



Tiago Queiroz Herz

**A não obliteração da figura do dramaturgo
externo e não participante em uma escrita
cênica que investe em dramaturgias
pessoais:
Brasil e Angola na Maré de Hoje não saio daqui**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa
de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade do Departamento de Letras
da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro,
agosto de 2022



TIAGO QUEIROZ HERZ

**A não obliteração da figura do dramaturgo externo
e não participante em uma escrita cênica que
investe em dramaturgias pessoais: Brasil e
Angola na Maré de Hoje não saio daqui**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora
abaixo.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. José Fernando Peixoto de Azevedo

Programa de Artes Cênicas (PPGAC) – ECA-USP

Prof. Felipe Wircker Machado

CEFET-RJ

Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2022.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem a autorização do autor, da orientadora e da universidade.

Tiago Queiroz Herz

Ator, dramaturgo, diretor e professor de teatral. Possui graduação em Comunicação Social – Cinema pela PUC-Rio. Pesquisa atualmente dramaturgias que investem em histórias autobiográficas e as migrações contemporâneas entre Angola e Brasil.

Ficha Catalográfica

Herz, Tiago Queiroz

A não obliteração da figura do dramaturgo externo e não participante em uma escrita cênica que investe em dramaturgias pessoais: Brasil e Angola na Maré de Hoje não saio daqui / Tiago Queiroz Herz ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer

234 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Performance. 3. Dramaturgia. 4. Teatro Contemporâneo. 5. Fronteiras. 6. Migrações angolanas. 7. Complexo da Maré. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

DEDICATÓRIA

À memória de Moïse Kabagambe

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço à Ruth Mariana, Vanu Rodrigues, Nizaj Vieira Dias e Wallace Lino pela generosidade com que me receberam e pela riqueza de nossas conversas.

À minha orientadora, professora Ana Kiffer, pelos preciosos diálogos, e por me apresentar a um mundo complexo.

Aos professores e professoras do Departamento de Literatura cultura e Contemporaneidade da PUC-RJ, pelas notáveis aulas e por manterem um ambiente onde pensamentos importantes transitam.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

Aos meus colegas de turma do mestrado, em especial Mariane Oliveira e Rodrigo Alzuguir.

À Clarice Monteiro, que em um gesto da mais profunda dedicação a uma amizade me concedeu uma noite de parceria que veio a se transformar em três longos anos de uma enorme jornada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo auxílio financeiro.

À minha família, em especial minha mãe Susanna, meu pai Daniel, meu irmão Mark, minha avó Sandra e minha tia Mônica.

Por fim, à Maria Clara Parente, minha grande companheira.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Herz, Tiago Queiroz; Kiffer, Ana Paula Veiga. **A não obliteração da figura do dramaturgo externo e não participante em uma escrita cênica que investe em dramaturgias pessoais: Brasil e Angola na Maré de Hoje não saio daqui.** Rio de Janeiro, 2022, 235p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação se debruça sobre a criação cênica Hoje Não Saio Daqui – espetáculo ocorrido no Rio de Janeiro, resultado do encontro artístico entre a Cia Marginal, atores e atrizes angolanos moradores da Maré convidados e o dramaturgo Jô Bilac – para investigar de que maneira a dimensão performativa e relacional de sua dramaturgia e seu investimento nas chamadas escritas de si proporcionam uma abordagem dupla sobre a questão das fronteiras contemporâneas. Por um lado, as histórias narradas pelos migrantes angolanos explicitam as fronteiras materiais e subjetivas enfrentadas pelos mesmos tanto em suas travessias de África até o Brasil quanto aquelas que recaem sobre seus corpos na circulação dentro do território brasileiro – tecnologias que operam através do controle de deslocamentos e velocidades, da racialização e da fronteirização dos corpos. Por outro, o apelo para a diferença e à necessidade de separação manifestos na disposição autobiográfica da dramaturgia, que envolve posicionamentos e reivindicações próprias dos performers, paradoxalmente revê as fronteiras pensadas como sua hipótese primordial, e ativa a possibilidade de um regime de bordas (KIFFER) e de uma nova Cosmópolis (AGIER). Por fim, examina-se de que maneira a não obliteração da figura do dramaturgo externo e não participante em uma escrita cênica que investe em dramaturgias pessoais e na presença de corpos falantes produz materialidades que repensam uma política do comum.

Palavras-chave

Performance, Dramaturgia, Teatro Contemporâneo, Fronteiras, Migrações angolanas, Complexo da Maré

Abstract

Herz, Tiago Queiroz; Kiffer, Ana Paula Veiga (Advisor). **The non-obliteration of the figure of the external and non-participant playwright in a scenic writing that invests in personal dramaturgies: Brazil and Angola in Maré's Today I am not leaving here.** Rio de Janeiro, 2022, 235p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present dissertation focuses on the scenic creation *Hoje Não Saio Daqui* – a theatrical play that took place in Rio de Janeiro, which was the result of the artistic gathering among Cia Marginal, invited Angolan actors and actresses living in Maré Complex and the playwright Jô Bilac – to investigate in which way the performative and relational dimension of its dramaturgy and its investment in the so-called writings of the self provide a twofold approach to the issue of contemporary borders. On the one hand, the stories narrated by the Angolan migrants make explicit the material and subjective borders faced by them both in their crossings from Africa to Brazil and those that their bodies suffer in the circulation within the Brazilian territory – technologies that operate through the control of displacements and speeds, of racialization and borderization of bodies. On the other hand, the appeal for difference and the need for separation manifest in the autobiographical disposition of the dramaturgy, which involves the performers' own positions and claims, paradoxically revises the boundaries thought of as its primordial hypothesis, and activates the possibility of a regime *de bordas* (KIFFER) and a new Cosmopolis (AGIER). Finally, it examines how the non-obliteration of the figure of the external and non-participant playwright in a scenic writing that invests in personal dramaturgies and in the presence of speaking bodies produces materialities that rethink a politics of the common.

Keywords

Performance, Dramaturgy, Contemporary Theater, Borders, Angolan Migrations, Maré Complex, Cia Marginal, Jô Bilac

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1 – Fronteira e memória	15
Capítulo 2 – A transformação do corpo que performa em espaço de relação	46
Capítulo 3 – Desnecessário e fundamental	66
Conclusão	76
Referências bibliográficas	78
Anexo A - Entrevista com Nizaj Viera Dias	84
Anexo B – Entrevista com Ruth Mariana	139
Anexo C – Entrevista com Vanussa Rodrigues	179
Anexo D – Entrevista com Wallace Lino	201
Figura 1	231
Figura 2	232
Figura 3	233
Figura 4	234

Introdução

No dia vinte e três de março de 2019 o dramaturgo, diretor e ator Domingos de Oliveira morreu, aos 82 anos. Seis meses depois, uma mostra em homenagem a sua vida era realizada no Teatro Maria Clara Machado, no bairro da Gávea, no Rio de Janeiro. Seriam apresentadas duas montagens de espetáculos escritos pelo próprio Domingos Oliveira (“Os melhores anos de nossas vidas” e “O dia em que os adultos desapareceram”) e seu sobrinho neto, o ator João Vithor Oliveira, encenaria “Carta a um jovem ator”. Esta última, como o próprio nome já diz, trata-se de uma carta de sete páginas escrita pelo dramaturgo dez anos antes, por ocasião da celebração de seu aniversário de 72 anos promovida pelo Teatro O Tablado. Inicialmente, Domingos faria uma palestra sobre teatro para uma plateia de jovens que aspiravam a carreira de ator ou de atriz. No entanto, percebeu que “não era isso que eles queriam aprender de mim” (OLIVEIRA, 2010). Domingos decidiu que não iria fazer recomendações sobre a profissão. Aproveitou a ocasião para passar conselhos sobre os temas da vida que lhe eram caros.

Embora ainda não nos conhecêssemos na época, João Vithor Oliveira me convidou para dirigir sua performance, que a princípio seria uma leitura dramatizada da carta escrita por seu tio avô dez anos antes. Aceitei seu convite, e passamos a nos encontrar para ler o conteúdo da carta juntos. A cada vez que líamos as tais sete páginas, mais evidente ficava nosso incômodo: aquela era uma carta escrita por um homem de outro tempo e que fora convidado a falar para uma plateia de jovens atores e atrizes porque ele tinha alguma experiência para passar. Eu e João, naquele momento, éramos dois homens de vinte e cinco anos, sem cabelos brancos, quiçá alguma experiência.

Não nos parecia haver sentido que João subisse ao palco para reproduzir frases como “os jovens em geral sentem muita culpa” (OLIVEIRA, 2010), ou “vocês têm muitas coisas a aprender, para viver melhor, e cada um aprenderá ao seu modo” (OLIVEIRA, 2010). Era um texto que parecia endereçado para nós, mas que não nos cabia representá-lo.

Levamos algum tempo tentando resolver o nosso problema de o que fazer com o encontro daquele texto com aquele ator. Entre uma leitura e outra do texto, conversas sobre a vida comum despontavam. Devido à semelhança de nossos traços identitários e de nossas trajetórias profissionais – dois homens, brancos, heterossexuais, que trabalham com teatro – compartilhávamos muitas experiências e sensações. Notamos que as provocações que o texto de Domingos lançava aos seus leitores e leituras despertavam conversas calorosas nossas. Falas como “Respeite os seus desejos. A máquina de desejar do homem é muito frágil. Enguiça com muita facilidade. Se você me convida para tomar um sorvete e eu digo: ‘Ah, não quero não’. É capaz de você desistir de tomar o sorvete. E este será menos um sorvete na sua vida. Porque desejar é viver” (OLIVEIRA, 2010); ou frases mais curtas, como “melhor se arrepender de ter feito do que de não ter feito” (OLIVEIRA, 2010); e ideias como “numa das minhas primeiras peças, um adolescente está chorando pelo mundo e quando pedem que ele pare, ele se recusa e exige o contrário, que todos chorem juntos. Afirma que essa é a única atitude digna” (OLIVEIRA, 2010). As ideias de Domingos eram lidas, éramos afetados por elas e compartilhávamos um com o outro as sensações, as emoções e as ideias que elas suscitavam. Desse campo de afetos e ideias comuns se desprendiam imagens e textos cênicos com uma espontaneidade que destoava radicalmente dos momentos de dificuldade que vivemos, sem saber o que fazer com a carta de Domingos.

O espetáculo deixaria de ser uma representação da carta, e passaria a ser a apresentação de um campo comum de afetos, emoções e ideias que foram suscitados pela leitura do texto. O arcabouço dramático que sustentava esses discursos cênicos era a relação do próprio João com Domingos, seu tio avô, e a expectativa de produzir um espetáculo em um festival que celebrava a vida do dramaturgo. Assim, por exemplo, a frase de Domingos sobre a culpa que os jovens sentem se tornou uma cena em que João, na praia, repetia todos os lugares onde poderia estar indo se não estivesse ali, na praia, desperdiçando seu tempo. Mas a despeito da consciência do desperdício, ele sempre dizia que “estava tudo bem”.

É importante notar que, embora a perspectiva dramática do espetáculo fosse a de uma autobiografia do ator, o dramaturgo não estava anulado no conteúdo do texto. Esse espetáculo, que em uma confusão proposital levou o mesmo nome

da carta escrita por Domingos – *Carta a um jovem ator* (2019) –, era o resultado de um imaginário compartilhado por duas pessoas diferentes.

Essa circunstância de criação de um espetáculo que investe em dramaturgias pessoais, em posicionamentos e reivindicações dos atores/atrizes/performers, mas que não exige a obliteração da figura do dramaturgo externo e não participante, se manifestou como um campo onde o fazer teatral poderia se configurar em uma experiência de produção de um em comum. O contexto que vivenciei era composto por duas pessoas com traços identitários similares. Seria possível que esse tipo de criação cênica fosse vivido por pessoas que a princípio não têm nada em comum?

Em 2019, a Companhia Marginal viveu uma experiência como essa na criação do espetáculo *Hoje não saio daqui*. A Marginal é uma companhia de teatro formada em 2005 no bairro da Maré. O grupo já tem cinco espetáculos em seu repertório. São eles: *Qual é a nossa cara?* (2007), *Ô Lili* (2011), *In_Trânsito* (2013), *Eles não usam tênis naique* (2015), e o já mencionado *Hoje não saio daqui* (2019).

O último espetáculo criado pelo grupo aborda a relação entre os brasileiros mareenses e os angolanos mareenses. A partir da década de 1990, a Maré se tornou um ponto importante da migração angolana que fugia da guerra civil em seu país (PEREGRINO, 2016). Para a realização deste espetáculo, a Companhia organizou um processo seletivo e escolheu atores e atrizes angolanos mareenses para participar do trabalho. Wallace Lino, ator, diretor e um dos fundadores da Companhia explica a escolha de criar um espetáculo que falasse sobre a Maré angolana:

A gente nunca começa a coisa, tipo, “ah, tem uma ideia fechada”. A gente tem um tema, um projeto que a gente vai ficar investigando. E aí, ali, a gente vai fechando quais são as relações que vão se estabelecer no espetáculo. Porque vem desse experimento de sala, entrevistas. E, no caso dos angolanos, a gente estava lá, morando na Maré, e vendo que tem uma comunidade angolana aqui e tal. E o projeto era meio disso. Para falar dessa comunidade. Que a Maré foi, durante um tempo, o lugar que tinha mais angolanos. Com a maior comunidade angolana no Brasil. Acho que ela é a segunda maior comunidade atualmente. Então, tem esse lugar também de, tipo, falar da Maré de novo. De uma Maré. (LINO, p.5. 2022).

Hoje não saio daqui foi criado através das histórias dos próprios artistas, da relação que se dá entre no cotidiano dos brasileiros e dos angolanos e a partir da leitura de pensadoras e intelectuais negras. No entanto, apesar de partir de uma perspectiva autobiográfica, a figura do dramaturgo externo não é obliterada. O dramaturgo Jô Bilac foi convidado para escrever o espetáculo em parceria com os atores e atrizes da Companhia Marginal e com os atores e atrizes angolanos. Portanto estava aí uma circunstância de criação teatral que gerava um pensamento sobre um determinado comum – no caso, a Maré de Angola e do Brasil – e que contava com a presença de um dramaturgo externo.

Hoje não saio daqui revela que investigar as fronteiras que existem entre dramaturgo e performer no Brasil significa se deparar com uma série de outras fronteiras, muito maiores e mais complexas. Na criação dessa dramaturgia, por exemplo, há uma tripla sobreposição de fronteiras: as fronteiras entre os brasileiros e angolanos; as fronteiras entre o dramaturgo e os atores; e, por fim, a fronteira física, política e geográfica que encerra o território da Maré. Não pensem que desconsiderarei uma quarta fronteira, a do pesquisador e dramaturgo branco buscando pensar e desdobrar, na escuta dos atores, das cenas e do texto os emaranhados que se sobrepõem.

Para a realização deste trabalho, contamos com a generosidade de Wallace Lino, Ruth Mariana, Nizaj Vieira Dias e Vanu Rodrigues – os três últimos artistas angolanos –, que nos ofereceram preciosas conversas sobre temas como a vida em Angola, a decisão e o momento da migração para o Brasil, as fronteiras internas que encontraram no novo país, o processo de criação do espetáculo, a relação com o público brasileiro de *Hoje não saio daqui*, e imaginários sobre um futuro para o Brasil e o mundo.

O que guiou nossas pesquisas foi a busca por observar de que maneira a materialidade das cenas de *Hoje não saio daqui* trazia respostas às questões colocadas para elas.

No primeiro capítulo, buscaremos observar de que maneira os efeitos daquilo que Achille Mbembe descreve como a *fronteirização dos corpos* incidem

sobre os corpos dos migrantes angolanos que vivem no Brasil; e, como, para todos os três entrevistados, o Brasil deixou de ser um local de refúgio para se tornar uma etapa malograda de seus fluxos migratórios. Desse modo, buscaremos também refletir sobre o papel que o Brasil exerce dentro da dinâmica geopolítica transnacional de governança da mobilidade humana. Para isso, nos deteremos sobre a cena inicial do espetáculo, que foi criada a partir das memórias da travessia da família de Nizaj. A materialidade dessa cena levanta as seguintes perguntas: o que um espetáculo teatral realizado no Brasil provoca quando um performer migrante africano, preso a uma circunstância que busca incessantemente transformar seu corpo em uma *fronteira móvel* (MBEMBE, 2021), anuncia ao público que a história de sua migração precisa ser inserida no tecido discursivo brasileiro? Em tempos de intensos fluxos migratórios, é ainda possível negar aos migrantes racializados a possibilidade de produzir afetos e reinventar os critérios de pertencimentos nacionais? E quais são os recursos cênicos e dramatúrgicos escolhidos para que nessas aparições iniciais os artistas migrantes angolanos possam lançar ao público brasileiro o desafio de se imaginar/ver em novas *modalidades de pertencimento cada vez mais flexíveis, maleáveis e móveis* (MBEMBE, 2021)?

No segundo capítulo, perceber através dos relatos de Nizaj, Ruth e Vanu a capacidade que cenas que investem em dramaturgias pessoais têm para operar o refazimento das fronteiras dos corpos e ao mesmo tempo delimitar novos e necessários traços de separação (KIFFER, 2021). A questão que percorre todo o pensamento deste capítulo é se a transformação do corpo que performa em *espaço de relação* (GLISSANT, 2021) pode proporcionar o refazimento dos contornos do corpo do público. Para isso, nos deteremos em um primeiro momento sobre a seção do texto de *Hoje não saio daqui* que é convencionalmente chamada de descrição dos personagens – mas à qual a partir de agora nos referiremos como *apresentação dos particulares*. Observaremos como na maneira com a qual os atores e as atrizes escolheram se apresentar aos leitores e leitoras de *Hoje não saio daqui* a operação de fixação das identidades é contraposta ao ato de dar espessura aos traços identitários (KIFFER, 2021). E depois observaremos a maneira com a qual as perguntas que Vanu lança ao público-participante na cena 6 – que leva o nome de *Jogo do “quem já”* – materializa as diferenças e separações necessárias entre cada um e cada uma que participa desse evento teatral.

