho numa demonstração de luta e por exigência de direitos humanos para com o povo negro nos EUA, ação que remetia diretamente aos Panteras negras.⁴¹

Figura 1 - Tommie Smith e Jonh Carlos no pódio olimpíadas de 1968 no México.



Fonte: Brasil de Fato.⁴²

A ação dos dois atletas marcava a minha história de formação na militância negra brasileira, uma militância com fortes ligações com a história do movimento negro estadunidense, assim como o movimento estadunidense tem grandes referências dos movimentos brasileiros. Porém, para a população mexicana, essa data é marcada por uma outra referência, principalmente no dia 2 de outubro de 1968, no qual o Estado mexicano assassinou aproximadamente 500⁴³ estudantes que estavam na praça de Tlatelolco, manifestando-se por seus direitos, conhecido historicamente como a matança de Tlatelolco. Um movimento que teria iniciado em

⁴¹ Panteras Negras foi um partido político fundado em 1966 nos Estados Unidos, com o objetivo de defender a população negra estadunidense. Foi fundamental para o movimento Black Power nos Estados Unidos, entre os anos de 1960 e 1970, se caracterizando por fazer parte de um movimento de autodeterminação negra e de orgulho cultural. Sua proposta política era centralizada nas necessidades da comunidade negra, envolvendo também alianças com a comunidade latina moradora dos Estados Unidos.

⁴² *Link* de uma matérias do Brasil de fato sobre as olimpíadas de 68 em que está contida a imagem: <https://www.brasildefatope.com.br/2017/11/30/ha-49-anos-o-podio-mais-emblematico-das-olimpiadas>. Acesso em: 20 ago. 2022.

⁴³ Quando estive pelo país escutei que o número poderia variar entre quinhentas e mil pessoas assassinadas. Como nas demais histórias que envolvem as ditaduras, os registros são escondidos ou falseados como estratégia para desacreditar os fatos. Ainda assim, permanece na memória as atrocidades cometidas.

julho daquele ano, com sua maior movimentação entre agosto e setembro, culminando no massacre de outubro. Eugenia Allier Montaño (2009), em *Presentes-pasados del 68 mexicano: Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007*, registra algumas das exigências dos estudantes nas movimentações de 1968, entre elas estava a liberação de presos políticos e a remoção de alguns oficiais que trabalhavam para o Estado. Essas exigências dos estudantes, as movimentações na rua conduzida pelo *Consejo Nacional de Huelgas* (MONTAÑO, 2009), ameaçavam a imagem de ordem e passividade que o governo mexicano pretendia mostrar a comunidade internacional. Com a data da abertura das olimpíadas se aproximando (12 de outubro de 1968) o então presidente Gustavo Díaz Ordaz, autoriza a repressão para parar os estudantes, resultando no massacre de 2 de outubro (MONTAÑO, 2009).

A criação de uma comissão da verdade, a punição de alguns dos responsáveis pelo massacre e todas as movimentações que se seguiram, fizeram com que os mexicanos, até os dias de hoje, lutem para o não esquecimento do que aconteceu. Inclusive todos os anos, no dia 2 de outubro, estudantes, em sua maioria da Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM), vão às ruas para lembrar desse acontecimento.

Em uma dessas mobilizações, no ano de 2014, alguns estudantes da *Faculdade de Professores Rurais de Ayotzinapa*, do estado de Guerrero, organizavam-se para ir à Cidade do México com o objetivo de protestar contra o que havia acontecido em 1968. No dia 26 de setembro daquele ano, 43 estudantes desapareceram. No artigo *Violência Espectral Arte e desaparecimento no México pós-Ayotzinapa*, Joaquin Barriendos explica:

De forma resumida, o desaparecimento dos 43 estudantes ocorreu mais ou menos assim: na noite de 26 para 27 de setembro de 2014, um grupo de 80 alunos foi interceptado durante as ações preparatórias para as manifestações de “Dos de Octubre” – realizadas anualmente em um feriado totalmente politizado no qual cidadãos e instituições relembrem o massacre de estudantes ocorrido em 1968, no bairro de Tlatelolco, na Cidade do México. Em atuação coordenada com agências estatais, Polícia Federal, crime organizado e militares, um grupo de policiais municipais atacou os alunos: matou dois, causou dano cerebral permanente a um e prendeu e fez desaparecer 43. (BARRIENDOS, 2019, p. 7).

Quase em todas as apresentações, no México, o assunto passava por 1968, ou pelos 43 desaparecidos. A temática da peça, ao abordar torturas,

desaparecimentos, assassinatos e repressão, possibilitou com que o espetáculo fosse convidado para vários festivais mexicanos, o que totalizou aproximadamente 10 festivais e muitas apresentações isoladas no tempo de 9 meses.

Figura 2 - Registro da primeira apresentação de *5 Minutos* no México 24/03/2018.



Fonte: Registro de Acapulco Cultura.

Durante a estadia no México, recebi também um convite para participar de um festival em Cuba. Durante 10 dias, percorrendo três cidades do estado de Sancti Spíritus: Fomento, Trinidad e Sancti Spíritus, aconteceu a *XIV Cruzada Teatral por la Ruta del Chê*. Festival que teve participação de países como Brasil, Argentina, Uruguai, Chile e Costa Rica, além da anfitriã Cuba.

Nesse festival, a peça *5 Minutos* foi apresentada uma única vez, em uma apresentação onde havia muitas crianças entre 10 e 12 anos. A princípio pareceu-me inapropriada a dramaturgia da peça e sua temática para crianças tão novas. Contudo, para minha surpresa, as crianças lá estavam presentes e engajadas na história da peça. Por ser uma obra teatral com algumas pausas e silêncios e até mesmo por ter uma dramaturgia muito fragmentada, acreditei que as crianças cubanas não estariam tão atentas à apresentação. Me pergunto se a formação política nas escolas cubanas faz com que as crianças e jovens construíssem seu próprio entendimento político sobre a peça e sobre as violências geridas pelo Estado burguês, ou se a peça teatral poderia estar em diálogo com esse público também.

As viagens por esses países aconteceram de forma independente. Grande parte das apresentações aconteciam por contribuição voluntária do público, em alguns casos específicos de festivais, havia um cachê. Para minha surpresa, o dinheiro das apresentações bancaram as viagens dentro dos países. Nesse processo de viagens conheci um número grande de artistas que me acolheram em suas casas e espaços culturais, assim como me juntei a outros artistas que viajavam de forma independente com suas apresentações, em uma viagem de quase 2 anos por quatro países e uma média de quase 60 apresentações, dessa forma trocas de experiências entre diferentes indivíduos latinos fizeram parte de minha formação política e artística. Destaco o espaço *El Albergue del Arte*, localizado no bairro de Coyoacán na Cidade do México, que me acolheu e possibilitou que eu apresentasse a peça muitas vezes em seu espaço, e ao grupo que o mantém *Tadeco Teatro*,⁴⁴ um grupo com 41 anos de história teatral no país mexicano. Destaco também um companheiro de viagem de quase 6 meses desse processo, Ignacio Borghi, o *Nacho*, argentino, ator, palhaço, dramaturgo e diretor. Com Nacho, entre encontros e desencontros, participamos de diversos festivais e mostras teatrais por Argentina, México e Cuba.

As experiências entre 2017 e 2018 nos países de Argentina, Uruguai, México e Cuba com as apresentações da peça *5 Minutos*, não só mudaram alguns dos caminhos seguidos anteriormente pela peça, como também me proporcionaram um melhor entendimento sobre minha negritude *afro-latina*. Ter uma perspectiva das histórias e memórias de outros países latinos, assim como as suas formas de organizações de lutas contra as mazelas do Estado capitalista contribuiu para que eu compreendesse um pouco mais sobre a própria história do Brasil e, conseqüentemente, de minha própria história. Nas últimas apresentações do ano de 2018, no México, a necessidade de voltar a apresentar a peça no Brasil, era premente para mim, mesmo sabendo que para o Brasil iniciavam anos sombrios no pós-eleição. No final de 2018, antes ainda de retornar, recebemos o resultado da aprovação em um edital destinado a financiamento cultural do município de Florianópolis. A peça *5 Minutos* havia sido contemplada para 8 apresentações, sendo 5 delas em comunidades da cidade de Florianópolis, sendo a primeira delas

⁴⁴ Vídeo da história de Tadeco Teatro: <https://www.youtube.com/watch?v=4H4uetOZCFs>. Acesso em: 22 ago. 2022.

na comunidade em que eu me criei: Morro da Mariquinha, localizada no Maciço do Morro da Cruz,⁴⁵ no centro da cidade de Florianópolis.

⁴⁵ O Maciço do Morro da Cruz foi, ao longo da urbanização de Florianópolis, ocupado e reterritorializado de inúmeras formas. Apesar da população nele residente encontrar-se em uma área central, abrigando aproximadamente 18 comunidades, estas são consideradas comunidades periféricas. Nesse sentido, a região se constitui, para o Estado e para os profissionais do planejamento urbano, uma “cidade irregular”, marcada pela “ausência de investimentos públicos e de reconhecimento de seus direitos cidadãos” (TOMÁS; SCHEIBE, 2015, p. 165) engloba algumas comunidades periféricas de Florianópolis, local onde a maior parte da população negra se concentra.

4 O RETORNO DE 5 MINUTOS AO SUL DO BRASIL

A Prefeitura Municipal de Florianópolis, junto com a Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Juventude e a Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes - FCFFC lançaram no ano de 2018 o *Edital de Apoio às Culturas de Fundo Municipal de Cultura 2018*, com a proposta de financiar algumas apresentações artísticas para o ano seguinte na cidade de Florianópolis. O coletivo Inclassificáveis foi contemplado com o projeto *5 Minutos nas Comunidades*.

A proposta era levar a peça *5 Minutos* para algumas comunidades periféricas de Florianópolis, com o objetivo de atingir um público que usualmente não costuma ir ao teatro. Os lugares de apresentação, foram: no bairro da Tapera, o espaço *Associação Cultural dos Povos Tradicionais de Terreiro Ojisélfé*, localizada na parte sul da Ilha de Florianópolis; no Morro do Céu, a *Associação dos Moradores do Morro do Céu - AMORCÉU*, localizada na parte central da Ilha, pertencente ao que chamamos de *Maciço do Morro da Cruz*; no Morro do Mocotó, a *Cooperativa*, localizada na parte central da Ilha, também no *Maciço do Morro da Cruz*; no Estreito, localizado na parte continental do município de Florianópolis, a *Biblioteca Barreiros Filho* para estudantes do EJA (Educação de Jovens e Adultos);⁴⁶ no Morro da Mariquinha, a *Mercearia da Amanda*, localizada na parte central da Ilha também no *Maciço do Morro da Cruz*; na Casa da Memória e no Teatro da Ubro, ambos localizados no centro da cidade de Florianópolis. Todas as apresentações eram gratuitas.

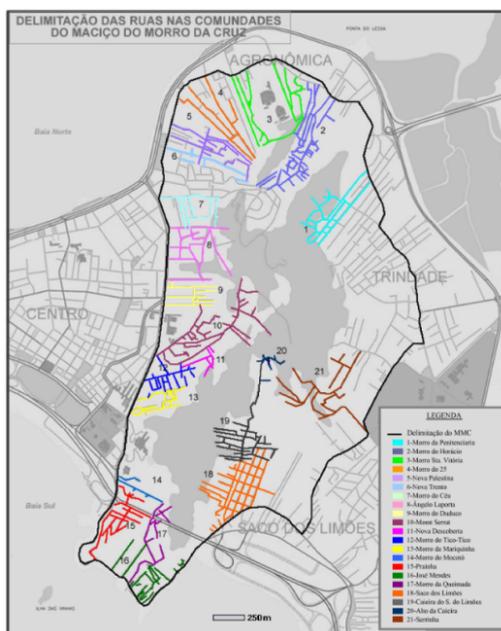
⁴⁶ A Educação de Jovens e Adultos (EJA) é uma modalidade da educação básica cujo objetivo é atender as pessoas que não acessaram ou não puderam continuar seus estudos durante o ensino fundamental e médio.

Figura 3 - Imagem do Maciço do Morro da Cruz.



Fonte: PMF, 2008.

Figura 4 - Mapa com indicação das ruas das comunidades do Maciço.



Fonte: Célia Regina Vendramini (2015, p. 61).

Em todas as apresentações existia uma pessoa da comunidade que fazia o trabalho de ponte entre o grupo e a comunidade, algo que nomeamos de “mobilizadores culturais”. A primeira apresentação aconteceu no Morro da Mariquinha. A mobilizadora comunitária nesse local era a Dona Zica,⁴⁷ minha mãe.

⁴⁷ Solange da Silva Batista, conhecida como Dona Zica, é moradora do Morro da Mariquinha e uma figura bem conhecida pelas pessoas que participam do Carnaval de Florianópolis, por ser fundadora

Dona Zica atuou também como coordenadora das e dos demais mobilizadores comunitários. Ela ficou responsável por contatar as demais pessoas que seriam mobilizadoras nas outras comunidades. A comunidade da Mariquinha, na época, não possuía nenhum espaço para apresentação teatral e essa era uma das propostas do projeto, ocupar espaços “não-convencionais” para as apresentações, sendo assim, no Morro da Mariquinha a peça foi apresentada na *Mercearia da Amanda*, alcançando um público de aproximadamente 35 pessoas. A maioria dessas pessoas nunca havia assistido uma peça teatral.

Para mim, a apresentação na Mariquinha foi especial, não só por ser a comunidade onde me criei, mas porque, pela primeira vez, alguns vizinhos e parentes, que me viram crescer, assistiram uma apresentação teatral e, uma apresentação teatral na qual eu estava em cena.

Figura 5 - Apresentação na Mariquinha 06/05/2019.



Fonte: Registro de Sérgio Vignes.

Nas apresentações nas comunidades não tivemos conversas após as apresentações, entretanto a apresentação na minha comunidade gerou um entusiasmo na vizinhança, não necessariamente envolvendo a temática da peça, mas a possibilidade de existir mais apresentações teatrais dentro da comunidade, principalmente para o público infantil. Entre o ano de 2020 e 2021, meu pai, meus irmãos e eu, construímos um pequeno espaço teatral no quintal de casa, em que já

do Bloco de Carnaval *Amigos da Zica*. Ela costuma fazer arrecadações e ações para as crianças de sua comunidade.

aconteceram pequenas apresentações teatrais. O espaço se chama *Télio B*, de Télio Batista, nome de meu pai.

Figura 6 - Seu Télio no Espaço Télio B.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 7 - Final de Apresentação Espaço Télio B.



Fonte: Arquivo pessoal.

A segunda apresentação da peça *5 Minutos* foi na Biblioteca Barreiros Filho, localizada na parte continental da Grande Florianópolis. A mobilizadora comunitária dessa apresentação era a professora Andréa Padilha.⁴⁸ Nosso objetivo era apresentar para estudantes da modalidade de ensino EJA (Educação de Jovens e Adultos), cujo perfil é geralmente de trabalhadores pobres, que necessitam se

⁴⁸ Andrea Padilha é atriz, professora e produtora teatral.

alfabetizar ou complementar sua formação. Andréa levou para assistir a apresentação três turmas do EJA. Essa apresentação contou com aproximadamente 70 pessoas, que viviam em comunidades distintas da Grande Florianópolis, assim alcançando pequenos públicos de diferentes comunidades. Nessa apresentação também a maior parte das pessoas nunca haviam assistido uma peça teatral.

Figura 8 - Apresentação na Biblioteca Barreiros Filho 13/05/2023.



Fonte: Registro pessoal.

Esta apresentação aconteceu no dia 13 de maio, exatamente por este motivo havia muitos estudantes, não necessariamente por causa da temática da ditadura, mas porque a presença do corpo negro no país estava sendo discutido nas aulas. A relação do coletivo Inclassificáveis com o EJA, ganha profundidade após essa apresentação.

A terceira apresentação foi no *Centro da Casa da Memória*, localizada bem no centro da cidade. É um local dedicado a preservar a memória social e cultural da cidade de Florianópolis. Através de documentos e registros, o local “reúne, restaura, organiza, preserva e divulga registros visuais, sonoros, bibliográficos e documentais relativos à história, à memória, à identidade e à produção cultural da cidade” (FCFFC, 2021).⁴⁹ Nesse local, o público foi de aproximadamente 70 pessoas e contou com a presença de estudantes do EJA, que souberam da apresentação anterior e se mobilizaram para estar nessa apresentação, entraram em contato com o grupo para reservar lugares, numa apresentação que contou com um público

⁴⁹ Informações do site da FCFFC: <https://www.fundacaofranklincascaes.com.br/casa-da-memoria>.

diversificado. Nesse dia, havia estudantes do EJA, estudantes universitários e pessoas que moravam nas comunidades de periferia e outras pessoas que ficaram sabendo da apresentação da peça.

Figura 9 - Apresentação Centro da Casa da Memória 23/05/2019.



Fonte: Sérgio Vignes.

A quarta apresentação de *5 Minutos nas comunidades*, foi na *Associação dos Moradores do Morro do Céu - AMORCEU*. Em um espaço onde a comunidade do Morro do Céu costuma fazer seus eventos. Essa apresentação contou com a presença das moradoras e moradores da comunidade. A mobilizadora comunitária foi Dona Valdeonira,⁵⁰ uma mulher negra de mais de 80 anos, professora aposentada, fundadora do *Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Dascuia* e fundadora da *Associação de Mulheres Negras Antonieta de Barros (AMAB)*. Ela fez o contato com Fernando Machado, na época presidente da associação *AMORCEU*. Quando Fernando soube da possibilidade de ter teatro na comunidade ficou extremamente feliz, porém quando soube da temática da peça não hesitou em fazer elogios ao governo federal. Lembro aqui que estávamos em maio de 2019 com um governo que se mostrou explicitamente favorável a tortura ao mesmo tempo em que transforma em mito a ditadura brasileira, negando o caráter ditatorial do processo da ditadura-civil militar vivenciada no Brasil entre os anos 1964 e 1985. Na

⁵⁰ Dona Valdeonira ou Valdeonira dos Anjos.

apresentação nessa comunidade, além da manifestação favorável ao governo explicitada pelo presidente da associação, outra forma de manifestação na mesma linha, e de uso corrente na época, foi realizada por duas pessoas da plateia. Elas vieram assistir à peça, vestidas com uma camiseta amarela da seleção brasileira de futebol. A camiseta da seleção (em especial a amarela) e a bandeira do Brasil, vinham sendo utilizadas como símbolos de apoio ao governo federal e as manifestações da extrema direita brasileira.⁵¹

Figura 10 - Apresentação AMORCEU 28/05/2019.



Na foto: Dona Zica, eu, Dona Valdeonira e Marília Carbonari

Fonte: Arquivo pessoal.

Ao final dessa apresentação lembro de Dona Valdeonira segurar as minhas mãos e falar “Que difícil, não. O homem negro preso e torturado”. Para aquela senhora negra de mais de 80 anos, estava evidente o lugar que a peça havia chegado.

Na quinta apresentação de *5 Minutos nas comunidades*, fomos ao bairro da Tapera, localizado no sul da ilha de Florianópolis, na Associação *Cultural dos Povos Tradicionais de Terreiro Ojisélfé*.⁵² Pela primeira vez apresentamos a peça em um

⁵¹ Luciana Saratt da Silva (2021) situa o fortalecimento recente desses signos ideológicos nos últimos anos a partir dos atos a favor do impeachment da presidenta Dilma Rousseff (a partir de 2016) e na defesa do presidente Jair Bolsonaro (especialmente de 2019 a 2020).

⁵² Ojisé Ife é um terreiro fundado em 1992 por Bábá Ogan Tesourinha de Ògùn (ancestral) e Iyá Lourdes de Oyá.

terreiro. Mãe Bárbara⁵³ era quem conduzia o terreiro e era também a nossa mobilizadora cultural. Essa apresentação foi a que teve o menor público, com aproximadamente 20 pessoas. Foi uma apresentação mais íntima, para pessoas que frequentavam o terreiro e se conheciam. Nessa apresentação eu soube que um pequeno grupo de crianças queria entrar, porém como a faixa etária da peça é de 12 anos, não as deixaram entrar. Eu soube disso após a apresentação, e no momento lembrei das crianças em Cuba que estavam super entregues a peça. Todas as apresentações da peça terminam na rua com uma projeção. Enquanto a apresentação teatral seguia dentro do espaço, a equipe técnica testava a projeção do lado de fora, enquanto as crianças brincavam com a imagem projetada. Quando ocupamos a rua com o público, as crianças participaram e compartilharam do final da peça.

Figura 11 - Crianças brincando na rua durante o teste da projeção - 09/06/2019.



Fonte: Registro pessoal.

⁵³ Bárbara Furlan Marques, aqui tratada como Mãe Bárbara, é historiadora e conhecida por sua história de participação nos movimentos que combatem a intolerância religiosa.

Figura 12 - Crianças acompanhando o final da peça 09/06/2019.



Fonte: Registro pessoal.

Bárbara é uma amiga de anos, fazer a apresentação dentro de seu terreiro foi de fato muito especial, mas o que havia ficado na minha cabeça foi a presença das crianças ao lado de fora, de não terem conseguido entrar para presenciar a peça.

A apresentação número seis foi a última apresentação realizada nas comunidades. O local, próximo ao centro da cidade de Florianópolis, ficava no *Morro do Mocotó*, A mobilizadora comunitária foi a moradora Ana Cristina.⁵⁴ Ao chegar na comunidade é possível sentir a presença e a predominância de pessoas negras. Assim como em outras comunidades do Maciço do Morro da Cruz, como no Morro da Caixa, no Morro do Horácio, no Morro do 25 e no Morro da Mariquinha, a presença negra coloca em xeque a imagem branca que se faz sobre a população da capital de Santa Catarina.⁵⁵ É no Morro do Mocotó que a Polícia Militar mantém uma das principais bases instaladas no Maciço. Em nossas visitas a comunidade nos deparamos com a PM todas as vezes e escutamos relatos de que os mesmos impediram algumas apresentações artísticas na *Cooperativa*, local onde iríamos apresentar. A cooperativa sediava o maior baile funk da cidade e nesse mesmo espaço aconteceu a apresentação de *5 Minutos* no dia 22 de junho de 2019. No dia

⁵⁴ Ana Cristina Antunes.

⁵⁵ Da mesma forma, a presença negra marca o bairro Monte Cristo, na parte Continental do município, onde a proporção da população autodeclarada negra no Censo Demográfico 2010 foi de 44% (NOGUEIRA, 2018).

da apresentação o espaço que seria utilizado encontrava-se sem luz, porém com uma extensão e buscando energia elétrica de uma vizinha a peça pode acontecer.⁵⁶

Nesse mesmo dia estava acontecendo uma festa na comunidade e os adultos que já estavam em clima de festa não se interessaram em assistir à peça. Dessa forma, um grupo grande de crianças, que nos viu chegar desde o período da tarde e tentavam descobrir o que estava acontecendo, insistiram em assistir à peça e assim foi. Comprovando a necessidade e a vontade delas de também participar da arte teatral e levantando a questão que havia me ocorrido com as crianças em Cuba e no bairro da Tapera, será que essa peça poderia dialogar com um público menor de 12 anos? Será que as crianças cubanas, como as brasileiras de comunidades, se envolvem com essa peça, mesmo com uma temática muito densa, mas que, de alguma forma também, atravessava as suas vidas? Ou são apenas crianças entregues a algo que talvez seja uma novidade para elas? Para as crianças cubanas através da educação escolar que trazia a temática, para as crianças do bairro Tapera por ser um bairro pobre da cidade e para as crianças do Mocotó a realidade de quem se deparava com a PM armada todos os dias na sua vizinhança?

Na apresentação no *Morro do Mocotó, o nosso* fotógrafo, ao ver a PM presente, sentindo-se inseguro para tirar fotos nesse território, acabou por não registrar a apresentação. As fotos abaixo foram tiradas pela própria equipe da peça, nelas é possível ver as crianças que assistiram à peça no Mocotó e as casas de seus moradores.

⁵⁶ Muitas das casas nessa comunidade são de um programa que construiu casas no território nos anos 2000, o programa *Habitar*, Beatrice Corrêa de Oliveira Gonçalves (2015) em sua dissertação *O Ensopado que alimenta, identifica e dá nome ao Morro do Mocotó - Florianópolis, SC*, conta um pouco da história desse lugar e da construção dessas muitas casas que hoje abrigam os moradores.

Figura 13 - Foto após a apresentação no *Morro do Mocotó*, dia 22/06/2019.



Fonte: Registro pessoal.

Figura 14 - Final da peça nas ruas do *Morro do Mocotó*, dia 22/06/2019.



Fonte: Registro pessoal.

As últimas apresentações de *5 Minutos nas comunidades* foram no teatro da UBRO (União Beneficente Recreativa Operária), um teatro localizado no centro da cidade de Florianópolis, inaugurado em 1931, foi ocupado por trabalhadores e trabalhadoras que propiciavam atividades teatrais para a própria população trabalhadora até 1951. O teatro ficou fechado por um tempo, voltando a ser aberto

em 2001 sob a direção da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC).⁵⁷

Nos dias 28 e 29 de junho de 2019, aconteceram as últimas apresentações do projeto *5 Minutos nas comunidades*. Essas apresentações foram para o público geral e lotaram nos dois dias. No teatro da UBRO cabem 90 pessoas e ambos os dias havia um público de mais de 100 pessoas, para assistir uma peça, que antes das eleições de 2018 e do golpe de 2016, era dita como de temática antiga.

Essa apresentação marca o retorno de *5 Minutos* para o público que costuma consumir teatro na cidade de Florianópolis, e se torna perceptível o interesse do público na peça, talvez pelo momento histórico inserido, talvez pela trajetória que a peça percorreu, ou quem sabe o seu amadurecimento artístico. O que noto é que *5 Minutos* havia conquistado um espaço importante na cena cultural da cidade.

Logo após a última apresentação do projeto, o grupo *Tribo Colibri*,⁵⁸ que tem como seu fundador o chileno Polo Cabrera, que se exilou no Brasil durante a ditadura chilena, fez um show para o público da peça, logo após a apresentação, em uma espaço de um partido político⁵⁹ localizado ao lado do Teatro da UBRO. O Projeto *5 Minutos nas Comunidades* trouxe a peça para o circuito teatral de Florianópolis depois de quase 2 anos sem apresentações no Brasil. Ao fim do projeto uma entrevista com algumas mobilizadoras comunitárias e com um dos espectadores foi registrada em forma de vídeo. *Link* disponível no Youtube com a descrição: *5 Minutos nas Comunidades*.⁶⁰ A peça segue ativa pelos Inclassificáveis, participando de festivais teatrais ou mesmo com apresentações independentes pela cidade de Florianópolis.

⁵⁷ Informações obtidas do site da Prefeitura de Florianópolis (PMF, 2008): <https://www.pmf.sc.gov.br/entidades/franklincascaes/index.php?cms=teatro+da+ubro&menu=4&submenuid=322>. Acesso em: 20 ago. 2022.

⁵⁸ *Link* do canal do Youtube da tribo Colibri: <https://youtube.com/@polocabreraetribocolibri7959>.

⁵⁹ A apresentação da Tribo Colibri foi ao lado do Teatro da UBRO no Diretório Estadual do PSOL - SC. Importante salientar que as apresentações teatrais não tiveram nenhuma relação com o partido, tão pouco a apresentação da Tribo Colibri, o partido cedeu o espaço para que os trabalhadores e as trabalhadoras do teatro pudessem descansar após as apresentações e abriu suas portas.

⁶⁰ *Link 5 Minutos nas comunidades*: <https://www.youtube.com/watch?v=QdqSEq7Jw5A>. Acesso em: 20 nov. 2022.

Figura 15 - Final da apresentação no Teatro da UBRO, última do projeto, 29/06/2019.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 16 - Show do grupo Tribo Colibri após 5 Minutos.



Fonte: Arquivo pessoal.

Todas essas apresentações, assim como a troca com os moradores e moradoras da comunidade, levou-me a perceber que, para além da temática da peça, o que chegava primeiro era o corpo que estava presente na peça. Por mais que as apresentações tivessem sido incríveis, eu tinha a sensação de que a dramaturgia da peça tinha um difícil diálogo com as pessoas das comunidades.

Talvez por ser um texto⁶¹ muito fragmentada e em certo lugar complexo pelas informações indiretas do processo ditatorial de Chile e Brasil; ou talvez pelo tema da ditadura, por assim dizer, as informações teóricas estarem afastadas da vivência das pessoas de comunidades, que na prática se faz presente, como o exemplo da PM no Morro do Mocotó. Foram impulsionadores para a minha reflexão sobre a necessidade de trabalhar uma peça teatral que atravessasse de forma mais direta a minha vida e das pessoas que viviam nas comunidades, como a que eu me criei.

Esse processo de inquietação seria um dos propulsores para a criação da peça *Não Corre, Menino!*, escrita por mim e que faz parte do repertório da Cia. Nosso Olhar, que nasce no momento de retorno a casa de meu pai e minha mãe, durante a pandemia. Este trabalho será discutido nos textos seguintes.

⁶¹ A dramaturgia da peça *5 Minutos* está no Anexo B.

5 NÃO CORRE, MENINO!

O Brasil vive uma situação de massacre e genocídio com os corpos negros. Quando não gerada de forma direta por uma arma de fogo, o massacre vem lentamente com a negligência do Estado, deixando as pessoas, como nos traz Achille Mbembe (2018) em seu ensaio *Necropolítica*, em condições de vida que lhes conferem o estatuto de mortos-vivos.

Então pergunto, o que justifica e permite o massacre e o genocídio? O que os impede? Após a segunda guerra mundial, que foi de 1939 a 1945, é criada a *Organização das Nações Unidas*, e dela surge, em 1948 a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* que declara em seu artigo 3º que “todo ser humano tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal”.⁶² Mas, então, é preciso perguntar: Por que essa declaração só surge em 1948? Por que não surge durante os processos de colonização que escravizaram e sequestraram milhões de pessoas do continente africano? Por que essa situação não é notada sob a ótica de um direito universal do ser humano? O que diferencia o processo da colonização dos processos ocorridos no pós segunda guerra? Se pensarmos em relação aos valores republicanos, ou seja, na defesa da ideia de que os seres humanos “nascem e são livres e iguais em direitos”, eles já estão presente no século XVIII tanto na Europa quanto nos Estados Unidos da América.⁶³ E ainda assim, é esta mesma Europa quem divide e coloniza a África em nome de uma raça superior. Em seu texto *Sair da Grande Noite: Ensaio Sobre a África Descoloniza*, Achille Mbembe (2019) aponta uma das principais estratégias do colonialismo francês para justificar a submissão de outros povos ante a contradição do que aparentemente seria sua missão no mundo. Afirma o autor:

A raça era ao mesmo tempo resultado e reafirmação da ideia geral da irredutibilidade das diferenças sociais. Estavam fora da nação todos aqueles que se situavam fora de seu caráter definido racial, social e culturalmente. Do mesmo modo, nas colônias, a identidade nacional e até a cidadania confundiram-se intimamente com a ideia racial de brancura. (MBEMBE, 2019, p. 69).

⁶² Informação tirada do site da UNICEF, sobre a declaração de direitos humanos adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas no ano de 1948, disponível em <https://www.unicef.org/brazil/homicidios-de-criancas-e-adolescentes>.

⁶³ A *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* marcam a Revolução Francesa, de 1789, definindo os direitos individuais e coletivos como “universais”. Esta declaração é inspirada na *Declaração da Independência* dos Estados Unidos da América, de 1776, cujas pretensões “universais” eram as mesmas.

A segunda guerra e os processos de colonização mataram e submeteram milhões de pessoas a condições inumanas. Para tanto, o mecanismo da racialização de determinados grupos humanos justificaram torturas, experimentos e perseguições. Dessa forma serviram aos interesses de dominação política, econômica e social. No caso dos processos de colonização, esses mecanismos permanecem ativos, mantendo formas de colonialidade, reforçando o racismo principalmente contra corpos negros e indígenas. Dessa forma se mantêm as relações de poder, que justificam a continuidade das condições de opressão.

Se pensarmos no caso do Brasil, ainda que a preservação da vida seja um dos principais direitos humanos, incluído tanto na Constituição Brasileira como nos acordos internacionais, o Estado democrático deveria se responsabilizar para que, no mínimo, esse direito fosse garantido. Isso não é, contudo, o que acontece, principalmente para corpos subalternos, periféricos e dissidentes, que em sua maioria, no Brasil, são corpos negros. Acredito que a arte – aqui me ateno ao teatro – pode ser um caminho para dialogar, ou mesmo uma forma de questionar a ausência de direitos, para determinados corpos. Ela pode também ser o espaço para reflexão e criação de novos mundos.⁶⁴ A luta contra as opressões sociais em que as pessoas estão colocadas, faz-se urgente, emergencial. Entre essas pautas está a morte prematura, muitas vezes causada por quem deveria nos garantir o direito à vida. O Estado tem sido responsável por muitas mortes de jovens negros e negras neste país. Algo, como nos lembra Silvio Almeida (2019), que o movimento negro brasileiro vem denunciando a muito tempo como *genocídio*. É nesse sentido, como uma arte que se faz urgente, que *Não Corre, Menino!* é uma peça que enquadro na categoria de teatro emergencial.

Não corre, menino! é uma peça da *Cia. Nosso Olhar*, um monólogo póstumo em que uma criança de 12 anos narra como teve sua vida tirada por uma das mãos do Estado, a polícia. Criação teatral que se encontra com a realidade de um país que mata jovens negros a cada 23 minutos.⁶⁵ Um país refém do que Achille Mbembe (2018) vai chamar de necropolítica, tão constante nas periferias do Brasil, que se depara com a presença naturalizada da polícia em seu território, atuando de forma

⁶⁴ Achille Mbembe (2029), ao falar sobre o pensamento afro-moderno cita W.E.B. Du Bois e Paul Gilroy como autores para quem a experiência artística ocupa um lugar central nas reflexões sobre as memórias do cativo, a diáspora e a “poética das relações”. Música, artes performáticas e literatura são ainda hoje importantes espaços de reflexão.

⁶⁵ De acordo com campanha “Vidas Negras”, lançada pelas Nações Unidas no Brasil em 2017, a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil (ONU, 2017).

discriminatória, reproduzindo o poder do soberano, neste caso do Estado. Em *Racismo Estrutural*, Silvio Almeida (2019) afirma:

A descrição de pessoas que vivem “normalmente” sob a mira de um fuzil, que têm a casa invadida durante a noite, que têm que pular corpos para se locomover, que convivem com o desaparecimento inexplicável de amigos e/ou parentes é compatível com diversos lugares do mundo e atesta a universalização da necropolítica e do racismo de Estado, inclusive no Brasil. (ALMEIDA, 2019, p. 125).

Não corre, menino! nasce durante a pandemia da covid 19, no ano de 2020. Mesmo com a crise sanitária em todo o mundo, pessoas negras seguiram sendo assassinadas pelo Estado, como o caso do menino João Pedro⁶⁶ de 14 anos. E não só no Brasil. A morte de George Floyd,⁶⁷ nos Estados Unidos, foi o estopim para levar pessoas às ruas - inclusive em nosso país⁶⁸ – mesmo com o medo de um vírus mortal em que a recomendação para o evitar era de ficar em casa. De acordo com o documentário da BBC *As Histórias por trás de Recorde de Mortes pela Polícia em Plena Pandemia*, no Brasil, foram cometidas por policiais, ou em intervenções policiais, 3181 (três mil cento e oitenta e uma) mortes no ano de 2020 (BBC, 2020). No Estado de São Paulo, o primeiro semestre de 2020 foi o ano em que mais se matou em décadas. Mesmo com o isolamento social e com as pessoas saindo menos de casa, os dados de pessoas negras assassinadas no primeiro semestre de 2020 é assustador. De acordo com o G1,⁶⁹ de janeiro a maio foram 442 (quatrocentos e quarenta e duas) pessoas mortas por policiais militares no Estado de São Paulo. Toda essa situação, aliada a sensação de incapacidade frente ao Estado genocida, formaram os pilares para o nascimento dessa dramaturgia. A dramaturgia da peça, tem seu primeiro esboço em um exercício no primeiro semestre de 2020, realizado pela *Cia Nosso Olhar*. A proposta era escrever uma narrativa que atravessasse nossas vidas em sua relação com a infância negra e

⁶⁶ João Pedro tinha 14 anos quando foi assassinado durante uma operação policial em São João Gonçalves, região metropolitana do Rio de Janeiro, em 18 de maio de 2020. João Pedro estava dentro de casa e levou um tiro de fuzil na barriga.

⁶⁷ George Floyd, homem negro estadunidense, foi assassinado no dia 25 de maio de 2020 em Mineápolis, EUA. Foi estrangulado por um policial branco na frente de testemunhas, por supostamente ter usado uma nota falsa no mercado.

⁶⁸ Aqui vale uma reflexão de como a morte desse homem negro estadunidense causou mais alvoroço na população brasileira, do que a morte de tantos homens e mulheres negros e negras, que acontecem diariamente no Brasil.

⁶⁹ As informações podem ser obtidas em (ACABAYA; ARCOVERDE, 2020): <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/07/14/numero-de-mortos-pela-pm-em-2020-e-recorde-em-sp-policiais-dos-batalhoes-da-regiao-metropolitana-mataram-70percent-mais.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2022.

periférica. Meu processo foi de lembrar de um ato truculento que a polícia militar de Florianópolis produziu com um dos meus irmãos.

As memórias que tenho de minha infância são permeadas por muitos jogos e brincadeiras na rua de minha comunidade, que está localizada no Morro da Mariquinha no centro da cidade de Florianópolis em Santa Catarina. Eu sou o irmão caçula de uma família de três filhos homens, uma mãe e um pai presentes, todas pessoas negras. Desde minha infância me entendia como uma pessoa negra, porém não sabia o que isso de fato significava. Esse entendimento veio quando eu tinha 10 anos de idade e meu irmão, Leonardo, que nesse momento tinha 11 ou 12 anos, sofreu uma abordagem truculenta da polícia militar, em plena luz do dia.

Consigno me lembrar que era um sábado de manhã. Minha mãe, uma tia, meu irmão e eu estávamos no centro da cidade fazendo compras. Num dado momento, minha mãe nos disse para irmos a um telefone de uso público (orelhão), que ficava na mesma rua que nos encontrávamos, para conversar com nosso pai. Meu irmão e eu, como crianças energizadas que éramos, corremos em direção ao telefone público. Nesse momento - aqui minha memória pode se confundir com o ocorrido - uma viatura da polícia militar apareceu no meio do calçadão e jogou um carro em direção ao meu irmão; os policiais o jogaram com os braços abertos em cima do capô do carro e apontaram uma arma em sua cabeça. Eu, por ser menor e mais lento, estava atrás, anestesiado, sem entender muito bem o que estava acontecendo, porém com medo. Minha mãe e minha tia, que havia nos indicado para ir ao telefone, perceberam o que aconteceu segundos depois, e desesperadas foram em direção aos policiais, ambas gritando: “solta o meu filho”.

A justificativa que nos foi dada pela polícia foi a de que algum sujeito de camiseta amarela – cor da camiseta que meu irmão usava – havia assaltado uma loja, horas antes.

Durante anos, quando eu visitava essa memória, perguntava-me: como dois policiais adultos e treinados poderiam acreditar, no sentido de ter certeza, que uma criança de 11 ou 12 anos era o ladrão que havia roubado uma loja? Hoje a resposta me parece bem simples: a criança era negra e o racismo autorizava os policiais a tal ação truculenta, pois, no mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado como algo ruim, mesmo sendo uma criança o sujeito é considerado perigoso, uma ameaça (KILOMBA, 2020, p. 153).

Para além da ação dos policiais para com o corpo de um jovem negro, o que também me chama a atenção, em minhas memórias, é o fato de minha tia ter se colocado como mãe do meu irmão. Um dos medos de que está presente nas mães pretas é o assassinato dos filhos por esse sistema, tão bem nomeado por Achille Mbembe (2018), de Necropolítico. Parafraseando Carla Akotirene (2019), em seu livro *Interseccionalidade*, diferente das mães brancas (que não tem filhos negros) que temem que seus filhos cresçam tomados pelo patriarcado, as mães pretas temem ter que enterrar seus filhos por serem o alvo preferido desse sistema de extermínio, que costuma buscar, em sua maioria, corpos negros e jovens. Dessa forma, minha tia não teve dúvidas, ela teve que se colocar como mãe de meu irmão, por uma necessidade de proteção de um corpo negro e familiar.

O título da peça vem de uma das frases que eu mais escutei na infância, dita por minha mãe: não corre, menino. E como você vai impedir um menino de correr? No Brasil, as mães de crianças negras já entenderam há muito tempo que menino negro correndo, deixa de ser menino para a polícia. Para ela, a polícia, menino negro correndo é bandido. O jovem negro, sem nomear o racismo, vai entendendo que não é em todo lugar que ele pode correr e essa proibição entra em contradição em um corpo cheio de energia e tomado por hormônios. Esse conflito leva a nós, pessoas negras, a crescerem com medo de sermos nós mesmos, contendo nossas necessidades genuínas dentro de uma caixa invisível, que em certo lugar mexe com nossa autoestima e nos violenta.

Para as mulheres pretas, pobres e mães de crianças negras, num país que mata jovens negros a cada 23 minutos, as formas de proteção e de defesa de suas crianças precisam ser diversas. Para além de enfrentarem o machismo, o racismo e a luta de classes, de forma interseccional, no sentido atribuído a esta palavra por Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), cabe muitas vezes às mulheres pretas, construir os próprios mecanismos de proteção para as crianças negras num Brasil que promove o assassinato de jovens negros todos os dias. Essa encruzilhada existe e está dada, nos acompanhando em grande parte do enfrentamento ao racismo.