No terceiro e último capítulo nos deteremos sobre a cena *Duelo*. Esta cena foi criada a partir das conversas paralelas que ocorriam durante os ensaios. Ela é o confronto entre os estereótipos que os brasileiros têm sobre os angolanos, e os imaginários que os angolanos têm sobre os brasileiros. Partimos dessa circunstância de criação para nos perguntar se quando uma cena onde a ficção é suprimida, e o que fica é o risco do real, o conteúdo e a própria materialidade da cena serão a relação entre os artistas envolvidos com aquela obra. E, sendo esse o caso, qual é a postura que o dramaturgo externo e não participante assume nessa situação?

Capítulo 1 – Fronteira e memória

Ruth – A história do cadáver em putrefação

As guerras fazem parte da minha vida.

Ruth Mariana nasceu no norte de Angola, na cidade de Soyo, no ano de 1985. A Guerra Civil de seu país (1975-2002) começara havia dez anos. Quando Ruth ainda era um bebê de dois meses, sua mãe fugiu com ela para a República Democrática do Congo, na região do bakongo. Foi criada em seu segundo país pelo irmão de sua mãe. Ao chegar aos dez anos de idade, se mudou com esse tio para a cidade de Kisangani, que se localiza às margens do rio Lualaba, no nordeste congolês. Ali a pequena Ruth *vivenciou guerras em cima de guerras*. Se sua mãe a havia preservado da guerra em Angola, a menina não pôde evitar o contato com a Guerra Civil na República Democrática do Congo (de junho de 1997 até dezembro de 1999).

Quando pergunto para Ruth sobre como foi passar a infância em um território tomado por bombas (*BUM, BUM, BUM*) e conflitos armados diariamente, afirma que aquilo que enfrentou *é totalmente diferente das ficções cinematográficas da DC [Comics] ou da Marvel*. Ruth diz que, quando a pessoa vive a realidade da guerra *ela sente o calor, ela sente a dor*.

Enquanto conta sua história, Ruth pergunta se eu já tinha sentido o cheiro, não de um morto, mas dos mortos. Em momentos de intensos confrontos no território congolês, as famílias chegavam a passar seis dias e seis noites sem sair de casa. Ela diz que *era tudo o que você sabe de arma*.

Em uma dessas ocasiões, Ruth se protegia com mais cinco pessoas dentro de uma pequena casa. Aguardavam o tempo passar encolhidas e com medo. Trocas de tiro nas ruas. Uma bala atravessou a parede e atingiu uma das pessoas do grupo

de Ruth. Era impossível deixar o local para buscar qualquer tipo de socorro. O mundo se desfazia do lado de fora da casa que servia de abrigo. Essa pessoa acabou por morrer ali mesmo. E agora o que poderia ser feito? Não era possível sair nem para enterrar o morto. Quem sabe o corpo fica em um canto do cômodo, e dentro de um dia o conflito cessa, estipulavam. Um dia. Dois dias. *O cadáver começa a encher*. Três dias. Quatro, cinco. Seis dias. Cinco pessoas convivendo durante seis dias com um cadáver em putrefação em um cômodo estreito. Vivemos com os mortos, ela diz. *Era cheiro*.

Uma cidade inteira cheirando aos mortos. Nenhum cemitério construído. Alguns buracos abertos e três mil pessoas enterradas.

Ruth conta que em Kisangani sempre se sentiu como que dentro de uma lata de sardinha. Durante a guerra, dizia para si mesma que se saísse da África e fosse viver lá nos países dos brancos essas coisas não aconteceriam. Tinha isso em mente desde criança. De tantas guerras.

Já adulta, Ruth não suportou as constantes ameaças de seu então marido, um homem nascido em Angola, como ela. Temendo por sua vida e as de seus três filhos, um ainda na barriga, fugiu com os meninos. Deixou a África para trás.

Ruth pergunta: eu saí da onde?

Nizaj – Atravessar fronteiras em busca de leite

Minha mãe faz questão de falar essa parte. Que eu passei muita dificuldade lá. Só que eu não lembro de nada. Não lembro de nada.

Nizaj Vieira Dias é luandense. Nasceu na capital de Angola, no ano de 1997. Viveu no país por apenas dois anos. Um período marcado pelo o conflito entre as três forças políticas que guerreavam entre si pelo poder no país – o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), e a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA).

Nizaj não se lembra de absolutamente nada desse período de sua vida. Mas seus pais fazem questão de dizer que mesmo ainda criança ele passou por muitas coisas. Eles contam que para comprar leite ou fralda para o filho era necessário atravessar um território comandado por outro exército. Houve momentos em que era impossível ir até o mercado e não ser alvejado. O bebê chegou a ficar dias sem tomar leite.

Sua mãe conta também que durante a Guerra Civil muitos familiares sumiram. Alguns primos que serviram ao MPLA. Mas não eram apenas os homens que foram à guerra que sumiam. Tias e primas que trabalhavam com comércio de rua também desapareciam. Essas pessoas, parentes, amigos e conhecidos que sumiam de uma hora para outra, às vezes reapareceriam dois anos depois. Todas transtornadas.

Vanu – A tranceira e o eletricista

O pouco de história que a gente ouve a gente guarda bem. Porque isso acontece com pouquíssima frequência.

Vanussa Rodrigues tem vinte e um anos. É brasileira, filha de pai e mãe angolanos. Seus pais não fugiram diretamente da guerra, embora esta estivesse atrelada a sua situação. O que os arrancou de Angola foi a precariedade de suas vidas. Cada um dos dois migrou para o Brasil em tempos e para lugares diferentes. Mas acabaram se conhecendo no novo país.

A princípio, a migração do pai de Vanu seria temporária. Já tendo experiência como eletricista, seu objetivo ao migrar era o de adquirir uma formação como técnico de refrigeração industrial no Brasil e em seguida voltar à Angola. Assim como muitos outros conterrâneos, ele considerava que o currículo de um angolano que adquirira a oportunidade de se formar em outro país teria mais peso do que o daquele que tivesse estudado em Angola.

As condições econômicas da mãe de Vanu eram mais graves. Ela se encontrava em uma situação bem ruim. Para sobreviver, passou a comprar lingerie no Brasil e revender em Angola. Essa era uma estratégia comum no final do século vinte e início do século vinte e um. Migrantes angolanos buscavam diversos produtos no Brasil para comercializá-los no país africano. Esse mercado ambulante entre os dois países é chamado de ‘Mukunza’. Foi com o dinheiro desse comércio que os pais de Vanu conseguiram comprar uma casa no Brasil.

Os dois tiveram filhos. Com as novas responsabilidades, o pai de Vanu não conseguiu terminar os estudos. Foi ficando cada vez mais difícil para ele chegar onde queria. Hoje, trabalha como eletricitista. Por não ter se formado no ensino médio, a mãe de Vanu sempre encontrou dificuldades para conseguir um emprego fixo. Entre uma diária de limpeza aqui, e outra ali, começou a se dedicar à prática de trançar cabelos. Hoje, é trancista.

Apesar de conhecer essas histórias, Vanu diz que sua mãe fala bem pouco sobre Angola e sua vinda ao Brasil. O pai menos ainda.

Essas narrativas foram elaboradas a partir de fragmentos das entrevistas realizadas em virtude do presente trabalho. Foram ouvidos três dos artistas de origem angolana envolvidos com a criação do espetáculo teatral *Hoje não saio daqui* (2019), que ocorreu no Parque Ecológico da Maré, no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. Nos trechos acima, são descritos alguns dos fatores que determinaram a decisão dessas famílias de deixar o país em que nasceram, assim como a própria circunstância de sua migração de Angola para o Brasil na virada do século XX para o XXI. Os fluxos migratórios de Ruth, Nizaj e da família de Vanu fazem parte do fenômeno que, para o filósofo camaronês Achille Mbembe, em conjunto com a crise ecológica, será um dos maiores desafios do século XXI, isto é, o *Regime da mobilidade humana em escala global* (MBEMBE, 2019), e o seu corolário, a centralidade das fronteiras e da *fronteirização dos corpos* (MBEMBE, 2020) nos debates contemporâneos sobre uma política do comum.

No lugar de confirmar a realidade do *entrelaçamento de culturas* (MBEMBE, 2019) ou da *intensificação das conexões pela superfície do planeta* (MBEMBE, 2019) – traços que reconhecidamente caracterizam o tempo que é o nosso –, as narrativas de Ruth, Nizaj e Vanu jogam luz sobre a correspondência entre os obstáculos materiais e subjetivos que os migrantes angolanos experienciam em suas vidas dentro do território brasileiro e as tecnologias discursivas de segurança que fundamentam as ações de fronteirização promovidas pelos países do Norte Global. Desta forma, as semelhanças entre a malha de repressão comum à qual os migrantes africanos estão sujeitos no Brasil e os recursos militares, burocráticos e ontológicos de gerenciamento de risco das fronteiras globais, mobilizam duas questões fundamentais para compreendermos as fronteiras existentes no processo de criação do espetáculo *Hoje não saio daqui*. Neste capítulo buscaremos, observar de que maneira os efeitos daquilo que Achille Mbembe descreve como a *fronteirização dos corpos* incidem sobre os corpos dos migrantes angolanos que vivem no Brasil; e, como, para todos os três entrevistados, o Brasil deixou de ser um local de refúgio para se tornar uma etapa malograda de seus fluxos migratórios. Desse modo, buscaremos também refletir sobre o papel que o Brasil exerce dentro da dinâmica geopolítica transnacional de governança da mobilidade humana.

O objetivo que perpassa toda essa pesquisa, e suas interrogações é o de investigar as fronteiras entre o dramaturgo externo e não participante em uma escrita cênica que investe em dramaturgias pessoais e os atores/atrizes/performers que inscrevem suas próprias histórias e biografias nesse texto. Dado que estamos em diálogo com um espetáculo que trata especificamente das fronteiras que existem entre brasileiros e angolanos que vivem no Complexo da Maré, parece fundamental que comecemos por ouvir as fronteiras que o corpo do migrante africano carrega nos dias de hoje. Até porque uma das funções das tecnologias biométricas das fronteiras contemporâneas, e que se estende aos corpos pretos e favelados de brasileiros, é fixar identidades e converter corpos em dados de segurança (MBEMBE, 2019).

Sendo assim, uma vez que tenhamos divisado a dupla condição de sufocamento que promove a imobilidade, captura, retenção, neutralização e

controle dos deslocamentos dos migrantes africanos em território brasileiro, voltaremos nossas atenções para a cena inicial do espetáculo *Hoje não saio daqui*. A cena 1 – que leva o nome de *Barriga* – foi criada a partir das memórias da travessia da família de Nizaj. A materialidade dessa cena levanta as seguintes perguntas: o que um espetáculo teatral realizado no Brasil provoca quando um performer migrante africano, preso a uma circunstância que busca incessantemente transformar seu corpo em uma *fronteira móvel* (MBEMBE, 2021), anuncia ao público que a história de sua migração precisa ser inserida no tecido discursivo brasileiro? Em tempos de intensos fluxos migratórios, é ainda possível negar aos migrantes racializados a possibilidade de produzir afetos e reinventar os critérios de pertencimentos nacionais? E quais são os recursos cênicos e dramatúrgicos escolhidos para que nessas aparições iniciais os artistas migrantes angolanos possam lançar ao público brasileiro o desafio de se imaginar/ver em novas *modalidades de pertencimento cada vez mais flexíveis, maleáveis e móveis* (MBEMBE, 2021)?

O regime contemporâneo das circulações humanas é marcado pelo o que Achille Mbembe compreende como as dialéticas do entrelaçamento em escala planetária e da tripla lógica do C: contenção, contração e clausura (MBEMBE 2020). A primeira – o emaranhamento – evidencia o fato de que nós estamos, mais do que em qualquer outra época da história humana, expostos uns aos outros. E a segunda é aquilo que se manifesta como consequência dessa exposição, ou seja, o medo da contaminação. As duas características naturalmente se tensionam, e o corolário dessa tensão é a eclosão daquilo que o filósofo chama de *a emergência do fantasma do extermínio* (MBEMBE, 2020) e *o aparecimento das mais variadas formas de fronteirização da vida* (MBEMBE, 2021).

Para melhor compreender o alastramento planetário desses afetos belicosos e a decorrente produção de mecanismos materiais e subjetivos de separação, o pensador camaronês indica no primeiro capítulo de seu livro *Políticas de Inimizade* (2020) quatro traços que, no seu entendimento, caracterizam o tempo que é o nosso.

Nos deteremos aqui no primeiro deles. Trata-se do que para o filósofo seria *o segundo estreitamento do mundo e repovoamento da Terra em decorrência da oscilação demográfica que agora opera em favor dos mundos do Sul* (MBEMBE, 2020).

A primeira grande repartição do planeta Terra, segundo Mbembe, ocorreu no princípio da era moderna, junto com a expansão mercantil da Europa. Entre os séculos XVI e XIX, as duas principais modalidades de repovoamento e partição do planeta foram o tráfico de pessoas negras escravizadas e as colônias de povoamento. “As duas eram estimuladas pela via da predação humana, da extração de riquezas naturais e do trabalho de grupos sociais subalternos” (MBEMBE, 2020). No tempo que é o nosso, o repovoamento do planeta já não é mais provocado pelos mesmos motivos. “As novas dinâmicas circulatórias e a formação das diásporas passam, em grande medida, pelo comércio, pelos desastres ecológicos e catástrofes ambientais, pelas transferências culturais de todo tipo e pelas guerras” (MBEMBE, 2020), como foi o caso da migração angolana que teve início no final do século XX.

No século passado, a população angolana vivenciou guerras durante quarenta e um anos. A guerra de independência e descolonização de Angola contra as forças armadas de Portugal iniciou-se em 1961 e teve seu término em 1975¹. No mesmo ano, após a vitória do exército angolano e a retirada da administração colonial portuguesa, eclodiu a Guerra Civil angolana, que se estendeu de 1975 até 2002².

O resultado desse longo e violento processo foi a morte de mais de 500 mil civis, sendo a maior parte composta de mulheres e crianças. Nesse período, 4 milhões de angolanos foram deslocados e 600 mil foram em busca de refúgio. A situação se agrava, quando, recentemente, a República Democrática do Congo tornou-se um agente no contexto angolano: as violências e tensões étnicas no Congo fizeram com que 33.000 congoleses buscassem refúgio em Angola em 2017. (FURTADO, 2020)

¹ Ver Pepetela, *Geração Utopia*. Leya, 2013.

² Jéssica da Silva Höring, *Ativismo armado: o caso da Unita*, 2019. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5056431/mod_resource/content/2/Jéssica%20da%20Silva%20Höring%20-%20Ativismo%20armado%20-%20o%20caso%20da%20Unita.pdf

As guerras de Independência e Civil não foram os únicos efeitos danosos dos séculos de invasão e domínio de Portugal sobre território onde hoje se situa Angola. Segundo a pesquisadora Sofia Caselli Furtado, as marcas da colonização portuguesa no país africano podem ser percebidas também na falta de infraestrutura básica, na carência de serviços essenciais como saúde e educação e na fragilidade de sua democracia – apenas em 2017 foi eleito o primeiro presidente de Angola por meio de eleições; o anterior, José Eduardo dos Santos, permaneceu durante 38 anos no cargo³.

Esses são traços característicos de países que vivem um *presente fraturado* (DE GENOVA, 2016) em decorrência de seu passado colonial. São pústulas que não cessam de estourar e liberar seu líquido infeccioso. Essa situação ocorre não apenas em Angola, mas em diversos outros países que ao longo de suas histórias foram penetrados e espoliados por projetos de dominação colonial. É possível, portanto, presumir uma ligação direta entre as situações inóspitas que impelem às migrações contemporâneas e a excisão dos territórios e dos corpos das nações que foram feitas de colônias. É desses locais que conjuntos cada vez mais volumosos de pessoas, *cujos meios de vida e condições de sobrevivência foram arrasados anteriormente* (MBEMBE, 2020), fogem e se inserem nas densas e vulneráveis correntes migratórias que hoje se deslocam por toda a superfície do planeta Terra.

No entanto, Nicholas De Genova chama a atenção para os esforços empreendidos pelas nações europeias – diante da chamada “crise dos migrantes”, no início dos anos 2010 – para despojar o fenômeno migratório contemporâneo de suas profundas raízes coloniais. Empenho semelhante transparece na tentativa de desarticular as calamidades que as populações dos países do Sul Global enfrentam dos interesses econômicos e políticos europeus atuais (DE GENOVA, 2016). Para De Genova, as massas populacionais que se dirigem hoje para a Europa abandonam países que foram transformados em campos de trabalho forçado onde seus antepassados contribuíram para a produção da maior parte dos bens materiais que historicamente deram à Europa prosperidade, poder e prestígio. “Virtualmente, todos os movimentos de migrantes e refugiados que hoje procuram seus futuros na

³ Sofia Caselli furtado – Migrações angolanas (2020)

Europa foram profundamente moldados por um indiscutível passado (colonial) europeu” (DE GENOVA, 2016).

Sob essa perspectiva, podemos conjecturar que a assim chamada “crise dos migrantes” é consequência de um problema criado pela ordem colonial. E que a forma com a qual os países do Norte Global tentam solucionar esse problema cria um novo problema. Essa forma de pensar o problema passa por uma lógica de isenção e não reconhecimento de sua responsabilidade. O custo dessa postura se manifesta no exorbitante número de migrantes mortos anualmente em sua tentativa de encontrar um local de refúgio (LAST et al, 2017).

De todo modo, os novos fluxos migratórios, que operam agora em favor dos mundos do Sul, se estabelecem e “embaralham os critérios de pertença nacional” (MBEMBE, 2020). A superfície do planeta e de territórios específicos vão pouco a pouco se transformando em *mosaicos pluriculturais* (MBEMBE, 2020).

O problema que se apresenta na conjuntura desse tecido plurinacional é que as democracias e as políticas contemporâneas se estruturam em *círculos de semelhantes* (MBEMBE, 2020) cuja relação com o outro, aquele que é de fora, ou seja, o dessemelhante, é de *inimizade* (MBEMBE, 2020). O contato próximo não é vivido como possibilidade de abertura para a relação. O outro, com quem agora mantém-se proximidade, é racializado e logo transformado em objeto, e *objeto perturbador* (MBEMBE, 2020). Sobre esse objeto perturbador são depositadas cargas fabulatórias negativas que, não importando quão ao largo da realidade elas passem, dão densidade a ideia do perigo que o contato com o outro representa. O outro se torna o *antagonismo supremo* (MBEMBE, 2020). “Ele é, em sua carne, aquele cuja morte física se pode provocar, porque ele nega, de modo existencial, o nosso ser” (MBEMBE, 2020). Ele é a ameaça constante no cotidiano: alguém que pode provocar um atentado, iniciar um tiroteio, esfaquear um transeunte. Esse seria *a fantasia do extermínio* (MBEMBE, 2020), o elemento cotidiano e concreto que nutre nas subjetividades as estruturas racistas de uma sociedade: o pavor de conviver estreitamente com aquele ou aquela que eu acredito que deseja o meu fim (MBEMBE, 2020).

Do *ódio ao inimigo* (MBEMBE, 2020) advém a necessidade de neutralizá-lo para evitar o contágio. Apresentam-se então duas alternativas políticas que oferecem socorro à fantasia do extermínio. A primeira é o aniquilamento daquele que oferece perigo a vida e ao modo de vida do europeu. E a outra são os projetos de contenção, contração, clausura e segregação que produzem constante e ininterruptamente a fronteirização do mundo, das relações e dos corpos.

Dentre as mais variadas formas de fragmentação e divisão do espaço físico características da *tripla lógica do C* (MBEMBE, 2020), as fronteiras nos interessam especialmente por três motivos. Primeiramente, pelo fato de serem consideradas hoje a melhor maneira de *gerenciamento de corpos perigosos* (MBEMBE, 2019). Em seguida por a fronteira ser, antes de qualquer outra coisa, uma tecnologia discursiva que produz diferenciação, racialização e a demarcação de corpos (DE GENOVA, 2016) para subdividir e hierarquizar as humanidades. E, por fim, pela transformação ontológica das fronteiras, que deixam de ser linhas de demarcação que dividem entidades soberanas para se tornarem tecnologias biométricas de fixação de identidades e conversão de corpos em dados de segurança (MBEMBE, 2019).

As fronteiras são espaços de não-relação (AGIER, 2016). Para Nicholas De Genova, as fronteiras funcionam como a materialização de relações sociais e políticas (DE GENOVA, 2016). Consideramos aqui que as fronteiras também corporificam relações raciais. Os dois objetivos primordiais de estratégias e táticas de fronteirização seriam os de preservar as identidades nacionais do contágio com o outro transformado em objeto perturbador (MBEMBE, 2021) e “consagrar como privilégio exclusivo do Norte Global o direito de posse e de livre circulação sobre toda a extensão do planeta do qual, no entanto, somos todos titulares legítimos” (DE GENOVA, 2016).⁴

⁴ Sobre o tema ver Francesca Zampagni, *Unpacking the Schengen Visa Regime. A study on Bureaucrats and Discretion in na Italian Consulate*, Journal of Borderlands Studies, 2016. Disponível em: <https://sci-hub.ru/10.1080/08865655.2016.1174605>

Embora tendam a parecer fenômenos naturais, as fronteiras nada mais são do que uma tecnologia humana voltada para o controle da mobilidade populacional. Todos os esforços são mobilizados para que as fronteiras sejam tomadas como uma *realidade aparentemente já existente* (DE GENOVA, 2016). Quando, na verdade, toda e qualquer tática de fronteirização é a reação a um fato anterior: a *autonomia e a subjetividade das mobilidades humanas* (DE GENOVA, 2016).

Sua forma original é a de *uma linha estanque que divide duas ou mais soberanias* (MBEMBE, 2019). No entanto, esse modelo de fronteira apresenta duas falhas que precipitam o empenho por seu aperfeiçoamento tecnológico que nos interessa aqui. Elas são o seu caráter violável e a espetacularização da carnificina. O primeiro diz respeito à perpétua incapacidade das fronteiras em sustentar quaisquer separações rígidas e confiáveis (DE GENOVA, 2016). Por mais eficiente que seja seu controle, em algum momento a fronteira será violada. Ao adentrarem os territórios protegidos por fronteiras, os migrantes são tomados por objetos perturbadores. Eles serão capturados e encarcerados em campos de estrangeiros ou de refugiados. Esses novos espaços de detenção alteraram a paisagem dos países do Norte Global. As populações desses países se veem confrontadas por um lado pelo medo de serem aniquiladas pela presença do outro, e, por outro, pela repulsa gerada pelo convívio com a materialização da brutalidade de suas democracias. A segunda falha das fronteiras é a espetacularização da carnificina promovida pela violência dessa tecnologia. As condições precárias das travessias terrestres e marítimas, assim como a captura em zonas de retenção acabaram por transformar a costa sul da Europa em um verdadeiro cemitério a céu aberto (LAST et al, 2017).

Tudo será feito para responder a esse duplo caráter falho e transformar a própria natureza das fronteiras. O aperfeiçoamento das tecnologias de segurança – que passa pela “digitalização de bancos de dados, desenvolvimento de novos dispositivos de rastreamento, sensores, satélites, drones, detectores infravermelhos e várias outras câmeras, controles biométricos e novos microchips contendo dados pessoais” (MBEMBE, 2020) – fazem as fronteiras deixarem de ser linhas estanques para se tornarem *móveis, portáteis, onipresentes e realidades ubíquas* (MBEMBE, 2019).

O primeiro reflexo de seu desenvolvimento tecnológico se manifesta na terceirização das fronteiras. Os países do Norte Global passam a investir na produção de obstáculos em pontos estratégicos das rotas migratórias. Dessa forma, os migrantes serão confrontados por espaços de retenção em locais anteriores à costa europeia ou norte americana. Isso dá na forma de obstrução de estradas; multiplicação de postos alfandegários; e a instalação de muros e cercas em outros países. O mapeamento de rotas migratórias e a instalação de bloqueios em pontos estratégicos têm dois efeitos sobre a governança da mobilidade humana em escala global. Primeiramente, os migrantes passam a ficar retidos em outros países. E, caso os migrantes reinventem novas rotas, esses caminhos os levarão a zonas áridas, onde a travessia é mortal. Se anteriormente à terceirização das fronteiras os países do Norte Global já se eximiam da responsabilidade de lidar com as mortes em massas de migrantes, com esse novo recurso a materialidade de sua brutalidade é escoada para além de seus limites territoriais. Os cadáveres e os espaços de retenção desaparecem de seus horizontes.

Mas se novas fronteiras surgirão para onde quer que se desloque o migrante africano,

em outras palavras, é o corpo do africano, de cada africano tomado individualmente e de todos os africanos como classe racializada, que constitui agora a fronteira com a Europa. Trata-se, pois de uma fronteira móvel, ambulante, itinerante, não mais definida por linhas fixas, mas por corpos em movimento” (MBEMBE, 2021).

A *fronteirização dos corpos* seria, portanto, o segundo resultado do aperfeiçoamento tecno-discursivo das fronteiras. Esse recurso está intimamente ligado à *fé nos dados como meios de gerenciamento de riscos e a fé no corpo como fonte de absoluta identificação* (MBEMBE, 2019). Tecnologias biométricas são empregadas para fragmentar os corpos, fixar seus dados identitários e converter os corpos em dados de segurança. *O corpo fronteirizado* (MBEMBE, 2021) é tratado como um corpo potencialmente perigoso. É necessário que não passe despercebido. Suas aparições precisam ser controladas.

As tecnologias biométricas são encaradas como verificadores infalíveis e incontestáveis da verdade sobre uma pessoa – o derradeiro garantidor da identidade. Elas devem produzir a identificação de uma pessoa sem deixar

dúvidas, e entregar autenticidade e credibilidade a todos os dados que estão conectados àquela identidade. De acordo com essa lógica, o mundo seria mais seguro se a ambiguidade, ambivalência e as incertezas pudessem ser controladas. Se espera que essas tecnologias forneçam um quadro completo de quem determinada pessoa é; que fixem e assegurem a identidade como base para a predição e prevenção, deixando as pessoas a disputarem suas próprias identidades. (MBEMBE, 2019)

Portanto, no *Regime de mobilidade humana em escala global*, quando um migrante africano se coloca em movimento, é uma fronteira que se desloca. Qualquer interação com esse corpo será o contato com uma fronteira. Ou seja, o corpo do migrante africano é um espaço da não relação. E se relação é aquilo que perfaz as subjetividades, o corpo do migrante africano será um espaço vazio. Essa vacuidade é preenchida por pelas fabulações negativas e pela a *violência da absorção de um pelo outro* (KIFFER, 2021). Veremos no próximo capítulo as implicações desses mecanismos de fusão.

Não se pode perder de vista que as fronteiras são a materialização de relações sociais, políticas e raciais. Nesse caso, os dados providos pelas tecnologias biométricas de segurança serão extraídos de um corpo previamente racializado. E assim como as fronteiras não são fenômenos naturais, dados não são parciais. O dado de segurança nada mais é do que um nódulo extraído de um corpo metastasiado pelo racismo. Tudo é feito para que esse corpo fronteirizado não possa se deslocar. Mas como a sedentarização não é viável em um planeta retalhado por áreas mortais, os corpos marcados por identidades que foram fixadas serão retidos em espaços produzidos para que eles não possam participar da vida comum. Em um planeta que destina a esses corpos espaços de retenção, eles estarão condenados à impossibilidade de produzir afetos – esse seria o êxito do objetivo primordial das técnicas de fronteirização, ou seja, evitar a contaminação.

Essa circunstância abre espaço para especularmos sobre a redefinição dos papéis no tabuleiro transnacional da governança da mobilidade humana em escala global. O olhar se volta para os países do Sul Global que vêm facilitando nas últimas décadas a entrada de migrantes africanos, especificamente para o Brasil.

Para seguir com essa especulação, consideramos importante traçar um breve panorama do fluxo migratório de Angola para o Brasil a partir do quarto final do século XX.

A partir da década de 1990, o Brasil se consolida como destino de algumas rotas migratórias transnacionais (BAENINGER, DEMÉTRIO, DOMENICONI, 2020), em especial das correntes migratórias com origem no Sul Global (PATARRA, 2012). Embora não seja o seu principal destino, é também no final do século XX que a imigração angolana para o Brasil se torna expressiva. A título de exemplo, em 2018 a França foi o país que recebeu a maior quantidade de solicitações de refúgio por parte de angolanos, o Brasil ficou com o segundo lugar (FURTADO, 2020). O Censo de 2010 – o último elaborado até o momento de realização desta pesquisa, em 2022 – registrou a presença de 6.454 imigrantes angolanos vivendo no Brasil, o que significa 1,08% dos estrangeiros que residem no país (IBGE, 2010). Entre os anos 1990 e 2012, dentre os estados brasileiros, o Rio de Janeiro foi o que mais acolheu migrantes angolanos. A partir de então, São Paulo assumiu o protagonismo como preferencial destino do fluxo migratório angolano que se dirige ao Brasil (FURTADO, 2020).

Podemos destacar alguns fatores que favorecem a escolha de migrantes angolanos pelo Brasil como local de refúgio. O primeiro são as raízes históricas que remontam ao período em que Brasil e Angola foram colônias de Portugal e suas relações eram marcadas pelo tráfico de escravizados negros que vinham de Angola para o Brasil (WAISBICH; POMEROY, 2016)⁵. Os séculos de colonização portuguesa incorporaram os dois países na lusofonia, sendo a língua portuguesa o segundo componente que aproxima Angola e Brasil⁶. Se os primeiros dois fatores tinham como eixo o período colonial, os seguintes marcam uma nova fase na

⁵ Ver Linda M. Heywood, *Jinga de Angola: A rainha guerreira da África*, 2019. São Paulo: Todavia. 2020.

⁶ Ver Luiz Felipe de Alencastro, *Os africanos e as falas africanas no Brasil*; Charlotte Galves, Helder Garmes, Fernando Rosa Ribeiro (org.) *África-Brasil: caminhos da língua portuguesa*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 20009.

relação entre os dois países. O Brasil foi a primeira nação a reconhecer a independência de Angola, em 11 de novembro de 1975 (BILLON, 2001). Esse gesto diplomático resultou em um importante elo no imaginário simbólico da relação entre os dois países (WAISBICH; POMEROY, 2016), e impulsionou uma série de tratados de cooperações técnicas e culturais entre Angola e Brasil a partir de 1980 (PATARRA, 2012). Um exemplo dessa relação comercial é a chegada de empresas brasileiras como a Petrobrás e a Odebrecht ao país africano; a primeira passou a extrair o petróleo angolano, e a segunda o diamante das jazidas angolanas. A demanda pelo câmbio de trabalhadores gerada por esses acordos resultou na criação de uma linha aérea da TAAG (Transportes Aéreos Angolanos), que, em 1985, passou a ligar diretamente Luanda ao Rio de Janeiro (FURTADO, 2020). Essa ponte aérea facilitou a entrada de migrantes angolanos no país na década de 1990 (AYDOS, 2010). Todavia, no dia 24 de outubro de 2019, a TAAG anunciou a suspensão dos voos diretos de Luanda para o Rio de Janeiro (ÁFRICA DIGITAL, 2019). Por fim, cabe enfatizar a presença não somente de emissoras de televisão⁷ como também de igrejas protestantes e evangélicas brasileiras em Angola. Os programas de televisão brasileiros cumprem a função de fomentar no imaginário angolano a imagem do Brasil como um país rico e onde sempre há uma profusão de oportunidades (FURTADO, 2020). Para Vanu, uma das artistas angolanas entrevistadas, a programação brasileira em Angola cria a ilusão de que o Brasil é um país sem defeitos. Ela supõe que o contato com as emissoras brasileiras foi determinante para a escolha de sua mãe pelo Brasil como local de refúgio. Vanu menciona também o fato de ter uma prima que diz querer vir morar no Brasil por ter se encantado com a beleza do carnaval. “Ela fala que gosta muito da energia do Brasil” (RODRIGUES, p. 5, 2022).

Além dos eventos históricos, linguísticos, comerciais e culturais, também cabe destacar com concisão três acontecimentos que fazem parte da *transição na legislação migratória brasileira de 1980 até 2019* (OLIVEIRA, 2020), e que

⁷ Ver Gabriel Vaquerm *Expulsa de angola, Record dá jeitinho e volta a ter emissora de TV no país*. Notícias da tv, UOL, 2021. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/expulsa-de-angola-record-da-jeitinho-e-volta-ter-emissora-de-tv-no-pais-63541>

teoricamente representam avanços nas leis de acolhimento a refugiados e migrantes no Brasil.

No dia 28 de julho de 1951, a Organização das Nações Unidas (ONU) estabeleceu na *Convenção de Genebra* uma série de instrumentos legais internacionais para solucionar a questão dos refugiados da Segunda Guerra Mundial. Em movimento contrário àquele assumido pelas Nações Unidas, o governo militar brasileiro promulgou a lei 6.815/80, que ficou conhecida como *Estatuto do Estrangeiro*. Suas diretrizes forneciam um “arcabouço jurídico que enquadrava o imigrante em solo brasileiro como ameaça à segurança nacional, colocando a marca de indesejáveis naqueles que pretendessem viver no Brasil sem que tivessem sido convocados” (OLIVEIRA, 2020). Apenas no governo FHC, dezessete anos depois, em consonância com a *Convenção de Genebra* (1951) e o *Protocolo de 1967 Relativo Ao Estatuto dos Refugiados* (1967), foi promulgada a lei 9.474/97, que manifestava pela primeira vez o empenho do governo brasileiro em propiciar a livre circulação e em promover redes de acolhimento aos imigrantes que aqui chegavam. A mais recente alteração na lei de migração brasileira vem em 2017. Em resposta aos fluxos migratórios de haitianos e venezuelanos em direção ao Brasil (OLIVEIRA, 2020), o governo, viabilizado pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff, de Michel Temer sanciona a Lei 13.445. Embora não apresente grandes mudanças em relação à lei anterior, os avanços conquistados durante o período compreendido entre a década de oitenta e os dias atuais foram consolidados. Pode-se dizer que em enfrentamento ao espírito assumidamente hostil e desconfiado do *Estatuto do Estrangeiro* (1980) do governo militar, a legislação brasileira que trata da migração passou por avanços que facilitam a entrada legal e o acolhimento aos migrantes e refugiados.

Consideramos, então, que o conjunto de fatores apresentado acima – e que engloba as relações históricas coloniais, a utilização da mesma língua, o estabelecimento de acordos e parcerias comerciais, a proximidade cultural e a elaboração de leis que transmitem o acolhimento de migrantes e refugiados – insere o Brasil, na virada do século XX para o XXI, na rota de migração de angolanos que fogem das guerras, do sufocamento econômico aliado à falta de oportunidades de trabalho e da deficiência dos sistemas de infraestrutura básica do país.

Ruth – A angolana que se tornou brasileira

Ruth solicitou o status de refugiada ao chegar ao Brasil. Para reivindicar os direitos oferecidos pelo Governo brasileiro a refugiados, Ruth alegou estar sujeita a grave violação de seus direitos humanos no país em que vivia, devido às sucessivas ameaças e agressões físicas que sofria de seu então marido⁸. Ruth se tornou legalmente uma refugiada. Seu terceiro filho nasceu no Brasil, fato que propiciou à Ruth a obtenção de cidadania. Atualmente Ruth e seus três filhos dispõem da cidadania brasileira. Ainda assim, quando pergunto à Ruth qual a nacionalidade que seus filhos afirmam ter, ela responde por eles que *são angolanos. Mesmo tendo documentação brasileira, eles são da região angolana.*

Nizaj – O angolano que não é brasileiro

Ainda que resida no país há mais de vinte anos, e tenha um irmão nascido no Brasil, Nizaj nunca cogitou se naturalizar brasileiro. É um migrante angolano que vive no Brasil. Essa decisão acarreta em diversos tipos de entraves burocráticos ao longo de sua vida. Tais quais, a impossibilidade de servir ao exército – o que traz dificuldades para ele na hora de preencher determinadas vagas de emprego, já que, em alguns casos, é necessário a apresentação do certificado de reservista –, não poder exercer seu voto em eleições⁹, a obrigatoriedade de renovar documentos somente na sede da Polícia Federal, enquanto brasileiros podem utilizar outros órgãos públicos, entre outras. Nizaj diz não curtir falar que é brasileiro. Sempre que perguntado, afirma ser angolano. Como não se lembra de nada do tempo em que

⁸ https://www.acnur.org/portugues/wp-content/uploads/2018/02/Direitos-e-deveres-dos-solicitantes-de-refugio-no-Brasil_ACNUR-2010.pdf e <https://www.gov.br/pt-br/servicos/solicitar-refugio>

⁹ <https://tre-ro.jusbrasil.com.br/noticias/2550818/o-estrangeiro-pode-votar-no-brasil>

viveu em Angola e todas as fotos daquele período acabaram queimadas, diz que a única coisa que prova que ele é angolano é quando ele afirma que é angolano.