Para além da frase, “não corre, menino”, minha mãe também falava outras frases que se somavam às encruzilhadas do racismo. Entre elas eu destaco “não coloca capuz”, “não esquece o documento”, “não mexe na mochila depois que entrar no mercado”, “quando ver a polícia faz cara de inocente”. Frases que fizeram parte

de minha infância e que são limitadoras à criança, porém em contrapartida, auxiliaram-me a não entrar para uma estatística tão triste da realidade brasileira. Quero dar um destaque a última frase, pois em minha infância ela parecia ser a mais abstrata. Nunca de fato havia entendido como eu, uma criança/adolescente inocente, poderia fazer uma expressão mais inocente. Como poderia eu não ser inocente? Que mal eu teria feito para alguém? Por que a polícia iria me parar, se ela serve para nos proteger? Essas perguntas, com o tempo, vão se respondendo na cabeça de uma criança negra, que, sem de fato entender o racismo, cresce sendo moldada e atravessada por ele. Essa realidade é também exposta no artigo *Infâncias Decoloniais, Interseccionais e Desobediência Epistêmica*, de Maylla Monnik Rodrigues de Sousa Chaveiro e Luzinete Simões Minella (2021). Nele, as autoras apontam que os marcadores sociais da diferença, entre os quais raça, gênero e classe vão atuar desde muito cedo nas vivências das crianças:

[...] as vivências das crianças podem estar sendo limitadas em função do racismo e sexismo, pois na sociedade ocidental estas hierarquizações se consolidam estruturalmente a partir da manutenção intencional de valores eurocentrados transmitidos às crianças. Sendo assim, visto que se trata de um processo constante e influenciado por múltiplos fatores, talvez não seja possível identificar precisamente o momento em que os elementos raciais e de gênero passam a constituir as identidades nas crianças, pois é importante considerar a ancestralidade e os aspectos transgeracionais, principalmente ao analisar experiências afrodiáspóricas. Entretanto, é pertinente afirmar que tais elementos, atuando como marcadores sociais da diferença, ocorrem desde as primeiras vivências de crianças, principalmente em territórios marginalizados historicamente. (CHAVEIRO; MINELLA, 2021, p. 106).

Não saberia dizer se a frase “não corre, menino”, que minha mãe me falava durante a infância, veio antes ou depois do ato truculento da polícia para com o meu irmão, contudo, minha identidade, desde muito cedo, tem sido moldada por esses instrumentos que controlam e nos constroem socialmente.

Minha infância, a morte diária de jovens negros seguindo em alta durante a pandemia e meu retorno para a casa dos meus pais, na comunidade em que cresci, durante o isolamento da pandemia da covid 19 em 2020, foram cruciais para as escolhas que levaram a dramaturgia em pauta. Preciso citar também, como processo para a criação de *Não corre, menino!*, três referências artísticas. Uma delas, conforme eu já indiquei, é a peça *5 minutos dos Inclassificáveis*, que está descrita nos textos 1, 2 e 3. A outra peça foi assistida por mim em 2019: *Buraquinhos ou o vento é inimigo de picumã*, de Jhonny Salaberg apresentada pela

companhia *Carcaça de Poéticas Negras* de São Paulo, no 24º Festival Isnard Azevedo,⁷⁰ em Florianópolis. A peça narra a história de um menino negro que sofre uma abordagem da polícia em seu bairro, no primeiro dia do ano. O menino corre e durante esse processo passa por países de Latino América e África; o menino leva 111 tiros. Por fim, a terceira inspiração foi a performance *Anjos Caídos*⁷¹ realizada em 2016 pela Cia Grito de Teatro.⁷² A performance *Anjos Caídos* foi realizada no bairro central da cidade de Florianópolis, no mesmo calçadão em que meu irmão havia sofrido a abordagem policial anos atrás. Nesse trabalho, que eu conduzia, citamos três nomes de pessoas assassinadas pela força policial: Amarildo Dias de Souza (já citado no texto 1), Claudia Silva Ferreira e Eduardo de Jesus. O primeiro nome das duas últimas pessoas dá nome a duas personagens da peça *Não corre, menino!* Todas as personagens da peça, com exceção da personagem Eva, foram batizadas com o primeiro nome de pessoas negras reais que foram assassinadas nos últimos anos. Sendo elas:

Eduardo de Jesus, de 10 anos, morto na porta de casa com um tiro da polícia no Complexo do Alemão, na Zona Norte do Rio de Janeiro, no dia 2 de abril de 2015.

Cláudia Silva Ferreira, 38 anos, baleada com 2 tiros quando saiu de casa para comprar pão. A PM do Rio de Janeiro jogou seu corpo no porta-malas do carro, que se abriu, e Cláudia foi arrastada por 350 metros, em 16 de março de 2014. O seu corpo foi filmado sendo arrastado e o caso ficou conhecido como a mulher arrastada.

Ágatha Félix, 8 anos, morta quando voltava para casa em uma Kombi. Ela estava com sua mãe, quando foi baleada nas costas pela polícia, no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, no dia 20 de setembro de 2019.

Evaldo Rosa dos Santos, 51 anos, músico que durante um passeio com a família, no dia 7 de abril de 2019, foi alvejado por 257 tiros de fuzil do Exército Brasileiro. Seu carro foi atingido por 62 disparos, Evaldo morreu na hora, sua esposa, que estava grávida, e seu filho, menor de idade, assistiram tudo. Esse fato

⁷⁰ Floripa Teatro - Festival Isnard Azevedo, é um festival de teatro anual da cidade de Florianópolis, criado em 1993 pela Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. Acesso em: 20 set. 2022.

⁷¹ Performance Anjos Caídos: <https://www.youtube.com/watch?v=JU5K3318nX4&t=6s>. Acesso em: 02 out. 2022.

⁷² Cia Grito é uma companhia teatral Florianopolitana, fundada em 2005, pelo diretor Rodrigo Marques.

ficou conhecido como o *caso dos 80 tiros*, em que o Exército Brasileiro “confundiu”⁷³ o carro de Evaldo com o de um traficante e “abriu fogo”. A pergunta que fica no ar após esse ato bárbaro e truculento é: como explicar que 80 tiros – na verdade 257 tiros – podem ter sido um engano? A resposta se resume a uma palavra: racismo. Na peça temos Eduardo, menino de 12 anos que nos narra o acontecido; Ágata, irmã gêmea de Eduardo; Cláudia, irmã mais velha de 15 anos; Evaldo, pai da família; Eva, mãe da família.

A ideia de ter esses nomes na peça é por uma necessidade de lembrar pessoas reais que foram e seguem sendo assassinadas por esse Estado, por um sofrimento que, como nos traz Mbembe (2014), vai para além do negro, algo que ele vai chamar de *devir negro no mundo*. Corpos subalternos que, nas periferias, serão assassinados por serem descartáveis, pois, corpos negros no Brasil estão passíveis de massacre e, para além deles, corpos periféricos também pois, nesta lógica, para este Estado, não se comete crime com algo ou com quem não é visto como civilização, ou seja, que esteja estabelecido como outro, no sentido de alienígena que nos traz Mbembe (2018), ou mesmo como outridade, como define Grada Kilomba (2020).

A peça *Não corre, menino!* inicia mostrando o corpo negro caído, morto. Ao longo da peça, Eduardo, vai nos contando como foi parar naquele lugar. Ao final, ele volta para o lugar em que iniciou, no chão. A intenção é provocar a plateia para o entendimento que esse corpo já foi assassinado, para ele não há esperança, mas não significa que esse resultado tenha que acontecer com outros corpos negros e periféricos. A peça não é apenas uma denúncia ao genocídio dos jovens negros e negras no país, é também uma denúncia contra a violência do racismo estrutural que coloca esses corpos negros e periféricos sempre em risco. De acordo com Silvio Almeida (2019), o racismo pode ser definido em três concepções: individual, institucional e estrutural e essas concepções precisam ser debatidas de forma incansável entre diferentes segmentos da população e suas expressões culturais.

O racismo individual, de acordo com essa concepção, é visto como uma “patologia ou anormalidade” (ALMEIDA, 2019, p. 36), ele seria direcionado ao

⁷³ Confundir é um verbo muito comum nas justificativas que as mídias hegemônicas costumam usar quando o Estado mata uma pessoa negra (que a polícia não consegue incriminar) por arma de fogo. Pessoas negras, especialmente jovens negros, estão acostumados a serem “confundidos” cotidianamente com outras pessoas negras. Apenas mais um elemento do racismo, categorizar pessoas negras como parecidas.

indivíduo, ou mesmo a pequenos grupos, e caracterizado como de natureza psicológica e não política. Essa concepção dá margem para admitir a não existência do racismo e sim de um preconceito. Para Julianna Rosa de Souza (2021, p. 71), “o problema dessa perspectiva é acentuar os aspectos morais e comportamentais, retirando o racismo das camadas institucional e estrutural que atravessam a economia e a política”.

O racismo Institucional nos leva a entender que para além do indivíduo, as instituições fornecem privilégios a sujeitos não racializados, brancos, em detrimento de outros grupos que são categorizados pela raça: "Assim, a principal tese dos que afirmam a existência do racismo institucional é que os conflitos raciais também são parte das instituições" (ALMEIDA, 2019, p.39).

Por fim, o racismo estrutural, essa concepção, aborda o entendimento que a organização da sociedade se faz de forma a excluir pessoas não-brancas da maior parte da estrutura social, ou seja, do direito, da política e da sociedade. Em um sentido mais amplo, conforme explica Grada Kilomba (2020, p. 77), “Estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus sujeitos brancos, colocando membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível”. Ou seja, não são somente as instituições que colocam sujeitos brancos em vantagem, a estrutura da sociedade e sua construção tem papel fundamental. Como afirma Almeida, “as instituições são racistas porque a sociedade é racista” (ALMEIDA, 2019, p. 47).

Compreendo o racismo como sendo estrutural e neste sentido é importante destacar que uma peça teatral não vai enfrentar as camadas do racismo em sua totalidade. O próprio espetáculo termina com uma projeção de corpos reais, na rua, lutando contra o genocídio negro no Brasil e imagens de projetos sociais, que mudam a vida de muitas pessoas que vivem nas periferias urbanas, pois, obviamente, o enfrentamento ao racismo necessita estar para além das quatro paredes do espaço teatral, é necessário enfatizar os movimentos sociais e políticos, que incansavelmente propõe ações antirracistas, pois "ainda sim, é sabido que o destino das políticas de combate ao racismo está, como sempre esteve, atrelado aos rumos políticos e econômicos da sociedade" (ALMEIDA, 2019, p. 151).

6 TEATRO EMERGENCIAL BRASILEIRO, UMA FORMA DE TEATRO NEGRO

Vivemos em um país que mata e permite a morte diária de crianças e adolescentes, em um número expressivo e assustador. De acordo com dados da UNICEF (2021), 32 crianças e adolescentes são mortas diariamente no Brasil, e esses jovens, em sua grande maioria, costumam ter cor de pele e endereços muito parecidos.

A morte e o assassinato destes indivíduos ocorre em um estado de sítio vivido nas periferias do Brasil, pois longe de ser uma exceção, Silvio Almeida (2019) nos diz, ele é a regra nesses territórios. A polícia, como materialização do Estado, é uma das maiores responsáveis pela quantidade de vidas negras que estão sendo eliminadas todos os dias nas periferias; sua presença sob a égide da “pacificação”, tem se mostrado uma falácia do combate à violência, resultando no contrário da paz. As operações comumente chamadas de “guerra as drogas” – ou como estão usando ultimamente, no “combate ao roubo de veículos” ou “combate a assaltantes de bancos” – tem causado mortes, não somente de crianças e adolescentes negros e negras, mas também de seus pais, avós, mães. Famílias inteiras perdem alguém ou muitas pessoas, como nos casos das chacinas.

As vidas ceifadas nas periferias são de qualquer pessoa que atravesse o caminho da bala, e esse caminho da bala comumente encontra corpos negros. A construção e o resultado do processo colonial brasileiro e do colonialismo pelo mundo, de acordo com Ramon Grosfoguel (2016), caminhou para a construção do sujeito negro como raça desde o século XVI, e como nos coloca Grada Kilomba (2020), esse processo colonial conduziu o corpo negro para a periferia, à margem, longe do centro, permitindo que esses corpos sofressem a violência e que essa fosse naturalizada. Silvio Almeida em *Racismo Estrutural* afirma:

O colonialismo, portanto, dá ao mundo um novo modelo de administração, que não se ampara no equilíbrio entre a vida e a morte, entre o "fazer viver e o deixar morrer"; o colonialismo não mais tem como base a decisão sobre a vida e a morte, mas tão somente o exercício da morte, sobre as formas de ceifar a vida ou de colocá-la em permanente contato com a morte. (ALMEIDA, 2019, p. 117).

Tudo que se seguiu com a colonização e com a pós-colonização, faz com que a violência contra o corpo negro seja a raiz que estrutura o país, e por isso afirmamos que o racismo é estrutural, e que a colonialidade que o sustenta

permanece mesmo com o fim do colonialismo (QUINTEIRO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019).

O racismo está tão impregnado nas estruturas sociais que os meios de comunicação, de mídia hegemônica, e mesmo teatrais, conduzirão (e conduzem) a construção subjetiva e intersubjetiva de corpos negros como violentos e passíveis de massacre, formalizando e permitindo que a necropolítica desse Estado neoliberal exista nos ambientes periféricos e não provoque estranhamentos na população em geral, dando o aval para que as chacinas não sejam vistas como algo a se estranhar, nesses territórios. Por tais questões o teatro negro, ou mesmo a dramaturgia negra, deve estar no contraponto da construção que faz a branquitude sobre o que seria a pessoa negra e a negritude no país. Um teatro feito sobre uma ótica emergencial, para uma luta que se faz urgente e que exalte a negritude em seus sentidos positivos.

Aqui precisamos, outra vez, rever e pensar a história do Brasil e até mesmo do mundo. Um corpo negro é geralmente racializado, porém o corpo branco não. O corpo branco é visto como norma, como universal (KILOMBA, 2020), assim sendo, o seu fazer teatral, como indica Julianna Rosa de Souza (2021, p. 103), é apenas visto como teatro: “[...] brancos, embora estejam dentro do sistema racial, são vistos como universais, o padrão. Assim, quando brancos fazem teatro, estão fazendo apenas teatro”. Por outro lado, neste sistema, o corpo negro carrega consigo uma especificidade, que não é padrão, logo quando negros fazem teatro, são vistos como fazendo teatro negro. E nesse sentido, Souza (2021) chama a atenção para o fato de que, muitas vezes fazer “teatro negro” como temática militante, pode parecer uma obrigação para os corpos negros.

O que acontece quando um corpo racializado negro está em uma peça teatral? Será que ele estaria sempre fazendo teatro negro? Aqui voltamos para algumas das questões já indicadas nos textos iniciais. Será que um corpo negro, quando transpassa a dramaturgia da cena, em uma obra de teatro que não se autodenomina como teatro negro, não poderia também ser considerado teatro negro? Afinal quais são os limites dessas encruzilhadas que definem um determinado teatro como *teatro negro*? E por que defini-lo como tal?

Quando a gente tenta definir o que é teatro negro, várias questões se colocam. Porém para além de uma resposta definitiva, ou mesmo um conceito do que seria o teatro negro, é possível dizer que ele se constituiu, no Brasil, como um

teatro emergencial. Desde o nascimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), criado por Abdias do Nascimento em 1944, ou do Teatro de Solano Trindade criado nos anos 70, ou mesmo o Teatro Profissional do Negro também criado nos anos 70, as propostas foram, via de regra, a de criar subjetividades positivas sobre e para as pessoas negras, com intuito de romper com a subjetividade branca que nos é imposta até os dias atuais. Sendo assim, aqueles que se auto identificam como teatro negro brasileiro, propuseram-se a trabalhar com questões como autoestima, afeto, amor, denúncia, história, resistência, luta, aquilombamento, resgate e tantos outros temas. Um teatro negro, para além de buscar o protagonismo negro, buscou e busca exaltar a nossa negritude, que é apagada a todo instante. E nesse processo, pensando na arte teatral, necessitamos encontrar uma forma de produzir materiais que nos mobilizem e que debatam questões reais e concretas que atravessam nossas vidas.

Entendo que no Brasil estamos produzindo teatro negro e algumas definições sobre ele; que esse processo, historicamente tem fortalecido as lutas antirracistas e, da mesma forma, tem fortalecido a criação de novas perspectivas, a consolidação de outras realidades possíveis. nesse sentido poderíamos perguntar por que então não usamos o termo teatro branco? Considerando as denúncias dos processos de racialização, nomear um teatro que se propõe universal de teatro branco, seria algo que, no mínimo, causaria certo estranhamento. Seria também uma forma de denunciar uma falsa universalidade. Contudo, o caminho aqui é outro.

Falar em teatro negro, defender sua existência e visibilidade, a meu ver, aponta para o reconhecimento da diferença, para o fortalecimento da presença de um outro e de outros modos de pensar e de viver, para além da universalização branca. Ele pode ser um espaço de memória de uma história que não pode ser esquecida, enfim, pode ser também um espaço/criação de outras relações e realidades possíveis.⁷⁴ Nesse sentido importa menos defini-lo academicamente. Algumas autoras e autores já formularam algumas ferramentas conceituais que podem ser utilizadas tanto na pesquisa como na ação política. Este é o caso dos escritos de Evani Tavares Lima, com os quais trabalharei no texto 9. As definições

⁷⁴ Conforme Mbembe (2019, p. 86), a busca do “reconhecimento do outro e de sua diferença”, na busca de novos horizontes do humano e na possibilidade de uma “vida convivial num mundo, de hoje em diante [...]” é constituinte do pensamento de Frantz Fanon, Léopold Sédar Senghor, Edward Said, Paul Gilroy, entre outros autores do pensamento pós-colonial.

abertas fazem com que avancemos. Muitos pesquisadores e pesquisadoras negras continuam explorando essa pergunta, como faz Souza em sua tese:

Teatro negro é um teatro que está concentrado na temática, ou seja, teatro negro é aquele cujos temas estão relacionados às questões antiracistas e/ou às experiências de ser negro e negra na sociedade? Ou Teatro negro pode ser compreendido como espaço de produção de quem é negro, ou seja, feito por artistas negros e negras sem que a obra esteja necessariamente vinculada a uma estética especificamente militante ou ativista, neste caso, o importante é o livre direito de criar artisticamente e, portanto, o/a criador/a negro/a é quem justifica o negro do teatro? (SOUZA, 2021, p. 102).

Podemos não ter uma definição única do teatro negro, porém podemos afirmar que ele se coloca como um teatro emergencial? Seria assim, um teatro, que além de atravessar a cena e a dramaturgia, pode se relacionar com uma plateia que se vê identificada com as questões reais que atravessam suas vidas e suas intersubjetividades, dialogando com as encruzilhadas do racismo entre tensões não tão presentes na produção do teatro brasileiro, mas presentes na memória de um povo que se vê negado na história do Brasil?

Em *O Perigo de uma História Única*, Chimamanda Ngozi Adichie (2019) nos adverte como a construção da narrativa através de uma única ótica pode nos fazer reproduzir e repetir a construção que a branquitude fez sobre corpos negros, numa perspectiva negativa. Pensando no Brasil, é possível dizer que as notícias sobre a invasão da polícia nas comunidades onde ocorre “troca de tiros”, privilegiam a versão dos policiais a dizerem que foram “recebidos com tiros”, por isso “reagiram”. Em nossas subjetividades, construídas por esta sociedade, o pensamento comum é de que o Estado está nos protegendo dos bandidos.⁷⁵ Contudo, quando durante essas invasões, uma pessoa que a polícia não consegue categorizar como bandido, ou associar ao tráfico de drogas, é assassinada, a resposta oficial é de que foi uma “bala perdida” que encontrou esse corpo e que a bala não partiu deles. Porém, o que de fato é essa bala perdida, tão comumente usada pela polícia e pela mídia hegemônica como desculpas para corpos que são assassinados na periferia? Como

⁷⁵ É necessário colocar que a palavra *bandido*, no Brasil, está atrelada, em grande parte, às pessoas pobres e de periferias, que cometem crimes ou que são suspeitas de. Como a maior parte das pessoas que compõe esses territórios, em nosso país, são pessoas negras, é muito comum que as polícias, e as mídias hegemônicas, usem essa palavra para corpos negros. A associação tem um caminho: pobre - periférico - negro - bandido, algo que a PM vai justificar em sua abordagem como “atitude suspeita”. Quem cresce nas periferias do Brasil, costuma escutar essa palavra muitas vezes, até mesmo teme ser confundido com alguém que o Estado categoriza como bandido, afinal no Brasil é muito comum dizer que “bandido bom é bandido morto”.

uma bala perdida pode encontrar, em quase sua totalidade, pessoas que possuem endereços e cor de pele parecidas com as de Eduardo de Jesus?

Outra vez recorro a Sílvia Almeida (2019, p. 122-123), quem tem encontrado algum caminho para essas perguntas:

O racismo, mais uma vez, permite a conformação das almas, mesmo as mais nobres da sociedade, à extrema violência a que populações inteiras são submetidas, que se naturalize a morte de crianças por “balas perdidas”, que se conviva com áreas inteiras sem saneamento básico, sem sistema educacional ou de saúde, que se exterminem milhares de jovens negros por ano, algo denunciado há tempos pelo movimento negro como genocídio.

De acordo com Almeida, é nesse sentido que o racismo legitima a morte de crianças negras e periféricas, pela bala perdida, ou por um sistema que vai matá-las lentamente. Então talvez o que devesse ser debatido é que na verdade a “bala perdida” é uma bala direcionada, que tem um destino e que desempenha muito bem seu papel no projeto necropolítico. E nesse sentido, expressão “bala perdida”, tão recorrente, é uma forma de esconder que esse é um projeto em andamento no nosso país, para os corpos negros, pobres e periféricos, financiado e permitido pelo Estado, o genocídio.

Buscando entender que os teatros negros brasileiros são teatros emergenciais, que se fazem necessário e urgente desde sua primeira aparição, para discutirmos a forma em que se vive neste país em ruínas, cito Fátima Lima em *Trauma, Colonialidade e sociogenia em Frantz Fanon: os estudos da subjetividade na encruzilhada*, que afirma que “tornar esse mundo como findo significa, antes de tudo, interpelar a própria noção de humano como elemento organizador político, social, cultural, subjetivo e intersubjetivo” (LIMA, 2020, p. 81). Findar esse mundo, desde múltiplos lugares (inclusive o teatro), é criar possibilidades e caminhos de enfrentamento para destruir territórios que não são seguros para pessoas negras.

Em resposta a essa violência, negras/os têm, ao longo, de suas histórias, tentado responder de outras formas à violência da colonialidade a partir do encontro com a dimensão de negritude que essas experiências possibilitam, erigindo coletivamente o reconhecimento de uma comunidade e a construção de pertencimentos. Esse movimento pode ser percebido hoje, através de diferentes expressões, nos brasis onde negras/os assumem as suas próprias histórias, tensionando os lugares de enunciações, portanto, de poder. Isso possibilita que as histórias que marcam o processo escravocrata, sua brutalidade e violência, como uma flecha que atravessa o tempo, possam ser desviadas e/ou devidamente enterradas (LIMA, 2020, p. 90).

Desde sempre o teatro negro foi um lugar de criar nossas histórias, de assumir o papel de sujeitos, de enfrentar as violências de forma coletiva e organizada. Pode-se dizer que o teatro negro compõem, para além de uma construção emergencial, uma desobediência epistêmica, no sentido que é atribuído a esta ação por Walter Mignolo (2008).

7 SOBRE O SILÊNCIO DA BRANQUITUDE UNIVERSITÁRIA

Grada Kilomba (2020) afirma: “quando eles falam é ciência, quando nós falamos é aciência”. Entenda-se eles como o pensamento canônico, branco, eurocêntrico, burguês... e nós como o pensamento periférico, preto, indígena, feminista negro. Durante muitos anos, e ainda hoje, a maior parte dos conhecimentos válidos, na academia, vem do mesmo lugar, têm cor, gênero e pretensões universalizantes. Por mais que não se admita em primeira instância, existe um pacto bem estabelecido para que essa hegemonia não mude. Por isso, nas lutas contra a colonialidade do poder, como a nomeou Aníbal Quijano (2022), é preciso, de fato, dar-se conta de quem são os aliados e aliadas. Para fazer essa análise, foco em duas apresentações de *Não corre, menino!* dentro de duas Universidades: a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

No último dia do mês de maio de 2022, junto da Cia. Nosso Olhar, participei do XI SPAC (Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas) na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), apresentando a referida peça. Várias inseguranças tomavam a mim e aos meus colegas de grupo por nos apresentarmos num espaço como da universidade, território de predominância branca, um dos maiores detentores da produção de conhecimento e centralizador do mesmo. Aqui falo da centralidade que a instituição universidade ocupa, como aponta Kilomba (2020) em *Memórias da Plantação*, “o centro” como espaço muitas vezes de violência para corpos não universalizados, dissidentes, os corpos outros.

Antes de apresentarmos a peça, um dos integrantes da Cia. Nosso Olhar estava no banheiro dentro de uma cabine, quando escuta dois universitários homens, brancos, cis, falando: “já ouvi falar dessa peça, e tenho várias críticas sobre ela, sobre a forma que a conduzem e como abordam essa temática [...]” E a fala seguia apontando problemas sobre peça. Até este ponto, tudo certo. Os trabalhos artísticos são processos e necessitam da visão do público, seja ele artístico ou leigo, para sua criação permanente, afinal é para o outro que se cria a arte. Porém, quando esse integrante da Cia. Nosso Olhar saiu da cabine, com um moletom caracterizado indicando que fazia parte do grupo que logo iria se apresentar, o silêncio e o desconforto predominaram no banheiro.

Esse mesmo silêncio e desconforto dos dois corpos brancos, se seguiu na sala de apresentação, o Espaço 1, do Centro de Artes da UDESC após a peça, quando o grupo abriu para a conversa. Na sala deveriam ter quase 100 pessoas na plateia, em sua maioria branca, contudo, só as pessoas negras que assistiram à peça falaram. As pessoas brancas que poderiam de forma concreta contribuir com o trabalho, se calaram. Porém, em outros espaços teatrais fora do ambiente acadêmico no momento de conversa após a peça, a branquitude não hesita em falar e se expor. Parece existir um silêncio no espaço acadêmico quando se trata de falar ou de se colocar quando o racismo é abordado por aqueles ou aquelas que o denunciam.

A partir disso, pensei em algumas possibilidades para explicar esse silêncio. A primeira seria o pacto narcísico da branquitude sobre o qual escreveu Maria Aparecida da Silva Bento (2002). Existe um acordo invisível em que se combina de não falar e não se expor, pelo menos na frente de todas as pessoas. A peça acaba, o silêncio predomina; não há fala, não há questionamento. No momento seguinte, 20 minutos depois de sair da sala de apresentação, de forma individual, algumas pessoas brancas que assistiram ao trabalho se direcionam a mim e conseguem falar: “Olá, Leandro. Se você quiser minha opinião sobre a peça, depois me procura para conversar”. A branquitude tem tanta certeza de sua superioridade, de sua sabedoria, que é preciso nós, as pessoas negras, irmos atrás de seu conhecimento hegemônico, afinal o que sabe a outridade? (KILOMBA, 2020).

A segunda possibilidade que me vem é o medo de ser racista. Falas que ouvi após a peça de forma individual: “ah, mas e se eu falasse algo errado?”, ou “eu estou ali para aprender com você, entro mudo e saio calado”. Esse medo constante da pessoa branca de parecer racista luta diretamente contra as nossas práticas antirracistas. Leva a pessoa branca para um falso conforto, em que se não fala sobre o racismo, ele não existe, ou que ele pode existir em um sentido inverso, porém tão perverso quanto. Muitas vezes se validam com o discurso de que o “racismo é estrutural”, então não há nada que possa ser feito.

Depois de uma conversa com minha orientadora, uma terceira possibilidade, talvez um questionamento, surgiu para continuar problematizando o tamanho silêncio. Poderíamos estar avançando nas discussões raciais? O que pode parecer contraditório, pode ser de fato um avanço? O silêncio muitas vezes pode ser educativo e discursivo? A meu ver, o silêncio por si só, não resolve, é preciso que a

branquitude agarre esse desconforto e o transforme em ação, para avançar na luta antirracista.

O lugar monolítico que a branquitude nos coloca, dificulta muito às pessoas negras se sentirem aliadas e acolhidas por sujeitos que não sentem a mesma dor do racismo, principalmente quando corpos brancos, masculinos, cis, universitários e burgueses falam e julgam sem se exporem, sem se colocarem junto, mas apenas como um “olhar branco”. Afinal as formas de opressão não operam em singularidade, elas se entrecruzam, principalmente num ambiente em que o corpo predominante é o corpo do opressor. Revisitando minhas emoções no dia da apresentação dessa peça, na qual apenas meu corpo está na cena, cercado por olhares de corpos que são universalizados e oprimem, recorro ao pensamento de Frantz Fanon (1968) como preenchedor dos meus: O olhar branco que nos coube (uso o plural pois, por mais que eu estivesse só em cena, meus colegas de *Cia Nosso Olhar* estavam lá no espaço e se fazem presentes) enfrentar com um peso fora do comum, agora, nos oprimia no seu espaço “natural”, pois o mundo real (centro) disputava nosso corpo (FANON, 1968).

Parece-me extremamente difícil, para as pessoas negras que possuem letramento racial,⁷⁶ e estão na academia disputando a produção de conhecimento, confiarem nas pessoas brancas, que também ocupam esses espaços, como possíveis aliadas. Mesmo com uma peça que traz como denúncia o genocídio do povo negro, sentimos que o nosso conhecimento, a nossa forma de criar, não são suficientemente válidos nesse território. O epistemicídio está presente até nos lugares em que deveríamos estar confortáveis para produzir nossa ciência, ou mesmo validarmos conhecimentos negros. Parafraseando Grada Kilomba (2020), quando eles falam é ciência, quando nós falamos também é ciência, afinal ela não é absoluta. Meses depois, em novembro de 2022, a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) organizou o evento *Novembro Negro UFSC* (1º a 30 de novembro) que contou com exposições, palestras, oficinas, culinárias, rodas de conversas e apresentações culturais, tudo vinculado à população negra. A *Cia Nosso Olhar* foi contratada pela Universidade para apresentar a peça teatral *Não Corre, Menino!*, no dia 3 de novembro dentro da programação.

⁷⁶ Pode-se dizer que o letramento racial é um entendimento de como as questões raciais definem a sociedade, seja nas condições individuais, institucionais e/ou estruturais.

Nessa mesma época, alguns estudantes da UFSC vinham sofrendo ameaças de grupos neonazistas na universidade. As ameaças começaram com escritas nos banheiros, depois nas portas das salas de aulas e em cartas deixadas na Universidade. No dia 28 de outubro de 2022 uma carta foi deixada no Centro de Ciências Jurídicas (CCJ), mas somente no dia 03 de novembro daquele ano, a referida carta chegou ao conhecimento geral coincidentemente no mesmo dia em que faríamos nossa apresentação naquela universidade.

O conhecimento da carta, horas antes da apresentação, causou uma inquietude no grupo e até mesmo uma dúvida se faríamos a apresentação. Admito que em mim existia um medo maior, principalmente por estar sozinho, até mesmo exposto, no palco. A ameaça era direcionada à diversidade universitária e, entre elas, a população negra universitária. Meses antes, uma matéria de TV havia denunciado a existência de grupos neonazistas no estado de Santa Catarina com estudantes dessa mesma universidade integrando esses grupos: “O caso, revelado pelo Fantástico em 23 de setembro, mostrou que ao menos quatro suspeitos de pertencerem à célula nazista em Santa Catarina estudam na universidade federal”.⁷⁷ A carta possuía dizeres como: “Nós iremos destruir todos vocês. A gente está cada vez maior. A gente está ao seu lado, na sua frente”. De fato, poderiam estar ali na plateia nos aplaudindo e nem saberíamos. Seguimos com a apresentação, mas se notava que o clima no auditório da reitoria, local da apresentação, estava tenso. Os olhares dos estudantes negros não eram só olhares de quem iria assistir a uma peça teatral, mas olhares de vigilância, e essa percepção nos deixou (os integrantes da Cia Nosso Olhar), mais tranquilos e cientes de que não estávamos sós; a negritude que ocupava a universidade, nesse dia, fazia a vigilância.

É preocupante, contudo, que mesmo dentro de uma instituição pública, corpos dissidentes tenham que estar a todo instante em vigilância, ainda mais em um evento que tinha como intuito potencializar a consciência negra.

⁷⁷ Matéria da G1 (BORGES; IGOR, 2022): <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2022/11/03/ufsc-entrega-a-policia-carta-nazista-que-pre-ga-odio-contra-gays-feministas-negros-e-amarelos.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2022.

Figura 17 - Foto final de apresentação - UFSC, dia 03/11/2021.



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2020).

8 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DE *NÃO CORRE, MENINO!*

A peça estreou no dia 26 de fevereiro de 2021 no *III Festival Felino Preta* (SP). A apresentação foi feita em transmissão ao vivo, ou seja, estávamos em Florianópolis, dentro do teatro do *SESC Prainha*, apresentando a peça para um celular, que de forma online e simultânea, era transmitida no YouTube para mais de 400 pessoas, no canal Circo Navegador.

Figura 18 - Estreia de *Não corre, menino!*



Fonte: Arquivo pessoal.

No ano de estreia, a peça foi apresentada quatro vezes de forma online e uma no formato semipresencial, onde, pela primeira vez, existia uma parte da plateia que estava ali, no local da apresentação. Na terceira apresentação da peça – ainda no formato online – dentro do 32° FITUB (Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau), o dramaturgo, roteirista e ator Daniel Viega fez uma análise da peça, que está na íntegra nos anexos deste trabalho, aqui destaco um trecho:

Minha provocação é no sentido de que, usando a operação e estética impostas a nós pela branquitude ao longo de séculos, esta peça preta vem à tona como denúncia. O trabalho da dramaturgia, o corpo preto em cena, poderosos por si só, potencializados pelo trabalho sensível e violento, nascido da adversidade de um tempo pandêmico gerido por um governo

genocida, são de uma beleza ímpar, mas como ser mais que beleza e denúncia usando a nossa pedagogia das encruzilhadas? (VIEGA, 2021, anexos).

A provocação do texto de Daniel traz o questionamento do lugar que o teatro negro (ou os teatros negros) ocupa, a forma de pensarmos esse teatro e sua maneira emergencial, para quem sabe possibilitar novas (e nossas) perspectivas de negritudes sobre o que de fato queremos construir com o fazer artístico. Como encontrar caminhos para vencer a branquitude que define nossas vidas e, até mesmo, nossas formas do fazer teatral? Ou seja, talvez a peça *Não corre, menino!* faça parte apenas de mais uma na engrenagem desse sistema colonial que permite pequenas brechas de denúncias, sem de fato interferir nas estruturas. A crítica de Daniel Viegá questiona justamente em que medida a denúncia é suficiente e nos desafia a proposições artísticas que não aquelas que nos são impostos pela branquitude.

A evocação de Exu, seguida da referência a Luiz Rufino no texto de Veiga situa a noção de pedagogia da encruzilhada a que o crítico se refere. Em um pequeno artigo, resultado de sua tese de doutorado,⁷⁸ Rufino (2018) explica que racismo, colonialismo e colonialidade marcam o tempo que vivemos, sendo a raça o alicerce da colonialidade. Sua proposição, contudo, não é apenas a da denúncia, para o autor, mais do que:

identificar o que marca o nosso tempo e o que emerge enquanto demanda a ser vencida, devemos nos ater a forma que atravessaremos. Dessa maneira, quais sabedorias invocaremos para nos encarnar nesse jogo? É nessa perspectiva que emerge uma outra questão também enlaçada por Césarie [...] e Fanon [...] ⁷⁹, como nos reconstruímos diante do trauma vivido e nos lançamos nas batalhas contra a violência imposta por esse sistema? Somado a essas questões lanço uma outra: Quais caminhos se abrem enquanto possibilidade? (RUFINO, 2018, p. 72-73).

A provocação feita por Veiga à peça segue no mesmo sentido. Na perspectiva de uma pedagogia encarnada, como afirma Rufino (2018, p. 74), apontando para a necessidade da “invenção poética/política que reivindica e revela o fenômeno educativo enquanto uma ética”. Para Rufino, é Exu o elemento propulsor dessa ética pois é ele “o fundamento que substancia e cruza toda e qualquer possibilidade” (p. 76). As encruzilhadas são justamente campos de possibilidades, pois nelas as

⁷⁸ A tese de Luiz Rufino é intitulada *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas* (RUFINO, 2017).

⁷⁹ As obras de Césarie e Fanon citadas por Rufino neste trecho são *Discurso sobre o colonialismo* e *Pele negra, máscaras brancas*, respectivamente.

opções se atravessam. Levar a sério essa provocação me coloca a pensar como, a partir do teatro, posso também reinventar mundos.

Muitas vezes, nossas subjetividades, construídas pela branquitude, nos colocam em lugares determinados que até mesmo nos nossos pensamentos mais profundos não percebemos como definidos fora de nossas escolhas de agir e pensar. Grada Kilomba (2020), nos pergunta “quem pode falar?”; “o que deve falar?”; “como deve falar?”; “o que quer ouvir?”; “quem quer ouvir?”. A branquitude tende a colocar pessoas negras como monolíticas, no sentido, como propõe Patricia Hill Collins (BUENO, 2020), com imagens de controle, de forma a negar nossas pluralidades, nossos desejos e sonhos. Tendo passado por essas reflexões me pergunto se *Não Corre, Menino!*, mesmo no lugar de denúncia e de uma necessidade profunda e genuína do grupo de propor esse trabalho, reforçaria as imagens da branquitude que reside em nossos corpos?

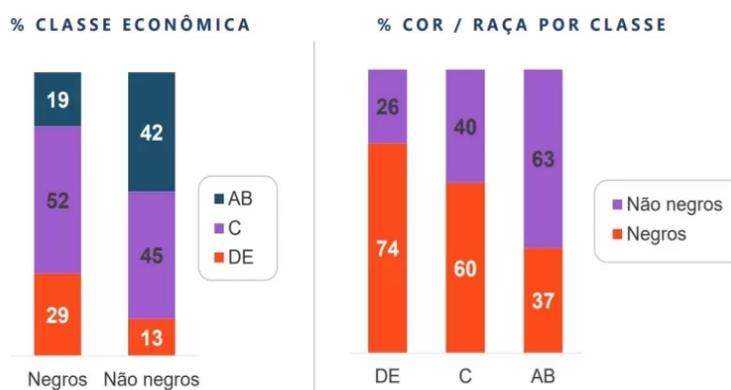
Compreendo que essa pergunta não é simples de ser respondida e envolve diferentes camadas que vão desde as motivações que levaram ao texto, o processo de escrita e discussão com a Cia Nosso Olhar, o contexto no qual foi produzida a peça, a percepção que foi construindo de mim mesmo como ator negro, a ressonância da peça no público que a assistiu e as reflexões que agora faço a partir de minhas próprias encruzilhadas. Procurei descrever e refletir sobre algumas dessas camadas, provocado tanto pela reação do público, como pela literatura negra que para além da arte teatral me deixou alerta e sensível para outras camadas possíveis de leitura sobre aquilo que o público me dizia ou deixava de dizer. Comecei a perceber também as diferenças que marcavam o público, que marcavam sua percepção e engajamento em relação a peça e as questões que trazia. E, talvez, mais do que tudo, fiquei atento às minhas próprias reações e ações frente ao que aprendia durante e após a cena.

No que se refere ao público branco, por exemplo, até mesmo as pessoas mais progressistas, anticapitalistas, radicais de esquerda, parecem muitas vezes distantes, não questionam seu lócus social, nem seus privilégios. De tal forma que sua branquitude, não vê legitimidade numa ação real e antirracista, que denuncia a realidade de muitas pessoas negras, e de certa forma, de pessoas não-negras que vivem em periferias, no sentido de um *devoir negro no mundo* como aponta Mbembe (2014). Djamila Ribeiro em seu livro *Manual Antirracista* questiona, “o que, de fato, cada um de nós tem feito e pode fazer pela luta antirracista?” (RIBEIRO, 2019). A

branquitude permite o não questionamento sobre o racismo, pois ela induz as pessoas a acreditarem que ele é individual, um desvio de caráter, que ele está no outro.

Essa minha percepção, contudo, não é isolada. Em uma pesquisa realizada pelo Instituto Locomotiva em abril de 2021⁸⁰ com 1630 (mil seiscentos e trinta) pessoas de 72 cidades do Brasil, 84% das pessoas responderam que percebem que o racismo existe, porém apenas 4% responderam que se consideram preconceituosas. Essa tendência de reconhecer o racismo, mas não se reconhecer racista, não é recente no Brasil e pode ser encontrada em pesquisas de 1995, feita pelo Instituto Datafolha e por outros pesquisadores, conforme informam Angela Figueiredo e Ramon Grosfoguel (2009), ao indicarem a relevância dessa tendência no meio universitário, em seu texto *Racismo à Brasileira ou Racismo sem Racistas: Colonialidade do Poder e a Negação do Racismo no Espaço Universitário*. Os dados dessas pesquisas corroboram com o que afirma Almeida (2019) sobre o racismo ser estrutural. Se apenas existisse um racismo individual, conforme explica Almeida (2019, p. 36), “não haveriam sociedades ou instituições racistas, mas indivíduos racistas, que agem isoladamente ou em grupo”. Sociedade e Instituições mostram-se, contudo, racistas nas relações políticas, jurídicas e econômicas, como é possível deduzir dos dados que mostram as relações entre raça e classe no Brasil em pesquisa do mesmo Instituto citado acima:

Figura 19 - Pesquisa econômica Instituto Locomotiva.



Fonte: Instituto Locomotiva (2021).

⁸⁰ As informações foram obtidas no *link* (FELIPPE, 2021): <https://exame.com/negocios/no-brasil-84-percebe-racismo-mas-apenas-4-se-considera-preconceituoso/>.

O racismo opera, permitindo que as pessoas negras sigam sendo as pessoas mais pobres e marginalizadas deste país, legitimando e naturalizando o que a peça *Não Corre, Menino!*, denuncia: corpos negros sendo assassinados cotidianamente. As contradições do racismo estrutural estão tão visíveis nesta sociedade, que a pesquisa do Instituto Locomotiva, que apresentei aqui, foi financiada por uma instituição que possui inúmeros casos de denúncias de racismo, a Rede Carrefour.⁸¹ O caso de racismo que ficou mais conhecido foi o caso da morte de João Alberto Silveira Freitas,⁸² no dia 19 de novembro de 2020, um dia antes do dia da consciência negra. Além de ser filmada, a morte de João Alberto foi reproduzida, muitas e muitas vezes, nas mídias brasileiras.