Vanu – A brasileira que quer ser angolana

Dos três entrevistados, Vanu é a única que nasceu no Brasil. Ela nunca pisou em Angola. A constituição de sua identidade se dá em sentido inverso à dos outros dois. Sendo brasileira, ela busca hoje a cidadania angolana. No dia em que nos encontramos para conversar, Vanu vinha justamente de um compromisso no consulado angolano que fazia parte do processo burocrático para obtenção do passaporte angolano.

Embora a legislação brasileira que trata da migração e do acolhimento aos refugiados tenha apresentado avanços significativos nas últimas décadas, os relatos dos três artistas angolanos entrevistados para esta pesquisa e o evento do assassinato brutal de Moïse Kabagambe em um quiosque na Barra da Tijuca, bairro do Rio de Janeiro, expõem o limitado alcance destas leis. Em um país onde “a vida psíquica racista encontra a sua ancoragem e amálgama na estrutura da vida coletiva” (KIFFER, 2021) qualquer lei inventada para manter as vidas dos migrantes africanos em segurança dentro do território brasileiro terá o caráter inócuo e dissimulado.

Durante as entrevistas identificamos três formas de hostilidade que incidem sobre os corpos dos migrantes angolanos negros no território brasileiro.

Ruth e Nizaj contam já ter sido vítimas de violência policial. Nizaj foi parado por uma viatura da polícia na rua. No momento em que os policiais viram sua identidade e descobriram que ele era um homem angolano, o rotularam como um estelionatário.

Já achou que eu fosse... falou que angolanos são estelionatários. Tipo, me assimilou a isso, tá ligado? Falou, “ah, tu é angolano? Então, tu mexe com cartão, né? Tu toma cartão? Mexe com negócio de banco? Cadê teu CPF?”. Começou a me fazer esse tipo de pergunta. Eu falei, “pô, nada a ver, mano. Nada a ver”. (DIAS, p. 9, 2022)

Em sua entrevista, Ruth conta da dificuldade que encontrou ao procurar o amparo da justiça brasileira. Como dito anteriormente, Ruth buscou refúgio no Brasil devido às constantes ameaças de morte de seu então marido. Depois de alguns anos da fuga de Ruth, esse homem aportou no Brasil com a intenção de caçá-la. Ruth conta que existe uma ativa rede de comunicação entre os migrantes angolanos no Rio de Janeiro. E ela explicou que, no entendimento de sua cultura, uma mulher que abandona o marido é responsável por grave desonra e deve ser punida. Não foi difícil para o ex-marido de Ruth obter o número de seu telefone celular no Brasil. As ameaças de morte foram retomadas. Durante a pesquisa, tivemos acesso ao conteúdo das ameaças. São todas muito violentas.

Ruth disse ter levado as provas até a Defensoria Pública. Lá, disseram para ela que as ameaças de seu ex-marido não poderiam servir como prova pois haviam sido mandadas em Lingala, idioma falado em determinadas regiões da República Democrática do Congo. Eles não contavam, na Defensoria Pública, com nenhum tradutor para aquele idioma. Se Ruth quisesse dar prosseguimento ao processo, ela mesma teria que traduzir as ameaças para o português.

Na entrevista com Nizaj, contei para ele do caso de Ruth. Seu comentário foi o seguinte:

Pô, tá de sacanagem. O governo dificulta tudo para o estrangeiro. Seja de qualquer país. Acredito que pro americano não, né? Para o africano, para galera do Oriente Médio que vem pra cá pro Brasil. Tipo, os mulçumanos. São os países que não estão em alta, né? A gente não é país molde. Porque a galera quer ir pros Estados Unidos, né? A galera quer ir para a Europa. Quando vem um americano, um europeu aqui, eu tenho certeza que o tratamento deve ser outro. Foda. Os cara arruma tradutor para inglês. Arruma tradutor para americano, para espanhol. Não pode arrumar um tradutor em Lingala? (DIAS, p. 9, 2022)

Depois que Ruth fez a tradução, ouviu da Defensoria Pública que eles não entrariam em uma comunidade para fazer uma busca.

Eu, como mulher africana, sofrendo. Sofrendo até ameaça de morte que já comprovei. Sabe quantos tempos que eu já levei isso lá no fórum? “Ah, não. Mas o vosso dialeto”. Levei lá na Defensoria Pública. “O cara já foi preso? Ele ainda mora lá? Você não sabe o endereço? Ele mora onde?”. Como eu vou saber, eu, vítima, que vocês estão me mandando procurar o endereço do criminoso que está me procurando. (*Ruth imita uma funcionária da Defensoria Pública*) “A polícia não entra lá na comunidade”. Eu vou falar isso na cara do Estado inteiro. (MARIANA, p. 36, 2022)

Nizaj e Ruth concordam, no entanto, que o tipo de agressão que faz com que eles se sintam pior é quando os brasileiros fazem chacota do seu sotaque.

Isso aí já engoli, já engoli, já engoli. Não tem nem mais onde colocar. De pergunta estúpida. Se tem alguma coisa que eu me irrite, que eu abandono até trabalho, ficar me imitando. Pode me xingar de negro, pode me xingar de macaco. Não vai me doer não. Só fica me imitando. Aí você sobe o meu sangue. Você sobe o meu tudo. O meu tudo de ruim você faz subir. Porque de bom você não vai ter. Aí, no ônibus, “bom dia, senhor. Esse ônibus vai aonde?” (*Ruth faz uma imitação de como seu sotaque é debochado*) “Esse aqui vai pra lá”. Sai para lá! Todo santo dia. É no supermercado. É numa ONG. É colega do trabalho. (MARIANA, p. 35, 2022)

Tentam ficar imitando o sotaque. Não imitam o sotaque, né? Fazem um sotaque escroto. Não é nem imitar. Eles ficam caçoando, tá ligado? Ficam caçoando. Falando palavras que não têm nada a ver. Que a gente nem sabe o que vocês estão falando. E aí, eles tentam falar com o nosso sotaque. Tipo, muitos mal sabem que a gente fala português, tá ligado? A gente fala português. Português. A mesma língua que vocês. Aí, chega a ser um pouco chato. Por isso que tem muito lugar que eu não paro. Tem muita gente com quem eu não falo. Em volta mesmo, na minha vizinhança, tem muita gente que age dessa forma. Eu cago e ando. Eu finjo que não existe. Porque acho que são pessoas ignorantes, tá ligado? Com a mente pequena. Que não estão dispostas a parar com a gente e entender quem nós somos. Conhecer quem nós somos. Tem uma informação sobre a gente na cabeça. E aí, leva isso para a vida, sabe? Acha que é aquilo. (DIAS, p. 10, 2022)

Seja por meio da violência policial, da dificuldade de receber amparo da justiça ou pela estigmatização através do uso da língua portuguesa, ao migrante angolano é sempre negada a participação na vida comum. Mesmo que estejam vivendo legalmente no Brasil, seus corpos continuando sendo a fronteira móvel do mundo. Mesmo sem conviverem com o fantasma de serem deportados a qualquer momento, como poderia acontecer caso estivessem em algum país da União Europeia, não é permitido a eles que envolvam suas histórias e seus afetos no tecido discursivo e na vida em comum no Brasil. Os migrantes angolanos vivem no Brasil uma situação de extrema ambiguidade. Embora sejam recebidos no território brasileiro, todos os esforços são empreendidos para que sua cultura não contamine o corpo da nação. Seus traços identitários são a todo momento fixados e

transformados em sintomas do perigo que o Outro representa ao corpo nacional. Como Nizaj mesmo disse, os brasileiros não estão dispostos “a parar com a gente e entender quem nós somos. Conhecer quem nós somos. Tem uma informação sobre a gente na cabeça. E aí, leva isso para a vida” (DIAS, p. 10, 2022). É com o corpo feito de fronteira que os brasileiros vão escolher (não) se relacionar, mas não com os seres humanos.

A condição ambígua na qual os migrantes angolanos se encontram no Brasil – serem recebidos, porém como corpos a serem inseridos na topografia de um racismo já existente no país – torna seus corpos vulneráveis e as possibilidades de seu aniquilamento reais. O brutal assassinato de Moïse Kabagambe no Rio de Janeiro confirma o risco de aniquilamento sob o qual os migrantes vivem. Todos os três angolanos entrevistados vivem no Brasil com medo de morrer.

Ruth – O que a televisão disse

Nesse tempo, se o Brasil não sabe, todo mundo tá querendo sair do Brasil. Nós que somos estrangeiros.

A conversa com Ruth ocorreu na sala de sua casa. Durante toda a conversa, a televisão esteve ligada. O canal era a Record e o programa era algum telejornal diurno. Ruth havia acabado de explicar que nunca estudara teatro, que tudo o que fazia no teatro era um dom, quando uma das chamadas do telejornal chamou sua atenção. Era uma matéria sobre a morte de Moïse Kabagambe. Ai, meu Deus, diz Ruth. Interrompemos a entrevista para assistir à matéria jornalística. Tratava-se de uma descrição da agressão mortal sofrida por Moïse. A matéria dava os detalhes de como Moïse havia sofrido até a morte. Pergunto para Ruth se ela conhecia Moïse. *Meu sobrinho*, é a sua resposta. Silêncio. *Onde estou falando. A história que eu estou contando pra você. Nós viemos juntos daí.* Ruth é irmã da mãe de Moïse. As duas vieram juntas para o Brasil. Ruth explica que, pelo que sabe, todos os migrantes africanos querem deixar o Brasil. Pergunto se ela tem vontade de deixar

o Brasil. Ela diz que com certeza, que seu plano é ir para a Europa. O plano de Ruth é ir para a França. Meses depois de nossa entrevista a sua passagem e as de seus três filhos já estavam compradas.

Nizaj – Um novo mapa

As pessoas vinham para o Brasil, tipo, para refúgio. Aí chega no Brasil, o refúgio não é aqui mais. Sabe? As pessoas vinham para cá para buscar uma vida melhor. A vida já não é tão melhor. Sabe? Já não é algo que nego fala, “ah, você não vai para o Brasil?”. Tipo, já não pensa mais assim. “Será que é o Brasil mesmo que eu vou? Acho que não. Vou ver um outro país agora”.

Nizaj e Moïse estavam juntos tomando um refrigerante em uma praça uma semana antes do jovem congolês ser assassinado. Para Nizaj, a violência contra Moïse foi horrível, e consequência de muito racismo e muita xenofobia. Em suas palavras, Moïse *era um cara de fora*.

Embora reconheça, assim como Ruth, que uma das manifestações mais agressivas do racismo e da xenofobia no Brasil contra migrantes angolanos se dê através do deboche a sua maneira de falar a língua portuguesa, Nizaj explica que para migrantes congoleses a questão do sotaque é ainda mais grave. A Angola foi, tal como o Brasil, colônia de Portugal – ambos fazem parte da comunidade lusófona. Já o território onde fica a República Democrática do Congo foi colonizado pelos franceses. Seu idioma oficial é o francês. Sendo assim, a adaptação e o emprego da língua portuguesa por parte do migrante congolês se dão com um nível de dificuldade maior. E dentro da lógica perversa do racismo, a pronúncia do português com erres acentuados, característica de falantes do francês, diminuiria ainda mais a posição do migrante congolês na *escala de humanidade ocidental* (MORAES, 2020).

O assassinato de Moïse levou Nizaj a sentir raiva do Brasil. Diz que ficou pensando, *e se fosse comigo?*

Mesmo antes desse crime ocorrer, Nizaj já pensava em deixar o Brasil. Seu plano é se mudar primeiro para Portugal, onde seu pai vive atualmente. Depois migrar para Espanha. Seu objetivo final é morar em Madri.

Nizaj explica que, na década de noventa e no início dos anos dois mil, os migrantes africanos, angolanos e congoleses, vinham para o Brasil e pensavam em prosperar no país. Hoje, o Brasil já é não é mais o destino final. O Brasil se tornou uma etapa.

O caso dos migrantes congoleses é exemplar da rota migratória verificada por Nizaj. Os migrantes congoleses deixam o Congo para ir à Angola. De Angola vão para o Brasil. Do Brasil, para os Estados Unidos. Dos Estados Unidos, vão para o Canadá, onde o francês também é um dos idiomas oficiais. E não saem mais do Canadá.

Vanu – Os tristes conselhos de um pai

Tanto que eu ouço de várias pessoas que hoje em dia o Brasil já não está dando mais para viver.

Dos três entrevistados, Vanu é a única que não conhecia Moïse. Contudo, o brutal assassinato de Moïse a fez sentir o quanto pessoas como ela, suas irmãs, seu pai e sua mãe correm perigo vivendo no Brasil. Vanu conta que seu pai tem muito medo do Brasil. Ele sabe o quanto esse país é agressivo. Sabe o quanto é violento.

Moïse foi assassinado quando cobrava o dinheiro que lhe era de direito por ter trabalhado. Não é sem motivo, portanto, que o pai de Vanu sempre alertou à filha que tivesse muito receio de entrar em qualquer discussão com alguém, mesmo que fosse para cobrar o que lhe pertencia por direito. Ele sempre diz que brasileiro mata à toa. Que brasileiro qualquer coisinha te joga uma praga. Qualquer coisinha te faz algum mal. Às vezes por nada.

O crime contra Moïse ocorreu pouco tempo antes de Vanu adentrar em um momento de sua vida onde passaria a circular por muitas regiões da cidade do Rio de Janeiro. Vanu, como dito anteriormente, é moradora do Bairro da Maré, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Ela estava para iniciar seus estudos na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, localizada no Centro, na Zona Central da cidade, e estreiar um espetáculo no Recreio, na Zona Oeste.

Vanu diz ter sentido receio de circular pela cidade e ocupar os lugares. Sente medo especialmente de ter seu corpo violado dentro do ônibus, durante o vai e vem de seu cotidiano. Ela volta para casa depois das oito horas da noite. Depois das oito da noite, tudo pode acontecer porque, ela diz, seu corpo de mulher negra é alvo de assédio, é alvo de violação, é alvo de muitas coisas.

Para Vanu, tudo isso mostra o quando o Brasil é um país violento. Nas palavras dela, mostra o quanto o nosso país não abraça as pessoas. E quando abraça é aquele abraço que a qualquer momento vai te apunhalar pelas costas.

Vanu e sua família, assim como Ruth e Nizaj, têm um plano para deixar o Brasil. O objetivo de sua família é ir para Portugal. Para Vanu, o Brasil deixou de ser um ponto de refúgio. Ela percebe que migrantes angolanos conhecidos seus estão deixando o país. Alguns estão, inclusive, voltando para Angola, mesmo sem ter realizado seu projeto migratório. Segundo Vanu, *é porque vê que aqui no Brasil realmente não está dando*.

Ela faz questão de ressaltar que um dos motivos que a fazem querer deixar o Brasil é a falta de reconhecimento do trabalho artístico. Vanu diz que no Brasil o sangue que ela dá em seu trabalho não é reconhecido. Que os artistas negros no Brasil estão passando por um corre muito violento.

Voltemos a Achille Mbembe. Como indicado no princípio deste capítulo, para o filósofo, o regime da mobilidade humana em escala global será, junto com a

crise ecológica, um dos maiores desafios para o século XXI. Devido a presença da Floresta Amazônica em seu território e outros fatores relevantes, se espera do Brasil uma posição de destaque nos debates que estão porvir acerca da preservação do meio ambiente e da redução da temperatura planetária. Mas qual será a posição que o país ocupará na complexa trama da governança dos fluxos migratórios contemporâneos?

O que de fato está ocorrendo quando constatamos que o corpo dos migrantes africanos se tornou uma fronteira, e que quando tudo está sendo feito para impedir que ele se desloque até os países do Norte Global, o destino deles acaba sendo o Brasil? Que papel podemos especular que o Brasil ocupa nessa dinâmica, quando os três migrantes angolanos entrevistados e seus respectivos familiares afirmam que o Brasil seria apenas uma etapa, que o objetivo final é deixa-lo, mas ao cabo acabam ficando retidos aqui? E o que os obstáculos subjetivos e materiais que esses migrantes encontram no Brasil podem sugerir em relação a essa especulação? Poderíamos especular sobre uma possível repaginação da subserviência colonial? Se durante o período compreendido entre os séculos XVI e XIX o Brasil funcionou como uma enorme plantação voltada para abastecer a Europa, poderíamos imaginar que hoje o Brasil opera em favor dos mundos do Norte como uma imensa fronteira terceirizada que retém em seu território os corpos dos migrantes africanos?

De todo modo, os migrantes africanos no território brasileiro vivenciam uma situação similar àquela da não-relação dos espaços de fronteiras. Em ambas as circunstâncias, os migrantes são *impedidos de viver junto* (KIFFER, 2022).

Mesmo que essas especulações sobre que papel o Brasil pode exercer no regime da mobilidade humana não passem de meras fantasias teóricas, o discurso levado à cena em *Hoje não saio daqui* pelos migrantes angolanos propõe outros projetos de futuro para o país. Vejamos de que maneira a encenação e o texto da cena 1 do espetáculo – *Barriga* – se insere nos debates sobre as fronteiras contemporâneas e possíveis reconfigurações sobre os critérios de pertencimento. O ponto de partida da cena é história da migração da família de Nizaj.

O público-participante aguarda pelo início do espetáculo na entrada do Parque Ecológico da Maré, localizado na Vila dos Pinheiros, no Complexo da Maré, uma favela do Rio de Janeiro. Alguns se mantêm de pé, outros escolhem se sentar sobre as cadeiras de plástico distribuídas, em razão da peça, pelo espaço. Durante a espera, é oferecido aos espectadores e espectadoras um prato de comida típica angolana feito por Lica, apelido de Guilhermina dos Santos, mulher angolana de 49 anos, que migrou para o Brasil aos dezoito anos, e dona do antigo Bar de Angola, também situado na Vila dos Pinheiros¹⁰.

Um homem jovem e negro, com o dorso parcialmente coberto por um tecido que faz alusão às estampas angolanas e um cigarro aceso em uma de suas mãos, entra nesse espaço. Cantarola em voz baixa e caminha por entre o público-participante. Trata-se de Nizaj, nobre poeta angolano que abre caminhos com flechas de açúcar. A letra da música, de sua autoria, diz:

Hoje os poetas são heróis
Mudam vidas com suas palavras
Agora o meu povo vai ter voz
E não esconderão nossas palavras.¹¹

Sem parar de cantar, Nizaj convoca o público a participar, marcando o tempo da música com palmas. Nizaj dança por entre as pessoas enquanto elas dão ritmo à canção. O ator/performer se aproxima de algumas delas e olha no fundo dos seus olhos. Nizaj abre caminho pelo meio do grupo e, enquanto gira em seu eixo, lança as pernas uma após a outra para a frente e atira os braços para cima e para baixo, se desloca até o portão de entrada do Parque, que se encontra fechado. Nizaj abre esse portão e, com os braços estendidos e o corpo levemente inclinado para a

¹⁰ Ver Miriane Peregrino, *Tempo da migração: histórias de angolanas na Maré*, 2016. Disponível em: <https://jornalocidadao.net/tempo-da-migracao-historias-de-angolanas-na-mare/> Acesso em 04 de abril, 2022.

¹¹ Cia Marginal + Jô Bilac, *Hoje não saio daqui*. Cobogó. 2020.

frente, convida o público participante a entrar com ele no Parque Ecológico da Maré.

O público-participante percorre o mesmo percurso feito pelo ator, mas para no limiar do portão de entrada. Nizaj se aproxima do grupo, e com um forte sotaque de português de Angola diz: “um ponto encontra outro ponto: assim se faz um aqui”. Ele se apoia com o lado do corpo sobre a grade que cerca o Parque, dá um trago em seu cigarro, aponta para o espectador mais próximo e pergunta: “De onde vem o seu aqui? Como fizeste para chegar aqui hoje?”. Após ouvir a resposta, Nizaj aponta para outra pessoa e repete a mesma pergunta. Faz isso com mais cinco ou seis pessoas. As respostas, as mais variadas, expressam que uma geografia ampla do Rio de Janeiro se encontra ali. Grajaú, Vila do Pinheiro, Botafogo, Horto, e até “ah, eu só andei, né. Moro ali na rua de baixo”.

Nizaj repete a frase inicial: “Um ponto encontra outro ponto: assim se faz um aqui”, e convida o público-participante para subir com ele ao topo do Parque. Enquanto caminha, conta como o seu aqui se fez do encontro entre dois pontos: a história do amor proibido entre uma jovem prendada e um rastafári aventureiro em Luanda.

O ator/performer revela que seus pais tomaram a decisão de fugir para o Brasil. E que, na noite da despedida, uma noite muito quente, os dois fizeram amor. Dessa noite surgiu o “seu aqui”. Segundo Nizaj, a barriga de sua mãe foi sua primeira casa. Em seguida, Nizaj descreve o momento da formação dos seus órgãos, membros, afetos e alma dentro da barriga de sua mãe. O nascimento coincide com a travessia do Atlântico, e culmina na chegada a sua nova casa, o Rio de Janeiro.

Segue o texto:

Meu aqui vem do encontro de um ponto: uma
jovem prendada.

Com outro ponto: um rastafári aventureiro.

A família dela não gostava dele.

Era um amor proibido.

Fizeram as malas pra fugir do Brasil amanhã cedo.

Mas na despedida de Luanda fez uma noite muito quente, a mais quente do mundo, nunca se viu mais quente, e eles estavam muito à flor da pele, a flor da pele é de maracujá, fruto da paixão do rastafári aventureiro e da jovem prendada.

Dessa noite quente em Luanda vem “meu aqui”.

Meu primeiro “onde”, minha primeira casa, um palácio, bem grande, inclusive. Quentinha, macia, parecia que ela toda era uma cama morna.

Uma barriga.

Fui virando um ponto, um corpo, umbigo ligado por um cordão de carne na jovem prendada.

E coisas que eu antes não tinha começaram a brotar: membros, órgãos, feto, afeto, alma d’água.

Fui crescendo e a casa foi. Ficando menor. Eu quase não cabia mais na casa, até que ela estourou. Eu tsunami, corrente de Benguela, onda imensa atravessando o Atlântico numa enorme Maré, Vila do Pinheiro, Rio de Janeiro, nasci brasileiro, guerreiro.

É por isso que o nome dele é Elmer. Mas eu vou explicar. Na verdade, essa história não fala de mim.

Fala do meu irmão. E o nome dele é Elmer: “Famoso pela guerra”. Minha mãe sempre disse que eu

fui um guerreiro porque nasci em casa. Elmer:

“Aquele que nasceu em casa”. **Vosso território é rico; vossa nação é forte. Usai estes vossos créditos para favorecer a paz e o entendimento entre os povos. Dê os teus ouvidos: ouça. Palavras**

são ditas. Dá teu coração: para interpretá-las¹².

Nizaj revela no meio da cena que, na verdade, essa é a história de Elmer, seu irmão mais novo. Como pudemos ver no trecho destacado da entrevista em que Nizaj relata o momento da migração de sua família, ele nasceu em Angola e foi trazido para o Brasil com dois anos de idade. Elmer, o irmão de Nizaj, também participou da criação de *Hoje não saio daqui*. Mas devido a um imprevisto incontornável, Elmer não pôde participar das apresentações do espetáculo. No segundo capítulo, onde trataremos especificamente das escritas cênicas que investem em dramaturgias pessoais e na presença de corpos falantes, retornaremos à circunstância de um ator que representa o texto autobiográfico de outro. Cabe assinalar, desde já, a escolha do grupo criador do espetáculo por assumir para o público a ausência do ator criador do texto falado.

Quando Nizaj e o público-participante chegam ao topo do Parque, encontram-se com uma amazona negra alucinante que dirige uma bicicleta. Ela se insere no centro do grupo, grita em direção às pessoas e ergue a roda dianteira de sua bicicleta em tom desafiador. Quando a amazona negra deixa o espaço, Nizaj já desapareceu.

Sob a perspectiva da discussão proposta neste capítulo a respeito das fronteiras contemporâneas e da fronteirização dos corpos, podemos destacar a escolha dos artistas criadores de *Hoje não saio daqui* de iniciar o espetáculo com uma cena sobre a história da migração de uma família angolana¹³ sendo contada por um ator/performer angolano. Embora o público-participante se encontre no Complexo da Maré, um território brasileiro, é um angolano quem não apenas recebe o público, como abre o portão que dá entrada ao Parque e, conseqüentemente, à história que está para ser contada.

¹² Trecho de *Hoje não saio daqui*, Cia Marginal + Jô Bilac. Cobogó, 2020. Grifos nossos.

¹³ A segunda cena do espetáculo – *Rainha* – conta ainda a migração de Ruth.

Nizaj pergunta de onde vem o ponto de cada um, e afirma que um aqui se faz do encontro de dois (ou mais) pontos. O ato cênico de traçar com o público o mapa dos pontos que formam o aqui do acontecimento do espetáculo, é também o de inserir o seu ponto nessa geografia dos afetos e das histórias que são, serão e devem ser contadas. Se o Parque Ecológico da Maré se transforma no território da experiência em comum de *Hoje não saio daqui*, a história de sua migração passará a fazer parte desse comum. Mais um ponto a encontrar o aqui do Brasil.

Ao final da cena, fala da riqueza do território brasileiro da força de sua nação. Mas, o migrante angolano em solo brasileiro avisa, para que haja um entendimento entre os povos será necessário dar ouvidos para escutar e o coração para interpretar as palavras que serão ditas.

Se o espetáculo se dispõe a tratar da relação que existe entre os mareenses brasileiros e mareenses angolanos, antes de mais nada, as histórias das migrações angolanas precisam ser inscritas no tecido discursivo e no imaginário do brasileiro. É necessário que as fronteiras sejam abertas, tal qual o gesto do ator de abrir o portão do Parque para a entrada do público participante.

Em uma cena como essa, o migrante angolano sob a condição de duplo sufocamento – seu corpo feito de fronteira e o país que o recebeu operando como um espaço de retenção – diz para os brasileiros que o futuro de seu país em tempos de entrelaçamentos culturais pode ser outro.

Abrir as fronteiras não significa conceder cidadanias. Vimos, inclusive, que embora viva no Brasil desde os dois anos de idade, Nizaj optou por não ter cidadania brasileira; Ruth não deixa seus filhos esquecerem que são angolanos; e Vanu, que nasceu no Brasil, está em busca de sua cidadania angolana. Abrir as fronteiras, nesse caso, é permitir que imaginário do que é ser brasileiro seja permeado e modificado por uma *angolaneidade*. Quando isso de fato acontecer, a própria ideia de ser brasileiro será transformada. E junto com ela noção de partilha do mundo.

Em um seminário que levou o nome de *Nova Cosmópolis: as fronteiras como objetos de conflito do mundo contemporâneo* (2016), o antropólogo Michel

Agier delinea as definições da palavra *cosmopolitismo*. A intenção de sua fala se direciona ao mesmo propósito de pensar políticas do comum em um mundo onde a quantidade de fluxos migratórios é cada vez maior e os as conexões culturais mais intensas. Para Agier, nenhuma das definições de *cosmopolitismo* disponíveis servem a um pensamento que visa reconfigurar o espaço do comum. Ele se volta então para a circunstância em que refugiados e migrantes se encontram quando retidos em fronteiras. É preciso dizer que Agier não chega a glorificar a situação de vulnerabilidade dos migrantes que se encontram em fronteiras ou tratar essa circunstância como fonte para um experimento social. De todo modo, para o antropólogo, é nos espaços de fronteiras que, de fato, pode ser elaborada uma *nova Cosmópolis* (AGIER, 2016).

É em relação a essa experiência de situações de fronteira no sentido amplo que proponho um outro conceito de cosmopolitismo como experiência daquelas e daqueles que vivenciam a concretude do mundo, sua aspereza, que experimentam uma passagem das fronteiras que pode se estender no tempo e no espaço. Em situações de fronteira, a relação com o outro, um desconhecido que também é a personificação do que é o mundo para aquele que lá se encontra, chegando na fronteira, é diretamente colocada à prova. (Agier, 2016)

Embora as fronteiras sejam primordialmente espaços de confinamento, para Agier, é dentro que estariam sendo formuladas outras possibilidades de relação. Pensamento similar àquele formulado por Édouard Glissant sobre os processos de *crioulização* (GLISSANT, 2021), que se deram nas *plantations*. Porém, se a mudança ontológica das fronteiras contemporâneas transformou corpos em fronteiras móveis, podemos afirmar que os corpos são espaços da relação.

Uma dramaturgia, como *Hoje não saio daqui*, que trabalha com cenas criadas a partir da biografia dos próprios performers, leva à cena fronteiras. Mas no momento em que Nizaj conta para o público a sua própria história – sem a utilização de personagens ou narrativas ficcionais –, a condição de fronteira imposta ao seu corpo de migrante é reconfigurada. Seu corpo se torna um espaço de relação.

Capítulo 2 – A transformação do corpo que performa em espaço de relação

Nizaj –

O texto é sobre a gente. Por isso ele é escrito pela gente. É um texto baseado na nossa vida. Não é uma peça que fala exatamente dos africanos no Brasil. É uma peça que fala dos africanos da Maré. A relação dos africanos da Maré com os mareenses. Entendeu? É sobre os angolanos da Maré. Sobre essa comunidade angolana que se desenvolveu aqui dentro. Entendeu? Então eles perguntaram para nós como é para nós estar aqui. Como foi para a gente vir de lá. E aí, através disso tudo, a gente escreveu esse texto.

Nos ensaios físicos a gente estava ali junto. E nos ensaios orais também a gente estava ali. A gente sentava, nos eram distribuídas folhas e, “ah, hoje a gente vai contar sobre uma trajetória nossa quando a gente era pequeno. Agora fala de uma trajetória nossa na idade adulta. Os angolanos agora contam uma história que a mãe de vocês falava quando era criança”. Sabe? Teve esse momento de a gente poder expor um pouco da nossa realidade. Seja como brasileiro, como angolano imigrante. E a galera da [Cia] Marginal também expor para a gente a realidade deles como brasileiros e mareenses. E aí, a gente também tem a oportunidade de contar essa história para o público.

Então, o texto é cem por cento feito pela gente. Eu não sabia que iria ser cem por cento assim. A peça é cem por cento nossa. Todas as cenas foram escritas pelos atores. Todas as cenas. É um bagulho muito maneiro. Foi a primeira vez que eu entro numa peça de teatro assim. Na verdade, não é exatamente a primeira vez. Mas é a primeira vez que eu entro num lugar de cem por cento do verbo estar nas nossas mãos.

Vanu –

A gente foi criando. Criando mesmo. Pelo nosso cotidiano. Foi através do nosso cotidiano. Como era o nosso trajeto até a Mata [Parque Ecológico da Maré]. Como era a nossa relação com a Mata. Como era a nossa relação com as pessoas da Maré. E tudo mais. E aí, a gente foi escrevendo a peça mesmo através disso.

São histórias que saíram de nós mesmos. Sabe? Da nossa família. Dos nossos ancestrais também. Porque eu estava falando sobre Angola. Eu estava falando sobre a minha vivência. Eu estava falando sobre a minha família. Eu estava falando sobre minha vida. Eu estava falando sobre mim. Então, dentro disso tudo, eu não precisava fazer nada além de me apresentar. De apresentar como era a Vanussa. Como era a vida da Vanussa. Como eram as coisas que a Vanussa vivia no cotidiano dela. As coisas que a Vanussa se agradava no cotidiano. As coisas que a Vanussa tinha em relação à Ruth, tinha em relação ao Wallace, tinha em relação ao Rodrigo.

Então, o Hoje não saio daqui para mim é uma peça que, além de maravilhosa, é uma peça que me representa muito. Porque é dentro de um local que eu vivia.

Ruth – A terceira camada

Olha, Tiago, você não tem ideia. Você já sente quando você veste um personagem. Imagina aquela camada, terceira camada. Como eu. Fazer uma peça que você viveu. E você sair no que você viveu. Sair como uma peça. E você revestir o corpo da atriz. Entendeu? Pegar aquilo que é a realidade, levar na ficção, na tua cabeça, com outras falas – ainda tem que decorar essas falas também – e trabalho do corpo, da mente. Transmitindo isso. Como é pesado.

Nas falas destacadas acima estão as respostas dos atores e das atrizes de origem angolana com quem conversamos à pergunta de como havia sido participar do processo de criação de um espetáculo que teve a dramaturgia escrita a partir de suas próprias histórias. Gostaríamos de destacar três percepções identificadas pelos próprios artistas que contribuirão para o debate que tomará forma ao longo deste capítulo.

Em primeiro lugar, aquilo que para Nizaj se manifesta como a consciência de encontrar-se em um lugar onde o verbo está cem por cento em suas mãos (VIEIRA, p. 24, 2022). Consideramos que essa percepção corresponde a dois fatores: ao reconhecimento de sua participação na autoria da dramaturgia e ao emprego de seu material autobiográfico na elaboração do texto. Em segundo lugar, a percepção de que apesar das migrações de Nizaj, Ruth e da família de Vanu pertencerem a um fenômeno de proporções globais, isto é, o entrelaçamento em escala planetária decorrente dos fluxos migratórios contemporâneos (MBEMBE, 2020), a dramaturgia de *Hoje não saio daqui* é localizada e circunscrita à experiência singular que advém da organização da comunidade angolana no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. Como apontado por Nizaj, em momento algum o espetáculo procura abordar a extensa questão da presença de migrantes africanos no Brasil (VIEIRA, p. 24, 2022). O que está em jogo é a especificidade das histórias angolanas da Maré e o contato entre angolanos mareenses e brasileiros mareenses. Mesmo ao escolher contar histórias que se encontram sob essa circunscrição temática, o texto e a encenação desdobram-se a partir das experiências particulares dos atores e das atrizes envolvidos na criação do espetáculo. Nas palavras de Vanu, “através do nosso cotidiano”¹⁴ (RODRIGUES, p. 14, 2022). Desta forma, não parece haver na elaboração do texto a intenção de criar uma representação para a realidade da vida dos angolanos e brasileiros na Maré, mas sim a apresentação do cotidiano de alguns deles. Por fim, cabe destacar na fala de Ruth a sensação de ter seu corpo revestido por suas próprias histórias (MARIANA, p.29, 2022). A percepção de que o corpo da atriz passa por um

¹⁴ Entendemos, a partir da fala de Vanu, que o termo cotidiano compreende noções como memória, afetos, identidade e própria a ideia de relação.

refazimento no ato de performar em público aquilo que ela mesma viveu ou as ficções que inventou para si.