A brutalidade com o corpo, esse racismo vivido no cotidiano das pessoas negras que é assistido como um “show”, relembra, de forma macabra, o período colonial: “a ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa”, afirma Grada Kilomba (2020 p. 158). O Dia da Consciência Negra em 2020 foi marcado pela dor de um trauma coletivo, que atravessava o passado e o presente, confundindo o tempo e o lugar no qual a sociedade brasileira se encontrava (e ainda se encontra). Esse, contudo, não é um fenômeno apenas brasileiro, ele se repete em muitos lugares, conforme explica Grada Kilomba:

De repente, o colonialismo é vivenciado como real - somos capazes de senti-lo! Esse *imediatismo*, no qual o passado se torna presente e o presente passado, é outra característica do trauma clássico. Experimenta-se o presente como se tivesse no passado. Por um lado, cenas coloniais (passado) e, por outro lado, o racismo cotidiano (o presente) remonta cenas do colonialismo (o passado) (KILOMBA, 2020, p. 158).

Por essa forma de como o racismo se estrutura e todas as suas vertentes, que vão se sofisticando com o tempo, quando o teatro faz obras que dialogam com a realidade negra no Brasil, os públicos de características distintas, e compostas de letramento racial, ou não, irão reagir de formas múltiplas.

⁸¹ Carrefour é uma rede internacional de hipermercados fundada na França em 1959 e que está no Brasil desde 1975.

⁸² João Alberto Silveira Freitas, foi assassinado por seguranças da rede Carrefour, após um desentendimento na loja. Dois seguranças imobilizaram João Alberto e o agrediram. Mesmo com testemunhas e a esposa de João Alberto, tentando intervir, os seguranças e funcionários do Carrefour, que impediam a aproximação de testemunhas, seguiram o agredindo até tirarem a vida de João Alberto. Sua morte foi filmada.

Na maior parte das apresentações presenciais da peça *Não corre, menino!*, houveram diálogos com o público após as apresentações, e nesses momentos noto que pessoas brancas e não-brancas reagem de formas bem diferentes.

Após uma das primeiras apresentações presenciais da peça recebemos uma mensagem, enviada de forma privada em uma rede social, de uma das pessoa do público. A mensagem recebida era de Ana,⁸³ 28 anos, mulher negra:

Olá. Após a peça eu e alguns amigos dialogando sobre nossos sentimentos, sentimos a necessidade de alertar que talvez seja interessante e importante um aviso de possíveis gatilhos. Tanto eu quanto os amigos perdemos pessoas (inclusive recentemente) de maneira muito semelhante ao da peça. E alguns sons (exemplo os tiros) e algumas falas da peça nos trouxeram sentimentos muito fortes. Eu mesma tive insônia e passei o dia de quarta (após a peça) chorando o dia todo com um grande sentimento de sufocamento. Sentimento causado pelas lembranças dos últimos dias do meu irmão. Outra amiga passou pela mesma coisa, não conseguiu dormir e nem parar de chorar. Sei que a peça é forte e isso já está descrito na própria proposta da peça, mas acredito que com avisos de gatilhos talvez a gente teria se preparado de alguma forma a receber aqueles estímulos sonoros e sensoriais. No mais amamos a peça e tudo que nela foi colocada, sensacional a escolha dos nomes, além de trazer memória do que aconteceu também traz a memória pessoas que também compõe nossas vidas. Obrigada por esse trabalho sensível, necessário e potente! Adupé! Vida longa a CIA.

Essa mensagem foi fundamental para entendermos como parte do público negro receberia a peça. A apresentação que Ana assistiu foi uma das primeiras que realizamos de forma presencial. A presença de Ana e seus amigos possibilitou uma troca e nos colocou neste lugar de uma arte viva que dialoga com seu público, como afirma Carin Cássia de Louro de Freitas (2022). Sabíamos que após as apresentações presenciais, algumas características da peça poderiam ser alteradas, e assim foi. Depois da colocação de Ana, retiramos os áudios de tiros que existem na peça. Para quem vive em comunidade que tem a presença constante da polícia, e/ou tem alguma história trágica que envolve arma de fogo, o efeito sonoro pode ser um motivo, ou estímulo de dor que terá como resposta alguma reação corporal. Quando Ana fala sobre o som dos tiros e sobre algumas falas da peça que lhe trouxeram muitos sentimentos como insônia e sensação de sufocamento, podemos ver e sentir como o racismo vivenciado e presente em nossa memória pode vir à

⁸³ Ana é um nome fictício que adoto aqui para facilitar os comentários posteriores que farei sobre a mensagem dessa pessoa.

tona como um trauma, que pode resultar, muitas vezes, numa dor corporal, conforme demonstrou Grada Kilomba (2020).⁸⁴

A partir da análise do relato de Ana, resolvemos retirar os sons de tiros nas apresentações posteriores. Somente em espaços que o objetivo fosse contrastar com a realidade que não correspondia àquela apresentada na peça, como dentro de algumas universidades, por exemplo, poderíamos usar os sons de tiros. Ainda assim, o grupo tem ciência que o espaço acadêmico, cada vez mais, está se pluralizando com corpos não hegemônicos. O depoimento de Ana foi fundamental para o grupo fazer uma autocrítica à peça e reformular pontos específicos, afinal o racismo é estrutural e está presente mesmo quando pensamos estar do lado da trincheira que o combate.

⁸⁴ Em seu livro *Memórias da Plantação*, Kilomba (2020, p. 161) explica: “A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo expressa a ideia de trauma no sentido de uma experiência indizível, um evento desumanizante, para o qual não se tem palavras adequadas ou símbolos que correspondam [como sons de tiros]. Geralmente, ficamos sem palavras, emudecidas/os. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo - o soma - pode ser vista como uma forma de proteção do eu ao empurrar a dor para fora (somatização).”

9 TEATRO NEGRO DA GRANDE FLORIANÓPOLIS

Neste último texto pretendo abordar algumas questões em relação aos dois espetáculos teatrais apresentados anteriormente, situando-os na cena teatral negra da Grande Florianópolis. Em função das reflexões que fiz sobre *5 Minutos*, a partir de minha entrada como ator negro e suas reverberações no público, incluo também essa peça na cena negra. Mesmo sendo uma dramaturgia escrita por uma mulher branca, inicialmente interpretada por um homem branco, ela vem a contribuir com a cena negra na cidade a partir do momento que um corpo negro entra em cena.

Lembro que a racialização, não era imprimida na peça, ela surge aos olhos do público quando assumo o papel do protagonista. Inicialmente era apenas uma peça teatral sobre a ditadura interpretada por um “homem”, depois uma peça teatral sobre a ditadura interpretada por um “homem negro”. E é nesse momento que, para além da história das ditaduras militares, aparece o que Laura Cecília López (2015), vai chamar de “experiências corporificadas da diáspora”, uma “história feita corpo”, e que aqui chamei de negritude em cena. Meu corpo negro, articulava tanto o que o texto “dizia” sobre a violência das ditaduras de Latinoamérica, como o que o texto não dizia, ou seja, a violência impetrada contra os corpos negros no presente e no passado. Meu corpo articulava tanto as localidades e o presente, como a história da diáspora africana.

Vale reforçar que os Inclassificáveis não são um coletivo negro, tão pouco a peça *5 minutos* foi pensada com essa possibilidade de diálogo. Bem diferente é a Cia Nosso Olhar, grupo ao qual pertence a peça teatral *Não corre, menino!*. Ainda assim, proponho olhar para elas como teatros negros, apoiado nas definições da professora Evani Tavares Lima (2010) em sua tese de doutorado *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. A proposta aqui é situar essas peças em uma história que vem de antes, e que foi se consolidando com grupos teatrais e artistas independentes da cidade que vem marcando a existência da arte negra na região.

Para falar sobre as artes negras da cena na Grande Florianópolis, me apoio nas categorias que a professora Enani Tavares Lima utiliza para identificar o teatro negro. A autora utiliza-se de três categorias de forma a reunir diferentes manifestações. A primeira categoria é a de *performance negra* na qual a autora inclui “[...] formas expressivas, de modo geral, [que] não prescinde de audiência

para acontecer” (LIMA, 2010, p. 43). A segunda é *teatro da presença negra*, “circunstancialmente definida [...] estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação” (LIMA, 2010, p. 43). A terceira categoria é *teatro engajado negro* que “diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política” (LIMA, 2010, p. 43).

Partindo desse enquadramento podemos situar a peça *Não Corre, Menino!* na terceira categoria, um teatro negro engajado na luta antirracista, feito por um grupo artístico de negros e negras. Já a peça *5 minutos*, em função da presença do corpo negro e todas as questões que surgiram a partir da visibilidade da negritude desse corpo na obra teatral, para além das imagens políticas geradas, nos permite situar a peça na segunda categoria, um teatro da presença negra.

Pensando nos teatros negros da Grande Florianópolis é possível afirmar que a pluralidade teatral vem aumentando ao longo dos últimos anos. Cada vez mais pessoas negras têm se juntado para produzir teatros negros ou artes negras em geral. Isso tem mostrado a presença da cultura negra na região, para além dos desfiles e blocos de carnaval, quando de forma massiva, os negros e negras ocupam os espaços públicos da capital de Santa Catarina, e a presença negra torna-se irrefutável. *Performance negra, teatro da presença e teatro engajado negro*, acontecem e se multiplicam desde as batalhas de rap⁸⁵ nos cantos da cidade ou os Slams⁸⁶ que vão crescendo e se fortalecendo, até os grupos teatrais que se formam dentro e fora das universidades. Uma das principais referências do teatro negro da região é a atriz, professora e escritora Solange Adão. Ela foi a primeira pessoa negra a se graduar em teatro em uma universidade, no estado de Santa Catarina. O primeiro curso universitário com formação na área foi criado em 1986, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Outra referência importante, também formado nos primeiros anos do curso, é o ator, poeta e produtor cultural João Batista Costa, conhecido na cidade como JB, e um dos principais intérpretes

⁸⁵ As batalhas de rap tem tomado as ruas de Florianópolis há alguns anos. A batalha da Alfândega, por exemplo, acontece todas as quintas-feiras a partir das 20h na praça da Alfândega, ou no Terminal Urbano da Cidade de Florianópolis, ambas no centro da cidade. Consiste em uma batalha de rimas, que varia a temática de acordo com a organização do evento.

⁸⁶ Competição de poesia falada criada nos EUA nos anos de 1980 que vem ganhando força principalmente nas periferias urbanas do Brasil desde 2008, com competições de rua em que as e os poetas trazem críticas sociais, em sua maioria.

locais dos poemas de Cruz e Sousa.⁸⁷ Atualmente João Batista trabalha na Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFFC). Ambos, Solange Adão e João Batista Costa, estão, nos dias atuais, em atividade na cidade com a arte e a cultura negra. Solange, por exemplo, é uma das fundadoras de um coletivo de mulheres negras, criado em 2018, chamado *Pegada Nagô*.⁸⁸ Outros coletivos teatrais também atuam na região como o *Coletivo Ação Zumbi*,⁸⁹ um dos coletivos de teatro negro mais antigos da cidade que segue em atividade. Tem sua formação, oficial na Grande Florianópolis, desde 2003 fundado pela cineasta e diretora de teatro Lelette Coutto⁹⁰ (filha de um dos primeiros cineastas negros do Brasil, Waldir Couto Onofre)⁹¹. Juntamente com Lelette, fundaram o coletivo, Marga Vieira⁹² e Fernanda Rosa.⁹³ O “pontapé inicial” para o surgimento do *Coletivo Ação Zumbi*, foi o espetáculo *Negros em Desterro*,⁹⁴ apresentado em São José – município da Grande Florianópolis. Essa obra teatral colocou mais de 15 pessoas negras no palco, algo inédito na cidade no início dos anos 2000. Hoje o Coletivo além de trabalhar com teatro negro tem um papel importante com atividades sociais na região.⁹⁵ Com isso o Coletivo Ação Zumbi se torna uma referência para outros grupos que viriam a nascer posteriormente. Em seu artigo de 2021, *Do Outro Lado de cá da Ponte - As Performances Multidimensionais de Resistência do Coletivo Ação Zumbi*, Janaína Amorim da Silva⁹⁶ escreve:

⁸⁷ João da Cruz e Sousa, conhecido como Cruz e Sousa, importante poeta negro, simbolista. nasceu na cidade de Florianópolis em 1861 e morreu em 1898 na cidade de Antonio Carlos - Minas Gerais. Cruz e Souza é uma referência importante não só para a poesia brasileira, como também para a luta contra o racismo.

⁸⁸ Vídeo com um dos trabalhos do Grupo Pegada Nagô e links de suas redes sociais: <https://www.youtube.com/@pegadanago7800> | https://www.facebook.com/pegadanago?locale=es_LA | <https://instagram.com/pegadanago?igshid=MmJiY2l4NDBkZg==>. Acesso em: 22 dez. 2022.

⁸⁹ Site do Coletivo Ação Zumbi e suas redes sociais: <https://acaozumbi.com.br/> | https://www.facebook.com/associacaoculturalacaozumbi?locale=es_LA | <https://instagram.com/acaozumbi?igshid=MmJiY2l4NDBkZg==>. Acesso em: 22 dez. 2022.

⁹⁰ Leniente Couto, conhecida como Lelette Coutto, é cineasta, diretora de teatro, professora e fundadora do Coletivo Ação Zumbi. Lelette concedeu uma entrevista para a pesquisa deste projeto de doutorado.

⁹¹ Waldir Couto Onofre foi ator, cineasta e compositor. Um dos primeiros cineastas negros que o Brasil teve. Nasceu em 5 de agosto de 1934 e faleceu em 07 de janeiro de 2015.

⁹² Margarete Vieira, ou Marga Vieira, é professora e fundadora do Coletivo Ação Zumbi, é integrante do grupo de Maracatu Arrasta Ilha.

⁹³ Fernanda Rosa é professora, bailarina e fundadora do Coletivo Ação Zumbi.

⁹⁴ Negro em Desterro é a primeira peça apresentada pelo grupo que viria a ser o Coletivo Ação Zumbi. A peça foi dirigida por Lelette Coutto e no elenco contava com pessoas como: Solange Adão, JB, Ana Paula Cardozo Silva, Maria Ceixa, Gentil do Orocongo, Marga Viera, Fernanda Rosa, Rodrigo Barcelos e Léo Cunha.

⁹⁵ Informações colhidas em entrevista concedida a mim por Lelette Coutto.

⁹⁶ Janaina Amorim da Silva é doutoranda no Programa de Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Na época em que existia o MAN era professora da rede pública de São José.

Ao longo desses quase vinte anos, a associação Cultural Ação Zumbi, oficialmente registrada em 2005, vem desenvolvendo projetos nas áreas de teatro, cinema, dança, vídeo, entre outras, que incluem a montagem de espetáculos, oficinas e organização de eventos, buscando também valorizar e incentivar a formação de artistas negros. Um dos propósitos é fomentar iniciativas que contribuam para o fortalecimento e a visibilidade artística da cultura afro-brasileira, trazendo à tona memórias pouco valorizadas, quase esquecidas da presença negra na Grande Florianópolis. Suas ações além de buscarem a inclusão social, revelando talentos trazidos de comunidades periféricas, tem um caráter pedagógico, transgressor, de contar o que a história não costuma contar, de educar pela arte, provocando a reflexão crítica sobre a história brasileira expondo as feridas ainda abertas da escravidão e do racismo. (SILVA, 2021, p. 3-4).

Figura 20 - 18 Matéria de jornal sobre Negros em Desterro.



Fonte: Arquivo pessoal de Lelette Coutto.

Outro coletivo importante para destacar aqui é o *Coletivo NEGA*⁹⁷ (Negras Experimentações Grupo de Arte), fundado em novembro de 2011, o grupo surge na UDESC, como parte de um projeto de extensão de mesmo nome, coordenado pela professora Fátima Costa de Lima, e cujo objetivo era incentivar a criação de um coletivo de teatro negro na universidade. O NEGA teve em sua formação diversos

⁹⁷ Redes sociais do coletivo NEGA: https://www.facebook.com/coletivonega/?locale=pt_BR | <https://www.instagram.com/coletivonega/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

artistas negros e negras. Atualmente o grupo adquiriu autonomia e desenvolve seus próprios projetos, é formado unicamente por mulheres negras que vem deixando registros na cidade de suas multiplicidades artísticas.

Outro grupo que também surge de um projeto de extensão universitária é o coletivo Vozes de Zambi. Ele surgiu de um projeto de extensão do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), intitulado “Vozes de Zambi: expressão vocal e consciência negra”, coordenado pela atriz, cantora e performer Roberta Lira.⁹⁸ O curso de Artes Cênicas da UFSC iniciou suas atividades no ano de 2008 e em 2012, com o ingresso da estudante Roberta Lira, nasceu o projeto de extensão que se tornaria um grupo de pesquisa e desenvolvimento das artes negras, *Vozes de Zambi*,⁹⁹ apoiado pelo *Coletivo Kurima*.¹⁰⁰ Vozes de Zambi se utiliza da performance, da música e do teatro para desenvolver e levantar o debate racial dentro e fora da universidade.

Como esses coletivos já citados, outros vem se construindo na região e multiplicando a forma dos fazeres de teatros negros da Grande Florianópolis. *Cia Nosso Olhar*,¹⁰¹ é um desses grupos que vêm surgindo. Tendo seu nascimento em novembro de 2019 com a proposta de montagem teatral *Tarzan - Um Novo Olhar*. No ano seguinte, após ganhar um prêmio do edital do Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis, a peça tornou-se um audiovisual, por não ter a possibilidade de levar a peça aos teatros devido a pandemia da Covid19, nesse momento a Cia Nosso Olhar começa a dialogar com o cinema.¹⁰² A partir dessa vivência com o audiovisual nasce o curta experimental *Dona Jacinta*,¹⁰³ hoje, no pós-pandemia, o trabalho é uma peça teatral que retrata a luta da mulher negra na sociedade, em diálogo com o corpo,

⁹⁸ Roberta Lira é pesquisadora, atriz, cantora e performer. Foi a fundadora do *Coletivo Vozes de Zambi* e uma das fundadoras do *Coletivo Kurima*, um grupo de estudantes negros e negras da UFSC.

⁹⁹ Informações sobre o Coletivo Vozes de Zambi: <https://noticias.ufsc.br/tags/vozes-de-zambi/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

¹⁰⁰ Coletivo negro criado na UFSC no ano de 2011 por estudantes negros e negras para que abordarem temas que fizessem referência ao negro no Brasil, África e sua diáspora.

¹⁰¹ Rede Social Cia Nosso Olhar: <https://www.instagram.com/cianossoolhar/?hl=pt>.

¹⁰² Direção de Wallace Almeida e Leandro Batz, com atuações de Amanda Amancio, Amanda Gonzaga, Dalton Madruga, Felipe Batista, Gabriel Xavier, Gisele Farias, Gerson Gonçalves, Jemerson Batista, Kamila Maria, Laura Telles, Luan Renato Telles, Renata Souza, Vitor Sousa e Wallace Almeida. *Link* do audiovisual *Tarzan, um Novo olhar*: <https://www.youtube.com/watch?v=zTcOxvUKAh4>. Acesso em: 22 dez. 2022.

¹⁰³ Direção de Wallace Almeida e Leandro Batz, com atuação de Gisele Farias e participação de Kamila Maria, Renata Souza e Nataly Delacour. *Link* do curta *Dona Jacinta*: <https://youtu.be/PjHucckGiE8>. Acesso em: 22 dez. 2022.

cabelo e aceitação.¹⁰⁴ E para completar, a Cia Nosso Olhar organiza Slam¹⁰⁵ destinado somente a pessoas que se autodeclaram negras.

No momento o grupo de teatro mais recente da Grande Florianópolis é o *Poeira Grupo de Teatro*, tendo a peça *Poeira*,¹⁰⁶ dando nome ao grupo. A peça nasceu em 2018 como trabalho de uma disciplina do curso de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, um solo teatral autoral interpretado por Luan Renato Telles.¹⁰⁷ Em seu TCC, intitulado *Levantando Poeira: O Teatro documentário como Registro de Narrativas Pretas* ele apresenta a peça:

O espetáculo POEIRA consiste em uma peça de Teatro Documentário que relata acontecimentos vivenciados por mim e por familiares meus, com a intenção de provocar o público quanto à construção da masculinidade de homens pretos e a marginalização da mulher negra. (TELLES, 2022, p. 34).

O grupo se coloca enquanto coletivo negro na cidade a partir de 2022, com a entrada de Gabriel Rosa¹⁰⁸ e Natan Severino¹⁰⁹ no grupo e o nascimento da peça teatral *Percursos*,¹¹⁰ que contém músicas autorais dos atores.

Esses exemplos demonstram como os coletivos negros que nascem na cidade com a intenção do fazer teatral, acabam incorporando outras artes e atividades para comunicar suas vivências, experiências e necessidades artísticas. Música, performance e outras referências passam a fazer parte das ações artísticas, apontando para a riqueza e complexidades do fazer dos teatros negros. Lembro que utilizo a categoria teatro negro não apenas no sentido restrito de teatro, mas no

¹⁰⁴ Sinopse da peça: Dona Jacinta é uma peça que traz reflexões sobre a marginalização da mulher negra e seu cabelo. O local em que essa sociedade patriarcal coloca corpos pretos e femininos. Esta obra atravessa histórias reais e nos leva ao debate interseccional que envolve raça, gênero e classe. Dona Jacinta é fé, força, luta, liberdade e muita ginga!