As percepções de Nizaj, Ruth e Vanu a respeito da experiência de criação do espetáculo *Hoje não saio daqui – encontrar-se em um lugar onde a palavra está cem por cento em suas mãos, a apresentação do cotidiano dos atores e das atrizes como circunscrição temática e a sensação de ter seu corpo revestido por suas próprias histórias* – indicam uma espécie de teatro interessado em algo para além da representação ou de um jogo de ilusão, e que demanda um outro tipo de engajamento dos atores e das atrizes. Elas encontram eco em três noções fundamentais para o campo teórico e prático teatral que principalmente a partir da década de setenta se desloca em direção à arte da performance. São elas a infiltração da *perspectiva autobiográfica* (LEITE, 2019) nas dramaturgias, a da permanente tensão entre representação e apresentação, e a disponibilidade do ator ou da atriz de submeter seu corpo a ações de *autotransformação* (LEHMANN, 2008). A constatação dessa correspondência não tenciona filiar o trabalho de *Hoje não saio daqui* a essa corrente que se convencionou chamar por *Teatro pós dramático* (LEHMANN, 2008) ou *Teatro performativo* (FÉRAL, 2008), ou sugerir que seus artistas foram de alguma forma orientados por essas características durante o processo criativo. Se recorremos a essas três noções, é por entender que o *teatro performativo* (FÉRAL, 2008) é aquele que, assim como uma série de práticas e estudos no campo das ciências humanas e sociais, foi o mais marcado pelos estudos dos afetos (KIFFER, 2021). Em seu artigo *Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação* (2021), a pesquisadora e escritora brasileira Ana Kiffer indica três mudanças de perspectivas inauguradas por esse giro afetivo:

a força afetiva como resposta a um retorno da centralidade do sujeito nas artes, na literatura contemporânea e, mesmo na cultura em geral, sobretudo se olharmos para o incremento dos relatos subjetivos, autobiográficos, auto ficcionais ou documentais, e para a ênfase na definição identitárias; a presença do afeto como efeito do esgotamento de um certo modelo de racionalidade, que pressupõe, ele mesmo, um modo específico de organização da vida coletiva e individual dos corpos e dos espaços que começou a ruir nos anos 90 e no início do século XXI. E, ainda, o afeto como questão presente e fundamental na consolidação das vozes teóricas por tantos séculos subalternizadas, que se firmam, ao mesmo tempo em que reivindicam novas dicções críticas e um *approach* transgressivo para com os seus objetos de estudo e práticas de trabalho, figuram como traços gerais dessa cena. (KIFFER, 2021)

A questão dos afetos adentra o teatro performativo em especial devido à transformação dos atores e das atrizes em performers (FÉRAL, 2008). Para Eleonora Fabião, um dos pontos mais determinantes dessa passagem é “o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exhibir seu tipo ou estereótipo social” (FABIÃO, 2008). Ao seu interesse e sua atenção para seus traços identitários, o performer engaja o corpo no discurso. Como apontado por Ana Kiffer, é sobre a superfície do corpo que os afetos e as emoções são sentidos.

A centralidade cênica do discurso do performer também possibilita que seu corpo se torne material no processo de significação (LEHMANN, 2008). Segundo Hans Thies Lehmann,

se no teatro os artistas apresentam uma realidade que eles *transformam* artisticamente por meio de materiais ou gestos, na arte performática a ação do artista está menos voltada ao propósito de transformar uma realidade que se encontrar fora dele e transmiti-la com base em uma elaboração estética, aspirando antes a uma ‘autotransformação’. O artista performático organiza e realiza ações que afetam o próprio corpo. (LEHMANN, 2008)

Eleonora Fabião também trata da disponibilidade do performer em comprometer seu corpo na apresentação de sua obra. Para a pesquisadora, existe um corpo pré e um corpo pós experiência performativa (FABIÃO, 2008). Porém uma abordagem sobre o tema sob a perspectiva dos processos de fronteirização dos corpos e dos afetos permite pensarmos que a autotransformação dos corpos que performam pode se dar na esfera discursiva, o que não implicaria em negar efeitos práticos e materiais das performances.

Através dos relatos de Nizaj, Vanu e Ruth a sobre de seu processo de criação do espetáculo, e a respeito da maneira com a qual os três descreveram terem sido alterados pela experiência das apresentações do espetáculo, partimos da premissa de que a passagem de um corpo pré para um corpo pós experiência performativa seja promovida pela infiltração da perspectiva autobiográfica. Assim, a dimensão autobiográfica e performativa da dramaturgia de *Hoje não saio daqui* possibilitaria a operação de dois procedimentos: o autorefazimento das fronteiras internas e a

redefinição de novos limites do corpo. Após o cumprimento dessas transformações discursivas, o corpo que performa pode vir a se configurar em espaço de relação sobre e a partir dos quais *outros pactos do viver junto* (KIFFER, 2021) podem ser imaginados.

Nesse procedimento de autorefazimento, a fixação das identidades cede lugar ao gesto de dar espessura aos traços identitários; a exigência dos projetos de uma sociedade de segurança por uma transparência completa dos corpos e o controle de suas aparições (MBEMBE, 2020) dão lugar ao *direito à opacidade* que trama a *Relação* (GLISSANT, 2021); o absoluto da fabulação sobre o outro à *totalidade dos particulares intransitivos* (GLISSANT, 2021); a imobilidade dos sistemas de fronteirização à *possibilidade de porosidade de um regime de bordas* (KIFFER, 2021). Novos limites entre os corpos são estabelecidos. Termos de pertença e reconhecimento são renegociados a partir de *novos e necessários traços de separação* (KIFFER, 2021).

Para isso, dividiremos a trajetória deste capítulo em duas etapas. Na primeira, nos deteremos sobre a seção do texto de *Hoje não saio daqui* que é convencionalmente chamada de descrição dos personagens – mas à qual a partir de agora nos referiremos como *apresentação dos particulares*. Observaremos como na maneira com a qual os atores e as atrizes escolheram se apresentar aos leitores e leitoras de *Hoje não saio daqui* a operação de fixação das identidades é contraposta ao ato de dar espessura aos traços identitários (KIFFER, 2021). Nesse sentido, será fundamental a interlocução com Édouard Glissant, em sua reivindicação à *opacidade* como direito indispensável para se tramar uma *poética da Relação* (GLISSANT, 2021).

A função primordial da tradicional descrição das características físicas, sociais e identitárias das personagens em um texto de teatro é a de facilitar aos seus leitores e as suas leitoras o trabalho de imaginar existências ficcionais. Porém, *a lógica da verossimilhança* (RANCIÈRE, 2010), tal como a pensou Jacques Rancière no campo da literatura, se beneficiou da descrição das personagens. Sob *a lógica da verossimilhança*, era determinado não apenas como cada personagem poderia agir, mas também o que poderia sentir, como poderia se comportar e quais

percepções sobre o mundo poderia apresentar (RANCIÈRE, 2010). A conjunção entre, de um lado, o arranjo das características físicas, de lugares na estrutura social e de traços identitários, e do outro, o efeito de verossimilhança que se espera dessas combinações, universaliza existências ficcionais. A descrição dos personagens e a lógica da verossimilhança funcionam como gerenciadores do universal generalizante.

Em *Hoje não saio daqui*, a noção de personagem é abolida. Contudo, a apresentação dos atores e das atrizes não é dispensada. Porém, ao invés de tencionar ser uma fotografia fiel que desvenda e torna transparentes as presenças cênicas, a apresentação dos particulares em *Hoje não saio daqui* é opaca, complica tentativas de compreensão, contesta o universal generalizante das existências ficcionais, e garante *a diversidade dos particulares intransitivos* (GLISSANT, 2021). Tem caráter intransitivo nos dois sentidos da palavra: do verbo que não precisa de complemento e daquilo que é intransmissível, que não pode ser passado a outra pessoa. A descrição tradicional de um ator como Nizaj assinalaria talvez sua idade, seu gênero, a cor de sua pele, sua nacionalidade e sua profissão. Em *Hoje não saio daqui*, Nizaj é apresentado como “nobre poeta angolano, abre caminhos com flechas de açúcar” (BILAC E CIA MARGINAL, 2019). Ruth, que poderia ser descrita como uma mulher, negra, angolana, com trinta e poucos anos de idade, atriz, mãe de três meninos, é apresentada em *Hoje não saio daqui* como “rainha guerreira angolana, muitas vidas já viveu, mulher negra se protege” (BILAC E CIA MARGINAL, 2019). E Vanu, que seria descrita como uma mulher, com vinte e poucos anos, negra, filha de pais angolanos, estudante de teatro, em *Hoje não saio daqui* é apresentada como “sacerdotisa angolana, cabelos de serpentes, decifra e te devora. Provocação política e irreverência afetiva” (BILAC E CIA MARGINAL, 2019). A descrição convencional de um homem, angolano, negro, com vinte e poucos anos facilita o trabalho de imaginar essa figura. Mas como imaginar um nobre poeta angolano que abre caminhos com flechas de açúcar? Que tipo de imaginação precisa ser ativada para visualizar essa figura? Se é verdade que ao lidar com as aparições desses *particulares intransitivos* (GLISSANT, 2021) o texto teatral perde a sua função de planta baixa que facilita a construção dos edifícios ficcionais, que tipos de imaginações sobre o estar junto sua opacidade pode encetar? Seria possível perceber semelhanças entre a operação das fronteiras

contemporâneas de fixar as identidades e fragmentar os corpos para controlar as aparições e o encaixe desses dois recursos da escrita cênica, a descrição dos personagens e a verossimilhança de suas ações e afecções? A estrutura óssea de uma dramaturgia, os suportes mais elementares da própria forma do texto teatral, pode ser reimaginada e reinventada para garantir o Diverso que participar da trama da Relação (GLISSANT, 2021)?

Na segunda etapa, observaremos a maneira com a qual as perguntas que Vanu lança ao público-participante na cena 6 – que leva o nome de *Jogo do “quem já”* – materializa as diferenças e separações necessárias entre cada um e cada uma que participa desse evento teatral. O acúmulo das perguntas e a forma das respostas – desfilam por uma passarela toda vez que já tiver feito o que quer que Vanu pergunte – promove um acontecimento performativo em que o refazimento do corpo da atriz é acompanhado pelo refazimento do corpo do público. As perguntas colocam em jogo as identidades e, a depender da resposta, uns desfilam sobre a passarela e outros não. Ao final da cena e ao cabo de todas as perguntas que desvendam os *afastamentos determinantes* (GLISSANT, 2021), os atores, as atrizes e o público-participante ocupam juntos o espaço da passarela. O espetáculo produz um acontecimento, mesmo que fugaz, da *ideia de relação* (GLISSANT, 2021), onde o estar junto exige o reconhecimento das especificidades e seu direito à opacidade.

Como vimos no capítulo anterior, em razão de seu aperfeiçoamento tecnodiscursivo, as fronteiras contemporâneas cada vez mais deixam de ser linhas estanques que dividem duas ou mais nações soberanas para se tornarem tecnologias biométricas de fixação de identidades e conversão de corpos em dados de segurança. Essa estratégia de gerenciamento de riscos promove a contínua transformação de determinados corpos em fronteiras móveis. Em um país como o Brasil – onde as dinâmicas do regime global de governança da mobilidade humana encontram toda uma estrutura institucional, epistemológica, cultural e econômica racista¹⁵ – os mecanismos de fronteirização acabam por se estender aos corpos de

¹⁵ Dentre as diversas obras que tratam sobre o tema ver, Lélia Gonzalez, *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: Silva, Luiz Antônio Machado et alii. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília, ANPOCS, p. 223-44. (Ciências Sociais Hoje, 2); ver também

brasileiros e brasileiras racializados, como é o caso dos atores e das atrizes brasileiros de *Hoje não saio daqui*, homens e mulheres negros e moradores de favela.

Isto posto, em um espetáculo como esse, no qual a criação dramatúrgica recorre ao uso do material autobiográfico dos atores e das atrizes, quando estes artistas adentram o espaço cênico para contar suas histórias pessoais ou manifestar reivindicações e posicionamentos próprios (FABIÃO, 2009), fronteiras são performadas publicamente. E quando fronteiras são publicamente performadas, *o corpo que performa* pode vir a se tornar um *espaço de relação*, a partir do qual outros imaginários sobre o comum podem vir a ser ativados.

Através do exemplo das contaminações culturais que se sucederam nas plantações, vimos com Édouard Glissant, que lugares de confinamento contraditoriamente não impossibilitam a *ideia de relação* (GLISSANT, 2021). A *reverberação das culturas* (GLISSANT, 2021) e das identidades pode transcorrer dentro das plantações ou sobre os *corpos-fronteira* (MBEMBE, 2020). No entanto, há que se notar que, embora entes humanos, entes além de humanos e largas regiões do planeta tenham sido anexados ao projeto colonial de poder como corpos-territórios sujeitos à penetração, à espoliação e ao abuso, a superfície do corpo humano e a área de um terreno voltado para o plantio são extensões feitas de matérias distintas. A transformação do *corpo que performa* em espaço de relação demanda um trabalho simultâneo de autorefazimento das suas fronteiras e de demarcação de *novas traços de separação* (KIFFER, 2021).

Em sua reflexão a respeito dos contatos culturais que ocorreram nas ilhas do Caribe a partir do *primeiro repovoamento em escala global* (MBEMBE, 2019), Glissant indica o risco da *erosão assimiladora* ao qual uma *cultura explicitamente compósita*, como a martinicana, está exposta ao entrar em contato com uma cultura

Silvio de Almeida, *Racismo estrutural*. São Paulo. Pólen, 2019; e também Eduardo de Oliveira e Oliveira, *O mulato um obstáculo epistemológico: a partir do livro quase clássico de Carl Degler, uma reflexão sobre os mitos e fatos do sistema brasileiro de relações raciais*. Argumento – Revista mensal de cultura, São Paulo, Ano 1, n.3, p. 65-78, jan. 1974.

como a francesa, que é fundada no *antigo pensamento da raiz*¹⁶ (GLISSANT, 2021). De acordo com o pensador, como o caráter composto da cultura martinicana é eminentemente frágil, para que o contato com *a intolerância da raiz* (GLISSANT, 2021) francesa não resultasse em uma colonização disfarçada, seria necessário detalhar ao máximo *a severa exigência da especificidade* (GLISSANT, 2021). Como o *corpo fronteira* – que no caso de *Hoje não saio daqui* é o corpo que performa – é fundamentalmente desprovido de qualquer tipo de proteção (MBEMBE, 2021), a fragilidade da circunstância de sua *transformação em espaço de relação* e abertura ao outro é similar àquela identificada por Glissant no contato entre culturas no mar do Caribe. Se o corpo que performa não refizer suas fronteiras e delimitar *novos traços de separação* (KIFFER, 2021), o gesto de abrir-se à relação poderá coloca-lo sob o risco de ser condenado “a um modo de relação que se firma no desejo viril de fusão” (KIFFER, 2021), isto é, a reedição da cena de anexação, absorção e descarte dos corpos. A pesquisadora e escritora brasileira Ana Kiffer propõe pensarmos “a história da fusão como afeto erótico-político, que funciona e opera como borrador desse limite separatório entre um e outro, como uma espécie de apagamento dos rastros da dominação, e ao mesmo tempo como fonte de seus maiores fantasmas” (KIFFER, 2021). Sob estas condições, não há a possibilidade de renegociação ou dos pactos do comum.

A superfície do corpo humano, sobre a qual os mecanismos da fronteirização tomam forma, é também onde os afetos e as emoções são sentidos (KIFFER, 2021). Por isso, um pensamento a respeito do refazimento das fronteiras dos corpos direciona nossas atenções à questão das emoções e dos afetos. Em diálogo com o trabalho da pesquisadora e escritora Sara Ahmed, Kiffer aponta que “as emoções não pertencem nem ao indivíduo nem ao social, mas que elas são o campo onde se delimita, com e através delas, as superfícies e limites de um e de outro” (KIFFER, 2021). A pesquisadora brasileira indica que a demarcação de limites operada pelas emoções funda um “outro processo de fronteirização que vem chocando o Ocidente e seus mitos de aglutinação, nação, razão, entre outros”

¹⁶ De acordo com Glissant, o antigo pensamento da raiz se manifesta no princípio de não todos, mas muitos mitos fundadores de comunidades ocidentais. “Quando uma ‘criação do mundo’ é repetida (certificada) em uma filiação, esta deriva dela com rigor, ou seja, é legitimada pelo próprio fato de que redesenha de trás para a frente o trajeto da comunidade, desde seu presente até esse ato da Criação” (GLISSANT, 2021).

(KIFFER, 2021). Em seu trabalho, Kiffer dá ênfase à *história da dor* (KIFFER, 2021), entendendo que “uma certa ativação da dor como gesto ou corte capaz de operar um novo modo e de insuflar outro sentido à separação é necessária. Figurando como a própria possibilidade do campo relacional” (KIFFER, 2021).

Neste sentido, é significativo que nas apresentações de *Hoje não saio daqui*, no início da cena cinco – que leva o nome de “Turismo de favela” – quando o ator Wallace Lino diz ao público que o espetáculo é “maravilhoso pra quem gosta de fazer turismo na favela! Não é pra isso que vocês vieram aqui?” (BILAC E CIA MARGINAL, 2019), ele fale para as crianças moradoras da Maré que estavam sempre presentes, “eles. Vocês são daqui. Calma. Vamos dividir quem é de quem”¹⁷.

A personagem é um instrumento fundamental para o funcionamento do texto dramático. Suas ações organizam as etapas da narrativa, e é através de suas falas que um dramaturgo ou uma dramaturga tece suas visões sobre o mundo e constrói discursos sobre os outros. Tal como o *corpo-fronteira* (MBEMBE, 2021), suas aparições são controladas. Sempre se sabe o que uma personagem vai falar, fazer ou sentir. A personagem não se emancipa como um indivíduo livre e autônomo (PAVIS, 2015). Está presa a tarefa de representar humanidades; e as humanidades fixadas às suas representações. A personagem é o meio através do qual se consuma o desenvolvimento de uma ciência da ficção que se glorifica por decifrar e prever o que ela mesma inventa. Conduz assim ao *absoluto das fabulações*, onde opera a lógica da *verossimilhança* (RANCIÈRE, 2010).

Racière disse que a verossimilhança é também aquilo que a ficção permite que “pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou a ela”

¹⁷ CIA MARGINAL. HOJE NÃO SAIO DAQUI. Youtube, 11 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyKKxdjttCk&t=5407s>.

(RANCIÈRE, 2010). No regime das personagens, pessoas e grupos inteiros são convertidos em signos inteligíveis.

À personagem subjazem duas noções determinantes: a noção de *papel* e a noção de *emploi* (PAVIS, 2015). Em princípio, são recursos utilizados para selecionar atores e atrizes que apresentam semelhanças físicas à descrição dos personagens de uma peça teatral. O uso adequado das noções de *papel* e *emploi* concede mais verossimilhança a um determinado espetáculo.

Quanto mais próximos forem os traços identitários de um ator ou de uma atriz da descrição de seu personagem, mais verossimilhança terá essa existência ficcional.

O termo *emploi* não tem tradução para o português. Ele descreve a síntese dos traços físicos, morais, intelectuais e sociais aos quais um ator ou uma atriz deve corresponder para poder ou não interpretar determinados *papéis* (PAVIS, 2015). Sob essa lógica, um ator fica limitado a assumir apenas alguns papéis ao longo de sua vida. A verossimilhança das ações e falas de uma personagem não poderiam ser perturbadas pela inconformidade de determinadas identidades. Não podemos confundir as restrições impostas pelas noções de *emploi* e de *papel* com o conceito de *lugar de fala* (RIBEIRO, 2019) ou com lutas pelo reconhecimento e pela autoafirmação (MBEMBE, 2020). O ator ou a atriz fica restrito a interpretar uma personagem que representa as sobredeterminações que recaem sobre suas identidades. A personagem e as noções de *emploi* e *papel* contribuem para o desenvolvimento de uma ciência da ficção que ao fim se glorifica por ter previsto o que ela mesma inventou. O que personagens com determinadas identidades podem sentir, como vão agir, o que vão falar. Em suma, a eficiência fabulatória que gera a transparência completa e o controle das aparições (MBEMBE, 2020).

Em geral, a seção do texto teatral conhecida como descrição dos personagens exerce a função de catálogo das identidades. Através da descrição das personagens, a ciência da ficção controla a circulação das identidades sobre seu domínio ilusionista. Vejamos o exemplo da descrição de algumas personagens do

espetáculo *O jardim das cerejeiras* (1904), escrito pelo escritor russo Anton Tchekhov:

Liuba (madame Andrêievna Raniévskaja) – Proprietária do cerejal.

Ânia – Filha de Raniévskaja, dezessete anos.

Vária – Filha adotiva de Raniévskaja, 24 anos.

Gaiév (Leonid Andreiévitch) – Irmão de Raniévskaja.

Lopakhine (Iermolai Alexêievitch) – Negociante.

Trofímov, apelidado de Pétia (Piotr Serguêievitch) – Estudante.

Pitchchik (Bóris Borissovitich Siminov) – Proprietário de terras.

Carlota Ivanóvna – Governanta (TCHEKHOV, 2009)

Os parâmetros empregados para descrever e diferenciar as personagens aqui são a nacionalidade (russa), os gêneros masculino e feminino, status social, a ocupação e a idade. As identidades são cuidadosamente organizadas. É certo que uma encenação atenta às limitações da descrição dos personagens pode borrar os critérios pré-estabelecidos pela dramaturgia e derrubar a noção de verossimilhança. Mas em última instância, ainda serão personagens. Estes, conforme vimos anteriormente, estão presos à tarefa da representação. Com isso, não estamos afirmando que através de um espetáculo ficcional, constituído por personagens e pelo discurso de um dramaturgo externo não haja a possibilidade de emancipação dos corpos que atuam. Mas esse trabalho será diferente do de autorefazimento de corpos. Uma história que Ruth contou durante nossa conversa, dá conta de esclarecer esse limite.

Ruth revelou que em dezembro do ano passado, durante uma entrevista na Caritas, foi perguntada sobre qual era sua expectativa para 2022. Ruth respondeu que só o que queria era sair da ficção. A funcionária da Caritas que conduzia a entrevista não entendeu a resposta, e pediu a Ruth que lhe explicasse o que queria dizer com aquela frase. A atriz contou a ela que naquele momento estava gravando um filme e em cartaz com um espetáculo de teatro. A roupa que sua personagem usava no filme havia sido feita por um estilista famoso de São Paulo. A saia da personagem da peça de teatro fora comprada num desfile de moda na França. Ambas as personagens eram mulheres chiques, segundo ela. Ruth olhou para a funcionária da Caritas e perguntou, *e depois de tirar o figurino, quem se apresenta? Sou eu. Voltei à minha pobreza. Quero deixar de só ser rica na televisão. Ser rica no teatro. Ser rica em uma personagem. Eu quero viver*, ela me diz. Aponta na

direção de seu peito e afirma, *essa personagem tem que ser viva*. E me pergunta quem é ela depois de tirar os figurinos de suas personagens. *Volta a Ruth, que vai pegar o ônibus. Volto à minha vida. Eu quero sair da ficção em 2022* (MARIANA, p.33, 2022).

As noções de *emploi* e *papel*, que subjazem à figura da *personagem* e encontram legitimidade nas *descrições dos personagens*, podem operar de três maneiras: para que determinadas identidades sejam excluídas das ficções a serem encenadas; para reificar o trabalho de fixação das identidades e submeter atores e atrizes a representarem sobredeterminações de si; e tecendo intersecções que possibilitam que uma atriz ou um ator escape da rigidez da própria noção de *emploi* e interprete uma personagem que não a represente, mas que carregue alguns de seus traços identitários. Esta última é a que corresponde ao relato de Ruth.

As personagens que Ruth interpretou nas duas ocasiões mencionadas acima eram mulheres negras, com trinta e poucos anos e que falavam francês. Ruth é uma mulher negra, está na faixa etária das duas personagens e fala francês fluentemente. Mas através dessas personagens, Ruth não narrava suas histórias pessoais, performava reivindicações de posicionamentos próprios, como é o caso em *Hoje não saio daqui*. Nas três formas de emprego das noções de *emploi* e *papel* – que são muito distintas entre si – o que ocorre é um trabalho de ordenamento das aparições das identidades. Qualquer tentativa de controle de aparições do diverso se contrapõe ao *pensamento da errância e da totalidade* (GLISSANT, 2021), que faz parte da poética da Relação.

Nos exemplos de Ruth, o corpo não poderia se transformar em um espaço de relação. Pois, como a própria Ruth diz, ao se despir dos figurinos e retornar para casa, ela voltava para a sua ficção. A ficção das identidades fixadas, dos corpos imobilizados, absoluto fabulatório.

Ao comparar o processo de criação de *Hoje não saio daqui* a outros espetáculos em que havia trabalhado, Vanu manifesta um relato parecido com o de Ruth. A necessidade de se moldar à personagem. Já no caso de *Hoje não saio daqui*,

eu me senti muito livre porque eu não precisei me moldar para fazer a cena. Sabe? Eu não precisei tentar encontrar uma intenção. Tentar encontrar uma personalidade. Tentar encontrar isso tudo para falar o que eu estava vivendo. E, além de livre, eu me senti muito mais confortável. (RODRIGUES, p.17, 2022).

Chamamos a descrição dos personagens em *Hoje não saio daqui* de apresentação de particulares intransitivos pelo fato de aqui *o direito à opacidade* (GLISSANT, 2021) está garantido. Embora crie dificuldade na compreensão dessas figuras, esse tipo de autoficção não ignora a especificidade identitárias. Por ser opaca, ela apenas complica.

Elmer: Príncipe angolano, fruto da paixão entre um rastafári aventureiro e uma moça prendada.

Geandra: Mulher-maravilha da tribo dos Caetés, cria da Maré.

Jaqueline: Rainha carnuda, sapatão futurista. A Mata é seu reinado, a favela é seu legado.

Maria: Princesa angolana de longas tranças, dinastia da rainha Nzinga, 15 gerações entre uma e outra.

Nizaj: Nobre poeta angolano, abre caminhos com flechas de açúcar.

PH: Guerreiro cibernético, forte pela própria natureza, que não desiste, porra!

Priscilla: Doce princesa, filha de Oxum. Antes, tudo era só água.

Rodrigo: Maestro, elegante clow, sobrenome Maré.

Ruth: Rainha guerreira angolana, muitas vidas já viveu, mulher negra se protege.

Vanu: Sacerdotisa angolana, cabelos de serpentes, decifra e te devora. Provocação política e irreverência afetiva.

Wallace: A bicha mais bonita da Maré. Toda natural, nobreza e deboche.

PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS

Isabel: Loira do carrão, macumbeira sapatão. A cena da personagem é justamente sobre os nós e todos nós.

Zola Star: Ancestralidade de Angola. Tocando guitarra é força de muitas esferas. As cenas em que participa são a sobreposição de todas elas.

Crianças moradoras vizinhas do parque: Erezada!

Vejamos agora de que maneira, após os particulares intransitivos terem sido assegurados, os performers podem demarcar seus limites e o limite do corpo do público na cena “Jogo do quem já”.

O público-participante e uma parte do elenco estão topo do Parque Ecológico da Maré. Ao fim da cena *Turismo de favela*, o ator brasileiro Wallace Lino recomenda a todos e todas presentes que botem a cara no sol, se entreguem ao calor e coloquem a boca no trombone, porque estão chegando na... Mas deixa que a erezada, crianças moradoras da Maré que participam de todas as apresentações do espetáculo, complete a frase a plenos pulmões: passarela!

Ecoa pelo espaço as batidas de uma percussão. A criança corre em direção ao som. Em uma área um pouco mais abaixo, encontra-se o ator e músico brasileiro Rodrigo Maré com sua bateria. O instrumento é composto por três peças: um bumbo, uma caixa e hi-hat, o que permite que Rodrigo fique em pé durante a cena *Jogo do “quem já”*. Ela se passa em uma passagem com chão de paralelepípedo, cercada por gramados pelos seus dois lados, que liga dois pontos do Parque.

A atriz angolana Vanussa Rodrigues organiza a situação. Pede para que o público-participante se mantenha nas laterais da passagem. Porque vai ter início um jogo e aquele trajeto será usado como passarela.

Vanu veste um macacão legging prateado futurista. Carrega na sua cintura uma pochete vermelha. Sobre seus ombros uma manta peruana com estampa colorida e listrada. Um colar envolta de seu pescoço e tranças no cabelo.

Quando todos e todas já estão em seus lugares, Vanu vai para o meio da passarela para explicar as regras do jogo do *quem já*. Elas são simples. Quem ali já tiver feito aquilo que Vanu disser passa dançando na passarela enquanto Rodrigo toca sua bateria. O tom com que Vanu conduz a cena, a música de Rodrigo e o próprio jogo que é proposto produzem um clima de muita animação e descontração.

A primeira pergunta: quem já cagou no mato?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

A segunda pergunta: Quem já escalou a Pedra da Gávea?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

A terceira pergunta: Quem já ajudou os pais na obra?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Quarta pergunta: Quem já tinha vindo à Maré antes? Quem é da Maré não conta.

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Quinta pergunta: Gostei, gostei. Já vieram na Maré antes. E aí, a Maré é boa? Passa na passarela quem gosta da Maré.

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Sexta pergunta: Quem pensou duas vezes antes de vir para este espetáculo? ‘Tô cansado’. ‘Lá na Maré’. ‘Lá dentro’. ‘Über não entra. Não tem ônibus lá para dentro. Nunca andei de moto-táxi’. ‘Área de risco’. ‘Ah, lá tem tráfico’.

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Sétima pergunta: Quem já guardou o celular ao ver uma pessoa preta na rua?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Oitava pergunta: Quem já viu uma pessoa preta em um estabelecimento e achou que ela trabalhava lá?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Nona pergunta: Quem já pediu para uma pessoa preta te trazer maconha no asfalto?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Décima pergunta: E quem da favela já foi pedido?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Décima primeira pergunta: Quem já subiu a #ninguém soltaamãodeninguém?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Décima segunda pergunta: Quem acha que bandido bom é bandido morto?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Décima terceira pergunta: Quem acha que quando um negro critica um branco é racismo reverso?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Décima quarta pergunta: Quem, em algum momento, já pensou que a discussão sobre negritude pode estar dividindo a luta?

“Passa na passarela, passa na passarela!”

Décima quinta pergunta: Quem acha que a escuta é importante para o enfretamento do racismo?

“Passa na passarela, e fica na passarela!”

Após a última pergunta de Vanu, o público todo permanece dentro da passarela.

No princípio da cena, o público se diverte com as perguntas feitas por Vanu. A medida em que a atriz passa a lançar perguntas que demarcam limites e indicam separações entre aqueles e aquelas que estão presentes, o ambiente começa a ser tomado por uma atmosfera constrangedora. O público demonstra estar tão acanhado que, às últimas perguntas, já poucas pessoas se aventuram a atravessar a passarela.

Em seu artigo *Das fronteiras às bordas: o inxílio como desafio para a construção de um em comum*, Ana Kiffer propõe pensarmos aquilo que nos separa não como fronteiras, mas sim como bordas. Segundo Kiffer,

diferente das fronteiras, cujo termo tem origem na conquista militarizada, vindo demarcar um território, e indicar que ela é aquilo que pousa à frente de um exército impedindo a passagem, o regime das bordas é o da possibilidade de porosidade, o da multiplicidade de diferenças se entrecrocando, e também o das invaginações. Sob esse aspecto ele permite escapar, recriar, imaginar diferente a dureza e a fixidez das fronteiras, imposta de forma crescente, tanto pelas forças armadas de alguns países, quanto por seus regimes de fechamento, rigidez e fixidez. (KIFFER, 2021)

A cena conduzida por Vanu indica que o refazimento dos contornos dos corpos e a passagem do sistema de fronteiras a um *regime de bordas* (KIFFER, 2021) também pode ser performado em público. E que ao performar essas separações, que na cena ganham a materialidade das perguntas de Vanu, o corpo do público também é feito.

Ao ser perguntada sobre como foi performar essa cena, Vanu conta que a experiência alterou seu modo de perceber seu próprio corpo e a relação que as outras pessoas tinham com ele. Ela disse que,

eu confesso que eu tomei mais entendimento depois da peça. Porque eu achei que eu não poderia chegar a lugares por eu morar onde eu moro e por eu ser o que eu sou. Só que eu fui entendendo que eu posso chegar, que eu realmente posso chegar, mas que eu corro riscos. Muitos riscos. E fui entendendo também que eu não tenho que passar a minha vida toda falando que as pessoas não podem fazer racismo comigo. Não podem praticar racismo comigo. Eu fui entendendo que eu não tenho que ficar o tempo todo ensinando para as pessoas como elas deve agir, como elas deve falar, como elas devem se posicionar. E fui entendendo que eu também sou alguém. Eu também sou alguém. Eu também sou ser humano. Eu também mereço coisas que, de certa forma, não é muito comum no meio. Por exemplo, o afeto. O afeto não é comum dentro da comunidade negra. Ele não é muito comum. E fui entendendo que eu também tenho o direito a ser afetuosa e ter o afeto também. Fui entendendo que eu posso ocupar lugares como uma universidade de humanas. O que você vê pouco. O corpo negro está sempre voltado para a força física. Como uma faculdade de educação física, como uma academia. Sabe? Eu fui tendo mais entendimento de como eu sou como humana também. Sabe? Então, a peça foi me trazendo mais clareza sobre isso. Ou isso foi ficando mais evidente para mim. Sabe? (RODRIGUES, p.10. 2022)

A experiência performativa transforma a maneira com a qual Vanu percebe as bordas de seu corpo. Quando isso acontece, a própria Vanu, o corpo que performa, pode transformar as bordas do corpo público. E assim, a cena de *Hoje não saio daqui* propõe que o corpo que performa e o corpo público sejam espaços de relação – mesmo que no curto tempo de uma cena – onde outros pactos do comum podem ser imaginados.

Capítulo 3 – Desnecessário e fundamental

“não: tua primeira palavra. não: tua capa
contra os disparos.
não: tua terceira palavra contra o abraço.
o fogo que se levanta
queima, às vezes, a tua casa, vem, às vezes,
para dar cabo
dos kamikazes que te levam ao parque.”
Edimilson de Almeida Pereira (2020)

Ao fim da cena 07, os atores e as atrizes correm em direção a uma espécie de pátio em um dos pontos mais altos do Parque Ecológico da Maré. Dali é possível ver o Morro do Timbau e o campus da UFRJ.

A área é toda pavimentada com paralelepípedos. Em cada uma das duas extremidades do pátio, uma mesa de pedra cercada por quatro cadeiras. Estilo mesa de mesa fixada ao chão onde idosos costuma se reunir para jogar damas ou xadrez. Em frente a cada uma das mesas um microfone sustentado por um pedestal. Ao fundo cinco lixeiras estilizadas com pinturas coloridas. Dentro de cada uma delas há uma caixa de som.

Os atores e as atrizes se dividem em dois grupos. Os angolanos se reúnem ao redor de uma das mesas, e os brasileiros ao redor da outra. Os dois grupos entoam hinos de guerra enquanto correm em volta de suas mesas. Os brasileiros cantam, “oh, a favela chegou! Oh, a favela chegou!”. Os angolanos cantam, “Oiê, oiê, oiê, África! Oiê, oiê, oiê, África!”. Crianças brasileiras e crianças angolanas que assistem ao espetáculo participam dos preparatórios para a batalha junto com os seus conterrâneos. O restante do público se mantém a uma curta distância, no limite do pátio.

Quando os cânticos de guerra terminam, o grupo de brasileiros se agrupa sobre a sua mesa e cadeiras. Os angolanos fazem o mesmo do outro lado.

O que vem a seguir é uma batalha entre os brasileiros e angolanos, “que duelam entre si munidos dos imaginários e das convicções que cada um deles possui em relação ao outro” (BILAC E CIA MARGINAL, 2019).

Ruth Mariana, atriz angolana, se dirige até o microfone de seu grupo e provoca os brasileiros, “antes de vir para o Brasil eu achava, ‘vou encontrar só branco, e as casas só prédios, e a cidade limpa’”.

Wallace Lino, ator brasileiro, caminha até o microfone dos brasileiros e responde à provocação com uma ironia, “viu muito Manoel Carlos, né, meu amor?! Eu já acho que quando chegar em Angola vai ter uma multidão de pretos retintos me esperando: “Seja bem-vindo, irmão”.

É a vez de Vanu Rodrigues, atriz angolana, ir ao microfone e retrucar, “Não quero tirar sua felicidade, mas lá você é branco”.

Wallace diz que não aceita.

Nizaj Vieira, ator angolano, diz: “No máximo, mulato”.

Indignado, Wallace reage, “Mulato aqui é filho da mula, em Angola é o quê?”.

Ruth responde que, “sinônimo de gente rica”.

Wallace ri e brinca, “minha cara de rica, né, gente? Surfistinha Baixo Gávea! Diz aí!”.

Segue na íntegra a cena da batalha:

“**Phellipe** [Azevedo, ator brasileiro]: Imagino que a brincadeira das crianças em Angola é só dançar, né?, ninguém tem insta, zap, face. Só coreografias coletivas [*zomba imitando a dança*].

Rodrigo [Maré, ator brasileiro]: É por isso que todo mundo sabe tocar tambor! Treinando desde pequeno, já nasce batucando! Na escola, no bar, dobrou a esquina: geral! [*faz som de batucada*]

Elmer [Peres, ator angolano]: É como os brasileiros que aprendem futebol desde pequenos, são todos [*debocha*] “reis do futebol”!

Nizaj: Sete a um! Chora!

Vanu: Brasileiro gosta de chorar!