¹⁰⁵ O Slam Nosso Olhar iniciou no ano de 2023 e tem acontecido a cada 2 meses aos domingos, geralmente no Instituto Arco-Íris, localizado no centro de Florianópolis, que costuma ter atividades artísticas de forma gratuita para a população em geral.

¹⁰⁶ O espetáculo poeira tem autoria, atuação e direção de Luan Renata Telles. A iluminação é feita por Cae Beck.

¹⁰⁷ Luan Renato Telles é ator, bailarino, cantor e poeta. Fundador do Poeira Grupo de Teatro.

¹⁰⁸ Gabriel Rosa é cantor, compositor, ator e dançarino. Integrante do *Poeira Grupo de Teatro*.

¹⁰⁹ Natan Severino é ator, músico, dançarino e arte-educador. Integrante do *Poeira Grupo de Teatro*.

¹¹⁰ A peça *Percursos* nasce de um projeto de mesmo nome contemplado pela lei de incentivo à cultura Elisabete Anderle, em que os três atores da peça visitam as comunidades e criam a dramaturgia nesse processo. A direção é totalmente coletiva, é feita pelos atores Luan Renato Telles, Gabriel Rosa e Natan Severino. Sinopse da peça: "A peça teatral conta a história de um menino. Menino sem nome da Silva, filho da sua mãe sem nome da Silva e do seu pai... seu pai? Acho que ele só é filho da sua mãe mesmo. Esse menino tem um segredo: uma pipa mágica, que o leva para conhecer os morros de Florianópolis! Porém, quando precisa ir caminhando até o morro da sua avó, ele se depara com situações que o fazem refletir sobre o seu lugar nessa cidade. "PERCURSOS" é uma celebração à periferia da cidade de Florianópolis!"

sentido das três categorias propostas por Evani Tavares Lima, as performances artísticas negras da Diáspora (LIMA, 2010).

Nesse sentido, utilizo o termo *artes negras da cena*, ampliando as complexas facetas e formas de comunicar a arte negra. Desta forma podemos dizer que os grupos de teatros negros da Grande Florianópolis, não estão apenas multiplicando suas artes, mas, para além disso, estão multiplicando os tipos de teatros negros que estão produzindo. Com as definições da professora, podemos também utilizar o conceito de teatros negros da Grande Florianópolis para grupos como *Africatarina*, um grupo de percussão afro-brasileira com mais de 20 anos de existência na cidade, comandado pelo mestre de bateria Edson Roldan Silveira, mestre Edinho, que “idealizou e concretizou com a contribuição e presença de blocos parceiros [Arrasta Ilha e Cores de Aidê] o primeiro Cortejo e Desfile dos Blocos Afro de Florianópolis em 2018” (LIMA; SILVEIRA, 2021).

*Arrasta Ilha*¹¹¹ é um grupo de maracatu fundado em 2002. Um grupo que se considera itinerante por não ter um espaço físico e estar sempre se deslocando de lugares para seus ensaios. O *Cores de Aidê*¹¹² nasce como uma banda em 2015 e no ano seguinte torna-se um bloco de carnaval predominantemente de mulheres. O bloco nasceu no Morro do Quilombo, localizado na Grande Florianópolis. Esses três blocos juntos formam o Cortejo do desfile dos Blocos Afros na cidade de Florianópolis, desde 2018. Esses grupos abrangem muitas das formas descritas por Evani Tavares Lima, “manifestações espetaculares negras, originadas da Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra” (LIMA, 2010), o que me leva a enquadrá-los nas definições de teatros negros.

Para muitas pessoas que vivem fora de Florianópolis, ou mesmo fora de Santa Catarina, na maioria das vezes, marcadas pelas imagens de um estado branco, de descendentes europeus, imagina que as formas artísticas que se produzem neste território, são brancas. A arte negra não é uma das primeiras ideias que vem à cabeça dessas pessoas. Construiu-se um imaginário, que é

¹¹¹ Mais informações sobre o grupo Arrasta Ilha é possível encontrar no *site* e em suas redes sociais: <https://arrastailha.blogspot.com/p/carnaval.html> | <https://www.youtube.com/@arrastailha1519> | <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064813325773>. Acesso em: 22 dez. 2022.

¹¹² O Bloco Cores de Aidê é organizado por um grupo de mulheres, são elas: Sarah Massí, Fernanda Jerônimo, Dandara Manoela, Nine Martins, Nattana Marques e Carla Luz. Mais informações sobre Cores de Aidê é possível encontrar no *site* e em suas redes sociais: <http://coresdeaide.com.br/bloco/> | <https://www.instagram.com/coresdeaideoficial/> | https://www.facebook.com/coresdeaide/?locale=pt_BR. Acesso em: 22 dez. 2022.

diuturnamente perpetuado, de que a Grande Florianópolis é uma região somente de cultura branca, em especial açoriana. Os contos bruxólicos de Franklin Cascaes,¹¹³ um folclorista catarinense, e suas histórias sobre a “Ilha da Mágia”, foram se tornando mais conhecidos na década de 70 e com a popularização da sua pesquisa sobre a cultura açoriana, com intenção ou não, veio como um apagador da história dos povos originários da capital de Santa Catarina e dos negros trazidos à força no processo de diáspora africana. Em sua dissertação de mestrado, Azania Mahin Romão Nogueira (2018) traz a discussão sobre a invisibilização dos negros na cidade de Florianópolis:

Esse mito da inexistência da população negra em Florianópolis – e no restante do estado – é reforçado também pela ideia de que aqui não houve uso de mão de obra escrava de origem africana ou afrobrasileira. Dessa maneira, os poucos negros e negras que aqui vivem vieram por vontade própria e em pequenos grupos. Porém, é sabido que a produção agrícola local e as armações baleeiras em todo o litoral catarinense utilizavam largamente da mão de obra escrava desde o fim do século XVIII (CARDOSO; MAMIGONIAN, 2013). A invisibilização da população negra, tanto na história do estado como no momento atual, serve para alimentar o discurso racista de que a prosperidade de Santa Catarina deve ser creditada apenas aos imigrantes europeus e seus descendentes, ignorando o papel fundamental dos povos originários e africanos e seus descendentes no desenvolvimento do estado. (NOGUEIRA, 2018, p. 54).

Na década de 1980 é criada na cidade a *Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes* (FCFFC), dando homenagem ao folclorista e com a intenção de fortalecer na cidade a imagem da cultura açoriana, aqui entendida como sinônimo da cultura portuguesa. Alan Cristhian Michekmann em seu TCC *Franklin Cascaes, A Divulgação Turística De Florianópolis e a Invenção Da “Ilha da Magia”* descreve:

Nota-se que a FCFFC visa articular cultura e turismo, em ações entre os poderes público e privado. A entidade pública para a cultura recebeu o nome de Franklin Cascaes, naqueles idos da década de 1980 reconhecido como um dos sinônimos daquilo que o município visava mostrar para a coletividade: uma tradição cultural de origem portuguesa. A identidade visual da fundação demonstra essa intenção: a tradicional figura do boi de mamão. A promoção cultural com intenções que visassem o incremento turístico passaria a fazer parte da estratégia para a divulgação da capital. A FCFFC e a SETUR (Secretaria de Turismo, Cultura e Esporte), no âmbito do poder público, de forma conjunta, buscariam promover ações no setor. (MICHELMANN, 2017, p. 47).

¹¹³ Franklin Joaquim Cascaes foi um pesquisador da cultura açoriana, folclorista e escritor brasileiro. Nascido em 16 de outubro de 1908 em Florianópolis e falecido em 15 de março de 1983, também em Florianópolis, dedicou-se a escrever e pesquisar sobre o universos mítico local.

Com intenção ou não, o fortalecimento da história portuguesa/açoriana na cidade, potencializa o imaginário de que as outras culturas não existiam ou que fossem menos importantes. A ausência de Cruz e Sousa (tendo suas obras e histórias mais reconhecida na cidade nos últimos anos) ou mesmo de Ildfonso Juvenal,¹¹⁴ nas memórias artísticas da cidade, comprovam um apagamento de artistas negros e negras na história da Grande Florianópolis. Neste sentido, registrar o que se vem construindo artisticamente neste ambiente e revisitar o que já se foi criado, torna-se algo urgente para que a memória negra da Grande Florianópolis não deixe de estar presente nos registros históricos da cidade.

Grupos de pesquisas teatrais negros já surgiram e se apagaram ao longo dos anos na cidade. Por exemplo o *Núcleo de Atores Negros (NAN)*¹¹⁵ coordenado por Lau Santos¹¹⁶ em 2011, teve participação de pessoas como Solange Adão (já citada aqui), Adriano de Brito,¹¹⁷ Julianna Rosa,¹¹⁸ Marcinho Gonzaga,¹¹⁹ integrantes do grupo *Novos Bambas*,¹²⁰ entre outras pessoas. O NAN se apresentava em São José a cada 15 dias e movimentava o município. Todas as apresentações eram itinerantes e ao ar livre e terminavam na *Bica da Carioca*,¹²¹ no centro histórico de São José, local que era reduto de lavadeiras, onde mulheres escravizadas lavavam roupas no século XIX. Ao final das apresentações era sempre servido comida para as pessoas que assistiam e terminava ao som da música dos *Novos Bambas*. Com o tempo, NAN tornou-se MAN (Movimento do Artista negro), com a proposta de ser mais inclusivo artisticamente. O objetivo do MAN era deixar evidente a existência da história negra no município de São José, sempre camuflada pela colonização açoriana e pela imigração alemã do século XIX. Mesmo antes da implementação da

¹¹⁴ Ildfonso Juvenal da Silva nasceu em 10 de abril de 1894 na cidade de Florianópolis e faleceu em 09 de março de 1985, também na cidade de Florianópolis. Foi um escritor (inclusive de obras teatrais), orador, militar e farmacêutico brasileiro. Primeiro homem negro a se formar em uma instituição de ensino superior do estado de Santa Catarina, em 1924.

¹¹⁵ Adriano de Brito em uma entrevista falando sobre o NAN: <https://youtu.be/IVp479eVDR4>. Acesso em: 22 dez. 2022.

¹¹⁶ Laudemir Pereira dos Santos, ou Lau Santos é doutor em teatro, capoeirista, diretor, ator e escritor. Entre os anos de 2009 e 20016 fez seu Mestrado e Doutorado na UDESC e desenvolveu muitas atividades artísticas na Grande Florianópolis.

¹¹⁷ Adriano de Brito é ator, professor e ex-vereador.

¹¹⁸ Julianna Rosa de Souza é professora e doutora em teatro.

¹¹⁹ Marcinho Gonzaga é ator e professor, graduado em Teatro na UDESC. Nos dias atuais faz parte do Programa de Pós-graduação da UDESC.

¹²⁰ O *Novos Bambas* surgiu na comunidade do Morro da Caixa (200?), em Florianópolis, com uma herança musical muito forte. Apresentando samba de raiz. Os *Novos Bambas* tocam as músicas dos mais consagrados compositores brasileiros.

¹²¹ Informações sobre a Bica da Carioca: <https://saojose.sc.gov.br/bica-da-carioca/10683/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Lei nº 10.639,¹²² de 2003, o MAN em parceria com a educadora Janaina Amorim da Silva, trabalhava as questões de África nas salas de aula. O MAN teve seu fim no ano de 2012, durando apenas um ano, mas mobilizou a arte negra em São José.¹²³

No final de 2022, entre os dias 27 e 28 de dezembro, em uma parceria entre *Cia Nosso Olhar* e o *SESC Prainha*, foi produzido o primeiro *Reexistência Sul*. Evento artístico que levou ao teatro do SESC, localizado na Prainha, bairro de Florianópolis - SC, quatro apresentações de artistas negros e negras que vêm compondo a arte na Grande Florianópolis e no estado de Santa Catarina: *Poeira Grupo de Teatro* com espetáculo teatral *Poeira*; Gabriel Rosa com o espetáculo musical *Força Ancestral*;¹²⁴ *Cia. Nosso Olhar* com o espetáculo teatral *Não corre, menino!*; *Coletivo NEGA* com o espetáculo musical *Canto Pra Quem é de Noite*.¹²⁵ As apresentações foram gratuitas e lotaram o teatro nos dois dias, com pessoas ficando para fora, para não exceder lotação. E com um público de muitas pessoas negras marcando presença. Isso comprova, que para além do que já se produziu na região, a práxis da necessidade das artes negras da cena, faz-se presente e necessária na Grande Florianópolis. É preciso, de forma urgente, registrar, pesquisar e, quem sabe, entender quais as formas que as artes negras da cena se postulam na Grande Florianópolis.

¹²² A Lei 10639 é a lei brasileira que estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira dentro das disciplinas curriculares dos ensinos fundamental e médio.

¹²³ Informações colhidas em uma entrevista que eu fiz com um dos integrantes do MAN, Adriano de Brito.

¹²⁴ *Força Ancestral* é um projeto autoral de Gabriel Rosa, em que cada música retrata um pouco das histórias de sua família, desde sua avó até ao seu filho. Inclusive é possível escutar umas delas no Spotify, *No dia de Jorge*: <https://open.spotify.com/track/2MWIM7o6cYBylQTgcC9SaP?si=uhQINloSTICSC-c22q604Q>. Acesso em: 22 dez. 2022.

¹²⁵ *Canto Pra Quem é de Noite* é um espetáculo musical do Coletivo NEGA, com as atrizes: Fernanda Rachel, Franco, Michele Mafra, Rita Roldan, Sarah Motta e THUANNY. Segue o *link* do trabalho com sete músicas autorais: <https://www.youtube.com/watch?v=AG3ILNRlyUE&t=823s>. Acesso em: 22 dez. 2022.

Figura 21 - Cartaz Reexistência Sul.



Fonte: Arquivo pessoal.

Termino o texto dizendo que existem muitos materiais sobre os coletivos aqui citados, pode até ser uma pesquisa recente, mas já existem muitas pesquisas publicadas e outras que estão sendo produzidos simultaneamente a esta dissertação, sobre os teatros negros da região metropolitana de Florianópolis.

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras teatrais *5 Minutos* e *Não Corre, Menino!* são dois trabalhos teatrais que compõem as artes negras da cena da Grande Florianópolis, assim como estão inseridos não só na realidade da vida no Brasil, como das pessoas latinas e afro-latinas. O corpo negro e a negritude imprimida nesses monólogos teatrais dialogam com os conceitos de teatro negro da professora Evani Tavares Lima, e, em certo ponto, confirmam o que se desenvolveu nesta pesquisa, o corpo negro chega antes na dramaturgia da cena. Porém notamos que as encruzilhadas dos teatros negros senguem presentes e potencializam um maior desenvolvimento do mesmo e de suas formas. Até onde a dramaturgia do corpo dialoga com a dramaturgia da cena? Podemos dizer, inclusive, que a dramaturgia da cena é atravessada por uma outra dramaturgia, a dramaturgia do corpo? Ou seja, corpos possuem suas próprias dramaturgias? Se assim for, se o teatro negro brasileiro, como sugerem Luan Sabino Siqueira e André Dias (2021), é aquele que se debruça em torno das questões étnico-raciais, sociais e psicológicas, e que dialoga diretamente com a história do povo negro no país, com seus corpos, suas memórias e imagens, *5 Minutos*, ao ter um corpo negro, a sua negritude viva em cena, assim alinhado com os conceitos da professora doutora Evani Tavares Lima, qualifica a peça teatral como um teatro negro? Até o caminho percorrido nesta dissertação acredito que sim. Dessa forma, as imagens de controle realmente atuam nas artes da cena, os corpos chegam antes, a negritude chega antes mesmo da dramaturgia escrita, pelo menos é perceptível isso em Latinoamérica analisando as obras teatrais aqui citadas. Esta negritude que está posta nos corpos que não a nega, que a tomam como consciência através da memória, de sua aceitação de seus cabelos, de suas multiplicidades, que se faz como uma desordem, uma desobediência dos moldes ocidentais, provoca inquietações e pode movimentar o meio teatral a qual está inserida a hegemonia branca.

Com esta pesquisa é perceptível notar as reações distintas dos públicos racializados e não racializados, seja em *5 Minutos* ou *Não Corre, Menino!*, por exemplo em *5 Minutos* com o corpo negro na cena, a obra teatral nunca será uma peça de teatro “apenas” sobre a ditadura. Para a população negra é uma peça teatral que reflete a sua atualidade, das condições concretas que nos deparamos hoje, seja com o medo constante da PM, com o desaparecimento de vizinhos e

vizinhas ou com a morte certa quando este corpo ousa correr em um beco escuro. Para a população branca existe uma associação, às vezes não tão profunda, com os corpos reprimidos na atualidade. E aqui faço o paralelo com *Não Corre, Menino!* que nunca gerou dúvidas ao público, seja negro ou branco, de uma denúncia das violências que seguem perpetuadas para as pessoas negras da periferia.

No processo da escrita desta dissertação, como na ficção, não tão ficcional de *Não Corre, Menino!*, a PM catarinense matou Rafael Novais, meu primo, no Morro da Mariquinha pertencente ao Maciço do Morro da Cruz, centro de Florianópolis, com um tiro nas costas, quando ele resolveu correr em um beco escuro na comunidade. Tal situação demonstra a necessidade de um teatro negro dito como emergencial e de estarmos ocupando todos os espaços e problematizando algo que está naturalizado neste país, a morte causada pelo Estado para com corpos negros.

Cada vez mais grupos de teatros negros tem se formado no Brasil e fazendo um recorte para Grande Florianópolis, onde grupos neonazistas tem surgido, também há uma re-existência negra que através da arte tem se formado e denunciado os racismos nos territórios. Nesse ponto, *Não Corre, Menino!* como outras peças teatrais da grande Florianópolis, até mesmo grupos negros, vêm surgindo para registrar a vida negra no sul do país. A entrada de mais corpos negros na academia, não só tem aumentado o interesse no teatro negro feito na cidade, como da produção acadêmica local sobre essas produções. Os 10 anos da lei de cotas vem como um registro da mudança, ou da crescente produção de conhecimento acadêmico direcionado aos epistemes negros.

Por meio desta pesquisa e destes estudos para a dissertação, surgiu a possibilidade de uma futura pesquisa de doutorado com o intuito de registrar as artes negras da cena da Grande Florianópolis; mapear as histórias desses grupos e investigar o que se vem formando e o que já se tem produzido de artes negras da cena na região metropolitana de Florianópolis. Buscar entender as histórias dos grupos e coletivos negros extintos e o porquê dessas extinções; e os que seguem quais caminhos tomaram? A futura pesquisa tem como objetivo principal registrar e marcar a presença negra na cidade, principalmente no teatro catarinense. As artes negras da cena têm se feito presente na Grande Florianópolis e seu pesquisar tem crescido, talvez os estudos epistêmicos sobre a negritude da Grande Florianópolis seja um caminho para o não apagamento histórico das nossas presenças em todos os espaços, inclusive nas pesquisas acadêmicas.

REFERÊNCIAS

- ACABAYA, C.; ARCOVERDE, L. Número de mortos pela PM em 2020 é recorde em SP; policiais dos batalhões da região metropolitana mataram 70% mais. **G1**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/07/14/numero-de-mortos-pela-pm-em-2020-e-recorde-em-sp-policiais-dos-batalhoes-da-regiao-metropolitana-mataram-70-percent-mais.ghtml>. Acesso em: 6 out. 2022.
- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Produção Editorial Ltda, 2019.
- ALMEIDA, S. L. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BARRIENDOS, J. Violência espectral: arte e desaparecimento no México pós-Ayotzinapa. **Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 24, n. 42, p. 1-19, 2019.
- BAUMAN, Z. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BBC. **As histórias por trás de recorde de mortes pela polícia em plena pandemia** | Documentário BBC. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YtfXZAdl8dU>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- BENTO, M. A. S. **Pactos Narcísicos no Racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2002.
- BORGES, C.; IGOR, R. UFSC entrega à polícia carta nazista que prega ódio contra gays, feministas, negros e amarelos. **G1**, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2022/11/03/ufsc-entrega-a-policia-carta-nazista-que-prega-odio-contra-gays-feministas-negros-e-amarelos.ghtml>. Acesso em: 12 maio 2023.
- BUENO, W. **Imagens de controle**. Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins. Porto Alegre: Editora Zouk, 2020.
- CAPELATO, M. H. Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história. **CLIO: Revista de pesquisa histórica**, Recife, v. 24, n. 1, p. 61-81, 2006.
- CARBONARI, M. **5 minutos**. São Paulo: Editora Urutau, 2023
- CARBONARI, M. El teatro entre la historia y la memoria: 5 minutos, de Inclassificáveis. **Conjunto**, [s. l.], v. 2018, p. 63-69, 2018.
- CARNEIRO, S. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a colonização**, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

D'ANDREA, T. **A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: Editora Dandara, 2022.

DA SILVA, S. S. J. Memórias sonoras da noite: vestígios de musicalidades afrocanas no Brasil nas iconografias do século XIX. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, v. 24, p. 451-469, 2002.

DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 25-26, p. 313-363, 2001.

DE SOUSA CHAVEIRO, M. M. R.; MINELLA, L. S. Infâncias Decoloniais, Interseccionalidades e Desobediências Epistêmicas. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, Salvador, v. 7, n. 1, p. 99-117, 2021.

FANON, F. **Os Condenados da Terra**. Tradução: José Laurênio Mello. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

FANON, F. **Pele Negra Máscaras Brancas**. São Paulo; Ubu, 2020.

FCFFC - Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. **Casa da Memória - Centro de Documentação e Pesquisa**. Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://www.fundacaofranklincascaes.com.br/casa-da-memoria>. Acesso em: 25 ago. 2022.

FERNANDES, E. C. S.; MONTEIRO, J. M. Sociologia do corpo. In: MEDEIROS, J. L. (Org.). **Ensino e Educação: contextos e vivências**. Campina Grande: Licuri, 2023. p. 177-190.

FIGUEIREDO, Â.; GROSGOUEL, R. Racismo à brasileira ou racismo sem racistas: colonialidade do poder e a negação do racismo no espaço universitário. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 223-234, 2009.

FILIPPE, M. No Brasil, 84% percebe racismo, mas apenas 4% se considera preconceituoso. **Exame.com**, 2021. Disponível em: <https://exame.com/negocios/no-brasil-84-percebe-racismo-mas-apenas-4-se-considera-preconceituoso/>. Acesso em: 25 ago. 2022.

FREIRE, G.; DÍAZ-BONILLA, C.; ORELLANA, S. S.; LÓPEZ, J. S.; FLÁVIA CARBONARI, F. **Afrodescendentes na América Latina**: rumo a um marco de inclusão. Washington, D.C.: Grupo Banco Mundial, 2018. Disponível em: https://dgmbrasil.org.br/media/publicacoes/Relatorio_Port_JH4BjdV.pdf. Acesso em: 25 ago. 2022.

FREITAS, C. C. L. **Um teatro de emergência**: as fricções nos processos de criação cênica em tempos de pandemia. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

FREYRE, G. **Casa-Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1933.

GONÇALVES, B. C. O. **O Ensopado que alimenta, identifica e dá nome ao Morro do Mocotó – Florianópolis, SC**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

GROSGOUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Traduzido por Fernanda Miguens, Maurício Barros de Castro e Rafael Maieiro. Revisão: Joaze Bernardino Costa. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, 2016.

GUIMARÃES, A. S. A. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 61, p. 147-162, 2001.

HOOKS, B. **Olhares Negros Raça e Representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

INCLASSIFICÁVEIS. **5 minutos**. 2014. Disponível em: <https://www.inclassificaveis.org/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**. Rio de Janeiro; Cobogó, 2020.

LÊ BRETON, D. 1953-. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIMA, E. T. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, 2010.

LIMA, Fátima. Trauma, colonialidad y sociogenia en Frantz Fanon: los estudios de la subjetividad en la encrucijada. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, [s. l.], v. 72, n. spe, p. 80-93, 2020.

LIMA, F. C.; SILVEIRA, E. R. Africatarina e sua Pedagogia das Ruas: artes negras, Carnaval e resistência política. **Cadernos Textos e Debates**, Florianópolis, n. 23, p. 69-93, 2021.

LÓPEZ, L. C. O corpo colonial e as políticas e poéticas da diáspora para compreender as mobilizações afro-latino-americanas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 21, p. 301-330, 2015.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, A. **Sair da Grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Petrópolis: Vozes, 2019.

MICHELMANN, A. C. **Franklin Cascaes, a divulgação turística em Florianópolis e a invenção da “ilha da magia”**. Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

MONTAÑO, E. A. Presentes-pasados del 68 mexicano. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007. **Revista Mexicana de Sociología**, Cidade do México, v. 71, n. 2, p. 287-317, 2009.

MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, v. 34, n. 1, p. 287-324, 2008.

NOGUEIRA, A. M. R. **Territórios negros em Florianópolis**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

OLAZA, M. Afrodescendencia y restauración democrática en Uruguay ¿Una nueva visión de ciudadanía? **Revista de Ciencias Sociales**, Montevideo, v. 30, n. 40, p. 63-82, 2017.

ONU. **Campanha Nacional**: pelo fim da violência contra a juventude negra no Brasil. Sistema ONU Brasil, 2017. Disponível em: <http://vidasnegras.nacoesunidas.org/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

ORSI, G. O. “Não há negros na Argentina”: o mito da homogeneidade racial argentina. **Simbiótica**, Vitória, v. 9, n. 2, p. 140-163, mai.-ago./2022

PMF. **Projetos e Ações no Maciço do Morro da Cruz** em março de 2008. Florianópolis. Prefeitura Municipal de Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/07_12_2009_17.54.05.21d784d2f1c7f6374536382850dda3da.pdf. Acesso em: 15 mar. 2022.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, Marília, v. 17 v. 37, p. 4-8, 2002.

QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P.; ELIZALDE, P. C. Uma Breve História dos Estudos Decoloniais. **MASP Afterall**, São Paulo, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

RIBEIRO, D. **Manual antirracista**. São Paulo; Companhia das letras, 2019.

RUFINO, L. Pedagogia das encruzilhadas. **Periferia**, Duque de Caxias, v. 10, n. 1, p. 71-88, 2018.

SANTANA, S. A. **Liquidado, por uma dramaturgia da cena**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. Epistemologias do sul. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 637-637.

SILVA, J. A. Do outro lado de cá da ponte—as performances multidimensionais de resistência do coletivo ação zumbi. In: X SEMINÁRIO NACIONAL CENTRO DE MEMÓRIA-UNICAMP, 10., Campinas. **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2021.

SILVA, L. D. **Afromexicanos**: Escrevivências sobre a presença negra no México a partir da experiência de internacionalização. Trabalhos de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Encantamento**: sobre política de vida. Mórula Editorial, 2020.

SIQUEIRA, L. S.; DIAS, A. Corpos em fuga na dramaturgia do teatro negro-brasileiro contemporâneo. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 51, p. 128-143, 2021.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, J. R. **Reflexões sobre o teatro negro**: uma análise a partir de textos teatrais contemporâneos de autoria negra. São Paulo: Hucitec Editora, 2021.

STREVA, J. M. Colonialidade do Ser e Corporalidade: o racismo brasileiro por uma lente descolonial. **Revista Antropolítica**, Niterói, v. 40, p. 20-53, 1. sem. 2016.

TELLES, L. R. **Levantando Poeira: O Teatro Documentário como Registro de Narrativas Pretas**. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

TOMÁS, E. D.; SCHEIBE, L. F. O Maciço do Morro da Cruz (MMC) em Florianópolis (SC): de não território a território do PAC. **Revista de Ciências HUMANAS**, Florianópolis, v. 49, n. 1, jan-jun 2015.

UNICEF. **Homicídios de crianças e adolescentes**. UNICEF, 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/homicidios-de-criancas-e-adolescentes>. Acesso em: 22 jun. 2022.

UNICEF. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. UNICEF, 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 22 jul. 2022.

ANEXO A - CRÍTICA DE NÃO CORRE, MENINO! POR DANIEL VEIGA

Texto escrito como breve análise do espetáculo 'Não corre, menino' da Cia Nosso Olhar, transmitido online em 20 de outubro de 2021 pelo 32º FITUB (Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau)

POR DANIEL VEIGA, DRAMATURGO, ROTEIRISTA E ATOR

A peça é narrativa de denúncia e se finca sobre a potência trágica de ser uma triste realidade. Sua beleza e poesia é também a desgraça cotidiana, pois a dramaturgia contada e cantada é a notícia que escorre como sangue dos programas sensacionalistas, espetacularizados na boca dos pseudojornalistas brancos, cis, autoproclamados héteros cuja lógica do capital não permite que avancem no entendimento plural e aprofundado dos corpos que exibem varados de bala institucional nas tardes brasileiras. Que tragédia nada! Nem desgraça porque não se trata de falta de graça divina. É plano e plano bem planejado. Para eles são só corpos de bandidos, mesmo quando são vítimas e de certa forma são todos mercedores de uma sina que, mais do que sina, é lógica de mercado, programa de extermínio bem executado e que conta com estes difusores justamente para que a narrativa hegemônica se espalhe pela massa garantindo que o recado seja dado com clareza: a carne mais barata do mercado é a carne negra. A lógica que se opera maquiavelmente na branquitude é a de que a narrativa preta que alcança o público deve ser controlada por ela. Assim sendo, como nós, povo preto, devemos operar a lógica por trás da nossa forma de trazer essas narrativas? Sim, trazer, não apenas contar, porque podemos mais que a branquitude. Podemos e devemos trazer em todos os sinônimos possíveis: transportar, deslocar, movimentar, mudar! Como lançar mão da nossa ancestralidade, aquela inscrita em nossos corpos, através de nossos antepassados, que nos acompanha em nosso cotidiano para propor lendas, fábulas e histórias que façam retornar à rota as narrativas que foram desviadas durante séculos de sequestro do povo preto, em todos os aspectos?

Minha provocação é no sentido de que, usando a operação e estética impostas a nós pela branquitude ao longo de séculos, esta peça preta vem à tona como denúncia. O trabalho da dramaturgia, o corpo preto em cena, poderosos por si só, potencializados pelo trabalho sensível e violento, nascido da adversidade de um tempo pandêmico gerido por um governo genocida, são de uma beleza ímpar, mas como ser mais que beleza e denúncia usando a nossa pedagogia das

encruzilhadas?

Se a lógica da branquitude glutona é devorar e devorar e devorar e devorar numa corrida exasperada de gulodice que parece infundável, que mais e mais quer engolir e consumir tudo para si para absorver e depois fingir, canalhamente, que saiu de si, como o povo preto invoca Exu para que nos ajude a consumir os ditos gênios – sempre homens cis brancos – e devorar Aristóteles e Shakespeare e Racine e Ibsen e Nelson e Brecht e Kantor e Grotowski e Antunes e Zé Celso, enfim, como convocamos Exu para nos ajudar a não apenas digerimos

esses saberes nos apropriando deles, mas regurgitá-los de volta ao mundo transformados pela interferência da sabedoria de nossa ancestralidade?

Diz Luiz Rufino *“Não assumiremos o repertório dos senhores colonizadores para sermos aceitos de forma subordinada em seus mundos; o desafio agora é cruzá-los, “imacumbá los”, avivar o mundo com o axé (força vital) de nossas presenças”*; Então, como o povo preto do teatro voltará a se apropriar de suas narrativas, múltiplas e diversas; ancestrais, mas também modernas e futuristas, para botar no palco o que é denúncia, o que é sonho, o que é desejo e o que é premonição?

A provocação que deixo, pedindo licença e com todo afeto, para este espetáculo e cada corpo envolvido nele – que também é uma provocação pra mim e pra quem quiser compartilhar dela - é como contar histórias do povo preto pela ótica do povo preto, transformando em nosso, aquilo que a branquitude nos instituiu sob a falácia da universalidade? É hora de mostrar que as narrativas não-brancas podem sim se valer de ferramentas e dispositivos trazidos pela branquitude – muitas vezes, já devorados de culturas não-brancas – mas, diferente do que tem sido feito, trazer ao palco, com todo poder que só a marginalidade permite, as forças cósmicas não-brancas, aquelas que são verdadeiramente devoradoras, as que são cheias de encantamentos e, não catárticas, mas arrebatadoras.

Nós ainda estamos contando as nossas histórias como a branquitude nos ensinou a contar? Como devoraremos e transformaremos isso?

ANEXO B - DRAMATURGIA 5 MINUTOS

5 MINUTOS

Marília Carbonari (Má)

1 homem. 1 cadeira. 1 mesa. 1 carta dobrada. 1 vasilha com água. 1 luz amarela ou um lampião. 2 projetores com caixa de som cada, um dentro e outro fora do espaço cênico.

Audio de Victor Jara:

Bueno, nosotros somos porque existe el amor, y queremos ser mejores porque existe el amor, y el mundo gira, crea y se multiplica porque existe el amor, nosotros, a los que nos dicen cantantes de protesta, creemos que el amor es fundamental. Y la relación de amor de un hombre con una mujer, una mujer con un hombre, o de un hombre con su semejante, con sus hijos, con su hogar, con la patria, con el instrumento de trabajo es vital, es la esencia y la razón de ser del hombre. Por eso que no puede estar ausente de la temática de un cantor popular. (0-1')

Homem (na cadeira):

(Movimentos como se estivesse sendo torturado)

Eu vou falar, eu vou falar quem são..., eu vou falar quem são ...

(“desperta” do sonho-tortura, se aproxima do lampião, se aquece, deita, se levanta e busca nas paredes uma memória)

Dia 5396: casa, caminho, chuva... não ... Dia 7896... eu não aguento mais... 3576:

Meu nome é... Dia 5656: João na pia da cozinha... Dia 15768: Meu nome é...

Dia 10474: Hoje me lembrei do dia em que te escrevi a minha primeira carta.

Eu sempre quis entender as letras no ônibus pra ir pra casa. Eu sabia os números, mas queria saber as letras, às vezes tinha vergonha de perguntar o que estava escrito. Um dia eu consegui ler: Vi-la Gua-ra-ni.

(como em um ponto de ônibus)

Vila Guarani, Vila Guarani, Vila Guaraniiii

(corre atrás do ônibus, rodando e cai no chão, se levanta em um só movimento)

BÉ BÉ BÉ

Senta na cadeira, começa a copiar algo de uma lousa imaginária. Olha os companheiros ao lado, se concentra em sua escrita)

Olá Amanda,

Meu nome é Manuel. Eu trabalho no turno da noite. Eu estou estudando para melhorar de cargo.

Me deram o seu nome pra gente treinar a escrita com essas cartas. Te deram o meu nome também? Você está na turma da manhã ou da tarde?

Eu vejo você ir embora todos os dias e nunca tive coragem de falar com você.

Mas eu to escrevendo porque queria te conhecer. Parece que amanhã vai ter uma greve e pensei se você num queria ir passear comigo.

Tem uma feira de máquinas modernas pra indústria, você gosta? Podemos nos encontrar na feira e depois te deixo no ponto do ônibus. O que acha?

Sei que eles querem que todo mundo venha pra porta da fábrica, mas acho que não vai ter problema, disseram que vai chover mesmo.

Se você não sabe quem está te escrevendo, vou vir de camiseta branca por baixo do uniforme pra você saber quem eu sou. Nos encontramos na frente do Vila Euclides, o estádio.

Um abraço do teu amigo, Manuel.

Transição. Sobe na mesa como se estivesse em uma trincheira

Chucha Guille, eles tão demorando muito. Tem alguma coisa errada. Se acontecer alguma coisa comigo, você dá esse bilhete pra Amanda.... Não, eu vou rapidinho, 5 minutos e volto, é mais importante que você....

Quebra brusca

Como se estivesse na porta da fábrica

Amanda, poxa, é que já tocou a sirene, vou ter que entrar, mas a gente pode se ver amanhã, aqui mesmo...

Entrada no escritório do Seu Andrea

Pode entrar Manuel, eu quero te fazer uma proposta.

Proposta seu Andrea?

(perdido) Proposta?

(tenta se lembrar) Seu Andrea, proposta..... Amanda.... Amanda... Amanda...

Eu não me apaixonei da primeira vez que te vi, demorou.

A primeira vez que vi Amanda, achei que ela tinha cara de perna, quando vi Amanda de novo achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo, da terceira vez não vi mais nada, os céus se misturaram com a terra, o tempo parou, o dia parou, até a sirene parou, você me beijou, Amanda, amada Amanda, Amanda amada...

(roda e roda falando, para e se volta para o seu Andrea)

Ótimo seu Andrea, pode confiar em mim. Começo amanhã mesmo. A Arte Metal vai ser a empresa que mais vende em toda São Paulo.

(gestos de final de trabalho, lavando as mãos)

Valeu, até amanhã Carlos, foi pesado hoje em heim Juan, fala... Concha Juanito, mira el dentido, Pablo, vem aqui, olha isso, por isso num sobrou carne no almoço, olha só esse dente aí tem uns 3 kilos de carne guardados, ... ah o que? Vai falar da Amanda só pra mudar de assunto? É, a gente tá se vendo... semana passada fomos no Estádio... qual Estádio? Como assim? Juanito, vc tá avoado, né? Tá pensando na Maria que eu sei, fala Pablo, como o Juanito vai beijar a Maria com esse tanto de carne no dente?... espera gente, tenho que falar com o Guille

Guille, espera, olha só, não tem jeito, hoje a gente vai ter que falar dos caminhões...

(quebra) Não, não foi assim, eu me lembro, a gente tinha tudo organizado, *(escrevendo na parede)* comida, matéria-prima, daí eles convenceram os motoristas a passar direto por Santiago e ir pro porto, *(parede)* tudo ia direto pro Estados unidos. Aqueles filhos da puta.

Filhos da puta.

Filho da puta seu Andrea.

Olha o corredor, chama Beto, como se estivesse escondidos em um banheiro

Beto, vem aqui, puta que pariu Beto, o Andrea, aquele filho da puta fudeu comigo, fui trabalhar no escritório, ele me prometeu pagar mais, ralei que nem um condenado e o filho da puta me mandou de volta pro chão de fábrica. Ele me usou ladrão filho da puta, aquela comissão era minha. Desculpa aí a desconfiança cara, eu achei ... deixa pra lá. Eu vou pro piquete com vocês. Fala pra Neide avisar a Amanda que eu num vou poder encontrar com ela. Que horas a gente se encontra? Vamos parar essa merda.

(Quebra total. indo com Amanda para a plateia) Vamos parar essa merda. Amanda, não vou mais discutir, você não vai. Já disse que é perigoso. Não quero saber. Presta atenção, vai começar.

da plateia:

Gente, o Guille tem razão, se a gente ficar parado os motoristas vão continuar deixando a gente sem nada, em três dias não vai ter mais arroz, na fábrica só tem matéria-prima pra mais dois dias, a junta conferiu o estoque hoje.

Volta pro palco

Olha, nossa proposta é a seguinte: nós vamos pegar os caminhões. Quem concorda levanta a mão.

(se aproxima de alguém na plateia) Maria, num precisa ter medo, a gente tá fazendo o que é certo, errado é a gente passar fome e ser humilhado, agora tudo mudou...

agora tudo mudou *(quebra)* agora tudo mudou

Mataram um homem, mataram um jovem de 18 anos: José Ricardo Almada Vasquez. Vocês estão escutando? Mataram Almada. Tão pedindo pra gente entregar as armas.

Não podemos entregar as armas.

...

É isso, a gente ia pegar os caminhões, eu me lembro, eu me lembro. Em 1971 no Chile, *(à parte)* não foi na Bolívia, eu sei, mas estou falando do Chile agora, nós tomamos as fábricas e começamos a produzir sozinhos, expulsamos o padrão da fábrica. Anos antes, no Brasil, *(outro à parte)* eu sei que na Argentina também aconteceu isso, mas nessa época eu tava no Brasil, a gente parou a fábrica, o seu Andrea ficou louco, chamou os homê.

(volta pra brincadeira com os amigos na saída da fábrica) Vem Juanito, num fica bravo, você sabe que você é meu amigo, olha só, quando eu voltar da estrada com o caminhão, eu e você vamos sair pra pescar, cachai? mas no almoço você fica com a sua comida e eu com a minha, tá el dentito? Até mais companheiros! Não... Não...

Querido Manuel,

Me espere no portão se você voltar antes de mim. Não paro de pensar em ti. A gente nunca sabe o dia que a vida nos põe à prova. Peguei a espingarda com a Maria, se um de nós não voltar, o outro tem que seguir.

Tua sempre, Amanda

Tenta rasgar carta, não consegue,

Vai a cadeira e Escreve carta:

Dia 10945; eu não aguento mais Amanda

Inquieto. Tenta se Masturbar. Não consegue. Dói. Tenta bater na parede. Cai.

Eu quero morrer, eu quero morrer Amanda.

“Dorme”. Ouve barulho. Se levanta.

Tem alguém aí?

Tem alguém????

Vai até a janela, molha o rosto

Amanda, e se eu tivesse voltado pra fábrica, e se a gente tivesse casado, tido cinco filhos, e se um dia um de nossos filhos cantasse, e se ele se chamasse Víctor, e se pegassem nosso filho, e se descobrissem que ele era quem tocava as músicas do povo, e no Estádio lotado lhe dissessem: Canta agora, e se ele cantasse, e se todos os presos com ele cantassem e por isso o matassem... Porque agora no se trata de cambiar un presidente será El pueblo que construya un Chile bien diferente... *(cai na cadeira)*

(sentado/ bêbado)

Ah, Amanda, faça essas crianças pararem de chorar, não aguento mais ouvir esse choro, faz elas pararem senão eu te bato mulher, você duvida, quer que vá embora, eu vou, você fica aqui com essas crianças e um dia Víctor vai escrever uma música sobre outro pai, sobre outro homem e você vai chorar Amanda, você não existe Amanda, eu te odeio, você não pode existir.

Volta a sentar, escrevendo

Dia 10945: Eu não aguento mais Amanda...

(quebra)

Não, pára, eu preciso falar, agora o que faço? Eu me chamo Leandro, me chamam Manuel, Víctor, você, me fale, por que estou aqui? Por que que a gente tá aqui?

Todo esse tempo. Essa dor que não passa, parece que ouço as vozes, novos gritos, mesma dor, eu não entendo Victor, é você? Somos 5 mil aqui nesse canto da cidade. Eu me lembro, dois Estádios, um cheio de corpos mortos, torturados, outro cheio de corpos vivos esperança de futuro, e agora, só nos porões dos morros, dos bairros afastados, ainda ouço a mesma voz maltratada,

Ahhhh essa dor maldita, repetida, insistida, destroçada...

Me lembro, me esqueço, Cidade Ademar, Heliópolis, Rocinha, La Yaguita Del Pastor, San José de las matas, La Ciénaga, xxxxxxx, é isso Victor? É aqui que você vive não me deixa morrer. Naquele porão, você podia escrever pra sua mulher, pras suas filhas, mas você escreveu sobre nós, sempre os 5 mil, 10 mil mãos atadas. E eu vou ficar aqui pra sempre?

Dia 4678: caminho de volta pra casa, vendinha do seu Marcos, oi seu Marcos, oi Maria, como vão as meninas? Esquina, dois carros pretos, pegam o Beto, virei, fui saindo, parado aí, Eu num fiz nada, Qual o seu nome? Manuel Fiel Filho, Fala seu nome rapaz: Manuel Fiel Filho, eu num fiz nada eu juro, Conhece o Beto? Eu num conheço ninguém. Você é um peão de merda que nem ele, num é? Manuel Filho. Não, é Manuel Fiel Filho. Seu Manuel Filho vem comigo, o senhor está preso.

(trincheira, palco invertido)

Chucha Guille, eles tão demorando muito. Tem alguma coisa errada. Se acontecer alguma coisa comigo, você dá esse bilhete pra Amanda. Não, eu vou rapidinho, 5 minutos e eu volto, é mais importante que você fique aqui.

(caminha como se tivesse numa emboscada, percebe algo errado, corre pelo palco)
Amanda... Amndaaaaa Maria, Trinidad, Ligia, Amanda, Amanda aaaaaaaaaa (*gesto sendo preso*)

No dia 11 de setembro de 1973 em Santiago do Chile o exército entrou nas casas, fábricas, escolas, estradas, “recolhendo” o povo que se levantava, foram mais de mil pessoas assassinadas em um só dia no Estádio Nacional. Nesse dia mataram Amanda..... mas isso continuou em outros lugares, em 1976 a ditadura brasileira me prendeu, eu, militante de base, operário, me suicidaram, eu realmente não tinha feito nada, mas quem fez?

Pesadelo (música com vídeo de reintegração de posse ocupação Pinheirinho)

(*música*) Quando o muro separa uma ponte une

Se a vingança encara o remorso pune
 Você vem me agarra, alguém vem me solta
 Você vai na marra, ela um dia volta
 E se a força é tua ela um dia é nossa
 Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando
 Que medo você tem de nós, olha aí
 (*ator*) Você corta um verso, eu escrevo outro
 Você me prende vivo, eu escapo morto
 De repente olha eu de novo
 Perturbando a paz, exigindo troco
 Vamos por aí eu e meu cachorro
 Olha um verso, olha o outro
 Olha o velho, olha o moço chegando
 Que medo você tem de nós, olha aí

(quebrando)

Não, não pode, não dá, não dava, qualquer amor à terra aqui no Sul é pra se ter medo, amor de quem num tem nada a perder é perigoso, altamente inflamável, revolucionário. Já pensou se a gente pudesse mesmo viver livre? E até lá, no Norte, se a gente pudesse viver livre, quebrar essas paredes? *(levanta cadeira como se fosse quebrar paredes, coloca perto da plateia, senta e vê nova projeção).*

(vídeo comercial estilo Coca-Cola)

Putá que pariu, que parede mais bonita essa, tem cor, é leve, fala doce, parede assim parece até real.. *(vai indo pra parede)*

(imagem some)

Sabe aquele medo, medo de terror mesmo, é isso, quando a rua fala, eles tremem... *(pega mesa e faz que vai arremessar contra a parede, pára, quebra total)*

É isso, vamos tirar essa cordilheira, arrumar esse continente, tira essa cordilheira e junta aqui, quem sabe era esse o problema?

É isso, vamos se misturar, olha só, eu vou acender as luzes, oi gente, boa noite, beleza? Então, eu queria muito saber se você poderiam levantar das cadeiras e ficarem mais perto de mim. Ainda tem uma parte do que queremos mostrar pra vocês, mas eu queria ter vocês mais perto, me ajudaria, pode ser? Poxa, obrigado, então vamos fazer assim, vou colocar essa cadeira aqui e vocês se sentam ao redor,

todos con la mirada fija de la muerte. ¡Qué espanto causa el rostro del fascismo! En estas cuatro murallas sólo existe un número que no progresa. Que lentamente querrá la muerte. Somos diez mil manos que no producen. ¿Cuántos somos en toda la patria? La sangre del Compañero Presidente golpea más fuerte que bombas y metralhas. Así golpeará nuestro puño nuevamente. Canto, que mal me sales cuando tengo que cantar espanto. Espanto como el que vivo, como el que muero, espanto. De verme entre tantos y tantos momentos del infinito en que el silencio y el grito son las metas de este canto. Lo que nunca vi, lo que he sentido y lo que siento hará brotar el momento...

E agora você vai me matar Vai matar seu vizinho, vai se fuder Antônio, eu volto daqui 50 anos para te pegar filho da puta...

(“morre” / volta olhar fixo para frente)

Tem uma parede e eu num sei o que acontece depois dela. Sabe o que dizem? Que quando o povo é obrigado a calar, os muros falam. Vocês estão ouvindo... estão ouvindo?... lá fora,.... se fizermos silêncio vamos escutar, Eu estou aqui!!!! *(vai pra porta)*

Lá fora, venham,.... venham...eu não morri, eu estou aqui... venham...

(sai levando o público. Público sai, fora do teatro está projetado uma pichação no muro: NUESTRA MEMÓRIA NO OLBIDA, NUESTRA DIGNIDAD NO PERDONA)

Eu não morri, faz 18650 dias e eu não morri, eu estou aqui, se alguém, algum de vocês me ouvir, eu posso contar que tudo isso tem mais de 20 mil dias, eu sou Manuel Victor Jara, Manuel Fiel Filho, Manuel Neide Alves Santos, Manuel José Ricardo Almada Vasquèz, Manuel Chico Mendes, Manuel Alceri da Silva, Manuel Amarildo Dias de Souza,

(cantando) Nuestros alaridos se levantan, como lenguas de fuego, La lluvia de nuestras lagrimas, no pueden apagar esos incêndios, llora llora pueblo mío...

Amanda (vê Amanda além do público)

(mais alto) Amanda, eu preciso tanto de você, eu me lembro de você Amanda... te recuerdo Amanda...

(canta)

Te recuerdo Amanda

la calle mojada

corriendo a la fabrica donde trabajaba Manuel

(vídeo e Victor cantando)

La sonrisa ancha, la lluvia en el pelo,
no importaba nada
ibas a encontrarte con el,
con el, con el, con el, con el
Son cinco minutos
la vida es eterna,
en cinco minutos
Suenan las sirenas,
de vuelta al trabajo
y tu caminando lo iluminas todo
los cinco minutos
te hacen florecer
Te recuerdo Amanda
la calle mojada
corriendo a la fabrica
donde trabajaba Manuel
La sonrisa ancha
la lluvia en el pelo

no importaba nada,
ibas a encontrarte con el,
con el, con el, con el, con el
Que partió a la sierra
que nunca hizo daño,
que partió a la sierra
y en cinco minutos,
quedó destrozado
Suenan las sirenas
de vuelta al trabajo
muchos no volvieron
tampoco Manuel
Te recuerdo Amanda,
la calle mojada
corriendo a la fábrica,
donde trabajaba Manuel.

ANEXO C - DRAMATURGIA NÃO CORRE, MENINO!

NÃO CORRE, MENIMO!

Leandro Batz

PARTE I

Corpo estirado no chão.

A bala perdida costuma encontrar um corpo, e quase sempre esse corpo é negro. Hoje, ela me encontrou.

Meu nome é Eduardo da Silva Santos, gosto que me chamem de Eduardo da Silva. Tenho... tinha. 12 anos. Morava na Vila Piqui, com as minhas irmãs Claudia e Ágatha, com meu pai Evaldo, e com a minha mãe, Eva.

A minha mãe, sempre falava que eu não devia ficar correndo por aí, porque poderiam me confundir. Ela falava:

- Não corre, menino!

E eu, como sempre, nem dava bola... e sai correndo.

Minha irmã Claudia já tinha 15 anos e era muito responsável. Ela cuidava de mim e de Ágatha. Agora Ágatha era um problema pra mim. Ela era minha irmã gêmea e a gente brigava por tudo. Era pra ir ao banheiro, pra ver TV, ou pra ter a atenção de Claudia.

O meu pai, o Evaldo. Ele era gari. Ele saía de casa às 6 da manhã e só voltava às 8 da noite. E sempre quando ele chegava, ele tava muito cansado pra brincar com a gente. Isso durante a semana. Porque aos finais de semana ele sempre nos levava pra sair. Às vezes nas feirinhas do centro, outras vezes nos parquinhos. Mas o que eu mais gostava era quando ele nos levava pro samba. Ele tocava cavaquinho. A

verdade é que eu sempre falava pros meus amigos que meu pai era músico e não gari.

O grupo dele se chamava *samba com swing*, eles eram muito bons. Tinha uma música que eles tocavam no final de todo show que gostava muito. Era algo mais ou menos assim:

- *Boa noite, boa noite, pra quem se encontrou no amor. Boa noite, boa noite, pra quem não desencantou. Boa noite, boa noite, pra quem veio só sambar...*

Bom, eu não vou ficar aqui cantando pra vocês, até porque o que quero contar é uma outra coisa.

O que eu quero contar pra vocês, começou há exatamente uma semana.

Era um sábado de manhã, lembro que olhei no Chevette velho do meu pai marcavam 10:22h. Meu pai, Claudia e eu estávamos indo para um de seus Sambas. Minha mãe e Ágatha haviam ficado em casa, porque Ágatha havia quebrado uma perna e a mãe não queria que ela saísse com a gente.

Admito que fiquei feliz, assim eu não teria que dividir a atenção do pai e da Claudia com a Ágatha.

No meio do caminho nós fomos parados por um caveirão.

Junto do caveirão tinham uns cinco carros de polícia. Não! Seis! Não... oito, ou mais, não lembro. O que eu lembro foi que quando meu pai parou o carro, eles vieram correndo na nossa direção, abriram as portas e com toda força do mundo nos obrigaram a sair.

Peguei na mão de Claudia. Eu tava com medo. Tudo aconteceu muito rápido. Quando olhei pro meu pai ele tava com a cabeça coberta de sangue.

Gritei.

Nesse momento senti a terceira maior dor que sentiria em toda a minha vida. Eu não via direito, via nuvens - pelo menos pareciam nuvens. Minha mão esquerda agarrava com toda a força a mão direita de Claudia, minha outra mão dançava no ar como se tivesse vida própria.

Depois de algum tempo, que não saberia dizer quanto... até porque lembro da professora de história falando pra gente mais ou menos assim na sala de aula:

- Crianças, o tempo é relativo.

Mas eu acho que foram dois minutos. Quando olhei pra minha irmã Claudia ela falava:

- A polícia levou o pai. Entra no carro!

Entrei.

A minha surpresa ao entrar no carro foi olhar pra minha irmã, Claudia, e perceber como ela dirigia bem. Ela entrou no carro, colocou o cinto em mim, colocou o cinto nela, ajeitou os espelhos, trocou de marcha, colocou o banco pra frente, girou a chave e acelerou.

Eu reconhecia o caminho que ela tava fazendo. A feirinha... o parquinho. A gente tava indo pra casa. Quando a gente chegou ela falou:

- Fica no carro.

E saiu.

Eu não saberia dizer quanto tempo ela levou pra voltar - até porque eu já falei pra vocês que o tempo é relativo, né?

Mas acho que foram três minutos.

Quando ela voltou, ela vinha com minha irmã Ágatha e com minha mãe, Eva. A minha mãe me tirou do carro e me perguntou como é que eu tava, e eu respondi:

- Bem.

E ela me abraçou.

Fazia tanto tempo que eu não sentia um abraço tão gostoso.

Quando ela me soltou ela falou:

- Entra em casa e não briga com Ágatha, ela está com a perna quebrada. Claudia e eu já voltamos .

E foi pro carro.

Mas não no lugar da motorista, a minha mãe não sabia dirigir. Agora, a Claudia podia ter 15 anos, mas ela sabia dirigir e muito bem. As duas entraram no carro e foram.

Eu, ali na rua parado, ainda tomando consciência, olhei pra minha gêmea e falei:

- A polícia levou o pai, Ágatha

Ela me abraçou. Entramos.

PARTE II

Centro do palco, cadeira invertida

O dia passou e não recebemos nenhuma notícia do nosso pai, da nossa mãe e nem de Claudia. Não tínhamos telefone na casa, então não tinha como ligar pra alguém. Ágatha ligou a TV e foi no noticiário da noite que eu entendi tudo.

Âncora do Jornal - projeção

- Na operação 'tráfico zero' a polícia fez um belíssimo trabalho e prendeu um grupo de samba responsável pelo contrabando de maconha na cidade. Os vagabundos se denominavam Samba com Swing. No momento da operação os fios desencapados reagiram, e na trocação de tiros dois deles foram mortos, graças ao bom trabalho da polícia. Um deles com 2 tiros, Jair Franco da Rosa, e outro com 11 tiros - que ainda foi pouco, ein - Evaldo da Silva Santos. De acordo com a polícia os vagabundos - tem que deixar isso bem dito aqui, ein. VA-GA-BUN-DOS, assim tem que chamar. Eles estavam armados e dispararam tiros contra a polícia que revidou...

Eduardo levanta da cadeira

O resto eu não vi. Parecia que meu cérebro tinha saído para dar uma volta. Eu tava ali, parado, olhando pra TV.

Quando dei por mim, vi que na TV passava alguma coisa sobre um siri que bebia cerveja. Olhei pro lado para falar com Ágatha, não vi ela, me preocupei.

Fui até o quarto e a encontrei.

Nosso quarto era pequeno, tinha uma cama de solteiro e um beliche. Ágatha e eu dividimos o beliche, Ágatha embaixo e eu em cima. Só que agora ela tava na cama do lado, cama de Claudia. Ela chorava e muito.

Mais que a notícia dos 11 tiros que meu pai levou, o que mais me doía era ver minha irmã daquele jeito.

E essa foi a segunda maior dor que sentiria em toda minha vida. Eu deitei do seu lado, a abracei, dormimos.

Deita na cadeira. Tempo

Lembro que acordei com gritos. Ágatha estava ao meu lado também se assustou. Levantamos da cama, saímos correndo do quarto, passamos pela sala/cozinha - que era a mesma coisa - chegamos na rua...

E lá estava... a nossa mãe. E junto dela tinha um monte de vizinhos. A nossa mãe chorava, berrava, tentavam segurar ela, mas não conseguiam - parecia que estava em uma roda de terreiro, sabe?

Ela girava e falava tão rápido, que por um segundo eu achei que minha mãe era fluente em alemão... ou russo, não saberia dizer qual. Ela seguiu falando e girando quando ela nos viu, parou.

Olhou nos olhos de Ágatha, depois nos meus e disse:

- Crianças, não acreditem em nada do que irão falar pra vocês. O pai de vocês era a pessoa mais honesta e trabalhadora que existia nesse mundo. O pai de vocês...

Ela seguiu falando, mas o choro a agarrou tão forte que eu não conseguia entender. Era como uma mãe, sabe? Que agarra seu bebê tão forte contra o peito, que a mãe e o bebê se tornam um só.

Então eu perguntei:

- E Claudia?

A minha mãe parou de falar, parou de chorar e tive a sensação que parou de respirar:

- A sua irmã, ela teve que fugir, meu filho.

Eduardo sem reação. Transição de tempo.

Boa noite, boa noite. Pra quem se encontrou no amor...

Então passou um.

Boa noite, pra quem não desencantou...

Dois.

Boa noite, pra quem veio só sambar...

Três.

Boa noite, pra quem diz no pé e na palma da mão...

Quatro.

Pra quem só sentiu saudade, afinal...

Cinco.

Obrigado do fundo do nosso quintal.

Seis dias e nada de Claudia. Nossa vida já não era mais a mesma, nossa mãe não saía de casa e a gente já não ia mais pra aula. Toda a comida que a gente tinha era dos vizinhos que nos traziam.

Eu sempre achei a minha mãe a mulher mais linda do mundo. Ela era alta, tinha os olhos grandes, cabelos curtos que se mantinham bem pretos pelo Henê que ela usava, pele macia, cor de azeviche.

Ah, eu tinha aprendido sobre essa gema fóssil fazia um mês, e toda vez que minha mãe ficava assim meio triste eu chamava ela de:

- Mamis cor de azeviche.

Só que agora ela parecia outra mulher, não passava mais seu pente quente, não colocava seus bobes antes de dormir. A única coisa que ela fazia, era passar o dia inteiro no telefone - que havia comprado já que antes a gente não tinha. Ela buscava alguma coisa num livro grande chamado: lista telefônica.

Pausa

Numa manhã parece que ela encontrou o que ela procurava:

- Eu preciso que você fique em casa e cuide da sua irmã, ela tá com a perna quebrado.

- Onde você vai, mãe?

E pela primeira vez senti que ela não via uma criança naquele corpinho magro e escuro de 1,50m.

- Eu vou trazer Claudia pra casa, devo voltar à noite. Agora, você é o homem da casa, meu filho.

Não tive reação, mas sentia que esse beijo molhado na minha bochecha esquerda não iria se repetir - não que eu fosse mago ou algum vidente - mas eu sabia que era um beijo de adeus.

E essa foi a maior dor que sentiria em toda minha vida.

PARTE III

Projeção fogos

A noite chegou e, com ela, os fogos de artifício tomaram conta como uma trilha sonora. Eu tava na janela, olhando pra lua. Parecia que ela sorria pra mim.

Os fogos seguiam.

Ágatha estava deitada no sofá olhando pra TV com sua roupa da power ranger rosa.

Os fogos seguiam.

Fui até a porta da geladeira onde existia um calendário, pra ver se tinha alguma data comemorativa, mas não tinha nada.

Os fogos seguiam.

Fui até Ágatha e falei que deveríamos usar o telefone pra achar nossa mãe e Claudia.

Os fogos param.

Ágatha gostou da ideia e saiu correndo:

- Eu ligo.
- Não, eu ligo.
- Eu ligo...

Os fogos voltaram.

- Não, eu ligo.
- Eu...

Não!

Não eram fogos, eram tiros. E pareciam estar tão pertos que tive a sensação que se escutava de dentro de casa. Comecei a falar:

- Vamos pro quarto Ágatha, isso são tiros, Ágatha se abaixa...

Silêncio

- Ágatha?

Ela estava no chão com o telefone fora do gancho em sua mão esquerda. Ela não se mexia, e bem no centro da roupa onde tinha um pterodáctilo saia um sangue, sangue cor vermelha. Olhei pra parede, vi que tinha três buracos ali. Fui até a janela, não vi ninguém.

Voltei até Ágatha.

Não respirava.

Gritei.

Mas não chorei.

Eu não chorei.

Eu não chorei.

Levantei e sai correndo pra fora de casa.

Comecei a correr pra fora de Vila Piqui.

E não olhava pra trás.

Não olhava pra trás.

Não olhava pra trás.

Não olhava pra trás.

Não olhava pra trás...

Foi quando eu vi.

Lá, estava o Chevette velho do meu pai e ao lado dele minha mãe, Eva, e minha irmã, Claudia. Junto delas tinham uns cinco policiais...

Não!

Seis.

Não.

Oito.

Talvez mais, não lembro.

O que eu lembro é que os policiais não me viram, estavam de costas para mim. Mas a minha mãe e minha irmã elas me viram.

Elas me viram!

E no impulso de ver as duas eu comecei a correr mais rápido na direção delas.

Corri com toda a minha velocidade.

E eu lembro de escutar minha mãe gritando:

- Não corre, menino!

- Não corre, menino!

- Não corre, menino!
- Não corre, menino!
- Não corre, menino!
- Não corre, menino!
- Não corre, menino!
- Menino, corre não!

E eu, como sempre, nem dei bola e saí correndo.

Os policiais se viraram, um deles ou mais, sacaram as armas.

Eu não sei se porque me assustei, ou porque sempre tive medo de polícia, eu me virei e comecei a correr no sentido contrário.

Escutei o primeiro tiro, mas não senti nada.

Escutei o segundo tiro e também não senti nada.

O terceiro eu não escutei, simplesmente caí.

Sentia muita dor, não sabia dizer onde. Eu lembro que escutei a voz da minha mãe e da minha irmã, gritando o meu nome:

- Eduardo.
- Eduardo.

- Eduardo!

- Eduaaardo!
- Eduardo.

- Eduaaardo!

- Eduardo!

- Eduardoooooooooooo!

Desconstrução - ator fala

Aqui vão duas coisas que precisamos admitir pra vocês. Duas mentiras.

A primeira é aquela cena em que a mãe do Eduardo dá um beijo na bochecha esquerda e ele fala que aquela seria a maior dor que ele sentiria em toda sua vida.

Aquela cena era uma mentira.

Volta a ser Eduardo

Esse tiro que levei nas costas, foi de longe a maior dor que eu sentiria em toda minha vida.

E a segunda mentira é que a bala não era perdida, ela era pra mim, pro meu corpo magro e escuro de 1,50m.

Lembro que quando minha mãe e pra minha irmã, conseguiram me virar eu ainda pude cantar:

Boa noite, boa noite, pra quem se encontrou no amor.

Boa noite, boa noite, pra quem não desencantou.

Boa noite, boa noite, pra quem...

Projeção final.

FIM.