Maria [Tussevo, atriz angolana]: Chora com tudo. Flamengo faz golo: chora!

Nizaj: [*chorando*] Porra, caralho... vai tomar no cu!

Maria: Flamengo não fez golo: chora!

Nizaj: [*chorando*] Porra, caralho... vai tomar no cu!

Vanu: [*comenta*] Chora vendo novela, chora miséria na hora de pagar!

Maria: Mas tá sempre na praia, né, mana?! Espairecer a mente... praia!

Vanu: Fazer “reunião”... praia!

Elmer: De depois ficam a se olhar o sole, aplaudindo [*batem palmas*]

Wallace: [*para o público*] Imagino que todo mundo em Angola só tem cabelo bafo! É muito black, muito dread, jumb, twist, nagô, mas tudo comprado no Brasil. Abafa!

Priscilla: E tudo que eles usam é artesanal, feito por eles mesmos com o que caçam ou com o que encontram assim... na natureza.

Rodrigo: Olha essa folha, podia virar uma blusa fácil!

Geandra [Nobre, atriz brasileira]: [*para o público*] É porque lá todo mundo é filho de santo, faz pacto, mata galinha, lambuza sangue na cara! Religião com matriz africana é isso: vodu, candomblé, feitiçaria, mãe de santo 24 horas! Tudo macumbeiro! [*imita a pomba-gira*]

Elmer: Parece uma galinha! Galinha-d’angola!

Vanu: [*para geral*] Vocês brasileiros gostam de tomar conta da vida dos outros, dos homens dos outros!!!

Jaqueline [Andrade, atriz brasileira]: Nem gosto de homem!

Maria: Mana, é tudo manga de dez: quenga!

Nizaj: E o homem também, tudo quenga! Carnaval, homem pega homem, todo mundo pega todo mundo! Ninguém é de ninguém.

Wallace: [*irônico*] Impressionante como a alegria alheia incomoda!

Jaqueline: Mas eles têm alegria de viver! Imagina lá na Angola, um sol danado e geral andando descalço pra sentir a terra! Coisa linda, gente!

Geandra: É verdade, o chão lá é todo de terra vermelha, não tem asfalto, nem degrau, nem escada rolante, muito menos elevador!

Vanu: Então somos Homens-Aranhas!!?? Vocês gostam de nos confundir...

Maria: Sim... gostam de trocar o nome das coisas.

Ruth: Fui no hospital e perguntei à senhora: Moça, essa aqui é a bicha? Ela me olhou de cara feia.

Wallace: Homofóbica!

Ruth: Homofóbica por quê? Fila não é bicha?!

Wallace: Fila é fila, bicha sou eu!

Maria: Quem te colonizou?

Wallace: E quem te colonizou?

Maria: O mesmo que te colonizou!

Wallace: Você fala africano!

Maria: Português brasileiro!”

Maria e Wallace: [*falando juntos*] Berimbau. Calango. Maculelê. Samba. Camundongo. Dendê. Moqueca. Aquiabo. Bunda. Caçamba. Marimbondó. Caçula. Cafuné. Moleque. Capanga. Quitute. Muvuca. Quilombo. Quitanda. Senzala. Tanga. Fubá. Jabá. Ganzá. Zumbi. Kuduro. Titica!

(BILAC E CIA MARGINAL, 2019)

No momento em que Maria Tussevo e Wallace Lino terminam de listar as palavras comuns ao jeito de falar a língua portuguesa de cada um dos dois países, os brasileiros começam a cantar um “trecho da música mais popular de Titica¹⁸, ‘procura o brinco, procura o brinco...’ e provocam os angolanos dançando kuduro” (BILAC E CIA MARGINAL, 2019). O grupo de angolanos respondem da mesma forma. A batalha que inicialmente era travada por meio da descarga de imaginários e convicções ganha a forma de um duelo de danças.

Em determinado momento, Jaqueline pega Ruth pela mão e diz, “Vêm, manas, juntinho é mais gostos”. Ruth responde que, “tamos juntos!”. Os dois grupos, brasileiros e angolanos, se juntam no centro do pátio. Cantam e dançam

¹⁸ Titica é uma cantora, compositora, dançarina e ativista transexual angolana. Em 2013, foi escolhida Embaixadora Nacional da Boa Vontade pela UNAIDS – programa da ONU organizado para combater a epidemia de AIDS. Ver mais em <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/quem-e-titica-a-cantora-trans-sucesso-entre-criancas-na-angola-que-estara-no-rock-in-rio.ghtml>

juntos ao som do funk carioca “meu grelinho de diamante”¹⁹. Quando essa música termina, toca instantaneamente o kuduro angolano “Hoje não saio daqui”²⁰.

A letra da música:

Hoje não saio daqui
Hoje não saio daqui
Só saio amanhã de manhã
De manhã de manhã de manhã

Mas o quê?
O Tchatcharara
O tcha tcha tcha
O Tchatcharara
O tcha tcha tchã

(MACHADO, 2014)

Os atores e as atrizes convidam o público-participante para dançar com eles. O resultado é uma praça lotada de brasileiros e angolanos, mareenses e não-mareenses, atores, atrizes e o público, crianças, adultos e idosos. Todos e todas dançando e cantando, “hoje não saio daqui”.

Ruth explica que a circunstância de criação dessa cena se deu da seguinte maneira. Em um dia durante um intervalo de ensaio, o elenco conversava sobre as diferenças entre brasileiros e angolanos. A diretora pediu para que os atores e atrizes angolanos falassem coisas que eles sabiam que existiam na Angola, mas não no Brasil. Ruth contou para o grupo a situação que viveu em uma clínica. Ela estava grávida. Em sua chegada ao estabelecimento, Ruth encontrou uma fila. Perguntou para as pessoas que estavam aguardando sua vez, “isso aqui é uma bicha?”. Ruth disse ter percebido que todos os olhares na clínica se voltaram bruscamente em sua direção. Ela não entendia porque todos olhavam para ela e ninguém lhe oferecia uma resposta. Depois de um tempo, entendeu que aquilo era sim uma fila. Mais

¹⁹ Composição de Heavy Baile e Baby Perigosa. Link para o clipe, <https://www.youtube.com/watch?v=nZ2XmxvvvU>

²⁰ Composição de Gang Machado. Link para o clipe, <https://www.youtube.com/watch?v=W-SfmhsHbU>

tarde naquele dia, ao chegar em casa, contou para sua tia a situação que viveu na clínica. “Tia, vi as pessoas na bicha. Perguntei se aquilo era uma bicha”. A tia começou a rir da sobrinha e lhe explicou que no Brasil quando alguém se refere à bicha, pode estar falando de uma pessoa homo afetiva. Só então Ruth entendeu por quê todos passaram a encara-la na clínica. Ruth conta que depois que contou sua história sobre a confusão entre línguas, Wallace disse que quando chegasse na África veria todos chamarem-no de branco. E foi aí que começou a brincadeira do duelo. Ruth diz que no primeiro dia riram muito com o jogo. Mas depois “chegavam umas coisas assim que você sentia na pele como uma verdade. Nossa. Foi uma cena muito forte para nós” (MARIANA, p.28. 2022).

O que mais chamou a atenção de Nizaj durante a brincadeira que deu origem à cena do duelo foi conhecer os brasileiros a partir das diferenças entre as culturas. Nizaj diz que percebeu, por exemplo, que o povo angolano perto do brasileiro é um povo muito frio. Ele diz que os angolanos não choram por qualquer coisa, diferente dos brasileiros, que choram até vendo futebol. O povo angolano, segundo Nizaj, só chora quando alguém morre. E mesmo assim quando alguém morrem em Angola ainda fazem festa. Nizaj diz que quando morrer quer o dj Alok em sua festa, em cima de seu caixão. “Porque eu sinto que vou morrer como um angolano honrado” (VIEIRA, p.40. 2022).

Na opinião de Nizaj, a cena do duelo começou por acaso. Mas em algum momento se tornou um duelo real.

Uma terceira característica importante do *teatro performativo* (FÉRAL, 2008) que nos ajuda a compreender criação de espaços para imaginar a relação e ativar novos pactos do comum na cena teatral é aspiração desse teatro em “produzir evento, acontecimento” (FABIÃO, 2008). Segundo Eleonora Fabião,

Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o *teatro aspira a produzir evento, acontecimento*, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma *mimesis* precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação (FABIÃO, 2008)

A questão que se sobrepõe é: quando a ficção é retirada do impulso de criação de um espetáculo teatral, a partir do quê se materializa uma encenação?

O performer, diferente do ator que simula ações, assume riscos e mostra ao público exatamente aquilo que está fazendo (FÉRAL, 2008). A *estética da presença* (FERÁL, 2008), consiste em atrair a atenção para o risco daquilo que o performer se propõe a fazer, seja pular de uma escada, apontar um revólver contra seu próprio rosto, ou, como o exemplo da cena do duelo nos mostra, duelar com imaginários sobre um povo que não é o seu, mas com quem você mantém íntima proximidade.

Uma cena como a de *Hoje não saio daqui*, que apresenta, como vimos no capítulo anterior, *a totalidade dos particulares intransitivos* (GLISSANT, 2021), ao invés de representar personagens, cria “margem para eclosões de novos sentidos” (LEITE, 2019). A cena que assume o risco real do contato entre as diferentes culturas e identidades, é uma cena que se abre para *a complexidade flutuante do mundo* (GLISSANT, 2021). Segundo Glissant,

O pensamento poético preserva nela o particular, visto que é a totalidade dos particulares realmente seguros que garante, sozinha, a energia do Diverso. Mas trata-se de um particular que a cada vez se coloca em Relação de uma forma completamente intransitiva, ou seja, com a totalidade finalmente realizada dos particulares possíveis (GLISSANT, 2021).

Pois não é o que acontece no decorrer da cena do duelo? A ficção que um povo inventa sobre o outro se sobrepõe a qualquer invenção dramática que poderia tentar representar esta situação. Há nesse sistema cênico um fator de aleatoriedade que pode resultar em formas não imaginadas antes.

A cena, assim, incorpora elementos como o acaso, o erro, o perigo. Incorpora também sentimentos diversos daqueles experimentados na ficção já que nos encontramos diante de pessoas reais – o que pode despertar compaixão, cumplicidade, mas também rejeição, repúdio como quando uma certa postura judiciosa da parte do público se deflagra em relação a posições que não são de uma personagem, mas de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para *fazer, contar, mostrar*, em vez do esperado *atuar* (LEITE, 2019).

Nessa dinâmica, deve-se considerar que a recepção do público será diferente daquela do teatro ficcional.

Quanto mais o performer desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engaje numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação. Em outras palavras, o performer não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. A cena-não-cena lança o espectador em um ‘drama’ cru, o da relação com o performer, a performance, o consigo, os outros, o espaço e o contexto histórico (LEITE, 2019).

Uma cena onde previamente os corpos que performam refizeram seus contornos identitários e demarcaram limites entre si e o corpo do público, a desaceleração da ficção e da narrativa leva a uma situação em que as relações são tramadas. E, como o material que compõe a cena é o real, o público se vê implicado nele. Provavelmente os imaginários que os atores brasileiros têm a respeito de angolanos, correspondem àquilo que o público brasileiro imagina sobre a população angolana.

Mas no contexto de criação da dramaturgia de um espetáculo onde parte-se do material autobiográfico dos atores e das atrizes, aproveita-se da aleatoriedade que se manifesta no encontro entre as culturas dos artistas e conta com uma recepção participativa do público, qual é a função do dramaturgo externo e não participante?

Ao se perguntada sobre a importância da presença de Jô Bilac na criação da dramaturgia de *Hoje não saio daqui*, Ruth responde em um primeiro momento que o dramaturgo foi fundamental.

Porque ele não vai te falar nada. Ele está observando. Ele observa. Eles ouvem cada coisa. “Ah, Ruth, gostei daquela coisa que você fez. Pode fazer mais. Aqui vocês vão fazer isso”. Ah, outras coisas saíram no improviso. Porque eu no improviso, oh. No improviso, pode deixar. Só me dar um tema aí (MARIANA, p.20. 2022)

Depois de pensar um pouco sobre o assunto, Ruth reformula sua resposta. A presença do dramaturgo externo e não participante foi fundamental, mas seria possível criar o espetáculo sem ele. Pergunto para Ruth qual era, então, a função do autor. Ela responde que, “eles estão ali para juntar os fatos. Tipo, colocar as peças do quebra-cabeças, sabe? Nascer uma coisa dentro de uma coisa. Tirar uma camada em cima de uma camada original” (MARIANA, p. 21. 2022). Ruth explica que

nunca teve que lutar por nenhuma escolha sua sobre o texto. Aquilo que queria ou não queria falar sempre foi respeitado.

Para Vanu, Jô Bilac não retirou do texto nada que os atores e as atrizes escreveram. Segundo a atriz, que ele fez foi deixar as falas em uma ordem melhor. Embora Jô não fosse angolano e nem morador da Maré, ela não sentiu em nenhum momento uma barreira entre o dramaturgo e o elenco (VANU, p.19. 2022).

Nizaj afirma que embora Jô não fosse morador da Maré, angolano ou tivesse vivido alguma das situações relatadas pelos atores e pelas atrizes,

ele não fez o que todas as pessoas de fora fazem, que é: simplesmente descobriu quem nós somos e, é o que tu falou, ‘ah, vou contar uma história sobre o Nizaj. Vou contar uma história sobre a Marginal. Vou contar uma história sobre a Ruth’. Não. Ele veio na Maré. Ele viu quem nós somos. Ele participou dos ensaios. Ele comeu a comida africana. Ele sentiu se é bom e se é ruim. Tá ligado? Ele ouviu música africana. Ele participou do rolê (VIEIRA, p. 39. 2022).

Em seu trabalho, *La respiración de lxs otrxs. Afectos públicos de Reunión, de Dani Zelko*, Gabriel Giorgi descreve o procedimento de escrita de Dani Zelko em seu projeto Reunión. Zelko vai para lugares como a fronteira que divide o México dos Estados Unidos, pergunta para as pessoas que estão presas nessas localidades se elas gostariam de lhe dar um relato sobre sua vida. Enquanto a pessoa fala, Zelko escreve. A única condição que o artista se impõe é a de pular uma linha toda vez que seu interlocutor respira. Para Giorgi,

O que aqui se põe em jogo não é somente uma colaboração para produzir, publicar e circular poemas, gerando um tipo de laço durante o processo. É também uma indagação sobre o espaço, ou melhor, o espaçamento, sobre o que acontece no espaçamento entre os corpos e a linguagem (GIORGI, 2021)

Giorgi observa no procedimento de Zélko a reinvenção do público, “colocando no centro uma metodologia do afeto – a respiração – e uma performatividade inerente – a impossibilidade de separar escritura e corpo” (GIORGI, 2021).

Se Giorgi percebe na escrita compartilhada de Zelko uma reinvenção do público, poderíamos afirmar que no caso da presença do dramaturgo externo e não

participante na ciração de *Hoje não saio daqui* existe uma possibilidade de reinvenção da relação? Assim como a respiração inclui na esfera pública uma performatividade inerente, a cena desficcionalizada gera o encontro de particulares intransitivos na aleatoriedade de seus encontros. Em Zelko, a respiração pula linha. Com Bilac, o real bota os corpos que performam e o corpo público para dançar. Zelko marca a presença do artista na pontuação da respiração que não é nem a sua. Bilac se faz presente na atenção ao que acontece nos intervalos. Zelko vai até as fronteiras e escuta aqueles e aquelas que vivem lá. Bilac vai até a Maré angolana, experimenta suas comidas, ouve suas músicas. Fiquemos com o que Ruth disse sobre a presença do dramaturgo externo e não participante ser desnecessária mas fundamental.

4 – Conclusão

A investigação que perpassou todo este trabalho foi sobre as fronteiras entre o dramaturgo externo e não participante em uma escrita cênica que investe em dramaturgias pessoais e os atores/atrizes/performers que inscrevem suas próprias histórias e biografias nesse texto indicou a necessidade de rever uma série de fronteirizações anteriores.

Em todos os capítulos, procuramos observar de quais formas a materialidade das cenas do espetáculo *Hoje não saio daqui* respondia às questões que são colocadas através da noção de fronteiras. Primeiro vimos como que no discurso cênico de um artista migrante angolano podem estar contidas propostas de novos projetos de futuro para o Brasil, diferentes daquele que hoje aniquila migrantes – como foi o caso recente de Moïse Kabagambe. Em um mundo onde as fronteiras entre nações estejam banidas, e os países não sejam mais corpos fechados, a brasilidade poderá ser permeada e modificada pela angolaneidade.

Vimos também que os sistemas de fronteirização contemporâneos transformam os corpos dos migrantes africanos em fronteiras móveis. E que, portanto, quando um ator migrante africano performa suas histórias pessoais, reivindicações e posicionamentos próprios, fronteiras estão sendo performadas. Como as fronteiras são hoje um dos lugares do mundo onde verdadeiramente se experiência a ideia de cosmopolitismo, quando o corpo fronteira assume o discurso cênico ele pode se transformar em um espaço de relação onde outros pactos sobre o comum podem ser imaginados. Todavia, para que nessa abertura à relação o corpo que performa não reedite a cena de anexação, absorção e descarte, é preciso que antes ele passe por dois procedimentos: o de autorefazimento de seus contornos fronteirizados e a demarcação de novas separações. Isso pode ser feito em duas etapas. Na primeira busca-se garantir a intransitividade dos particulares, isto é, contrapor a operação de fixação das identidades ao gesto de dar espessura aos traços identitários, ou, requerer o direito à opacidade para corpos feitos transparentes pelos regimes de segurança. E na segunda etapa, o ato de performar em público a demarcação de

novos traços de separação abre a possibilidade de que o próprio corpo do público seja refeito e possa adentrar a extensão do corpo que performa.

Por fim, vimos que a cena que se desficcionaliza é aquela que abre espaço para o risco do real. O real no caso de um espetáculo como *Hoje não saio daqui* é a trama aleatória entre culturas e identidades. A cena desficcionaliza é a cena da relação. Nela, o público se vê convocado a participar.

Nesse tipo de dramaturgia, onde há a sobreposição do material autobiográfico dos atores e das atrizes, a aleatoriedade da trama entre as culturas e identidades do elenco em uma cena desficcionalizada, e a participação do público, indagamos a função do dramaturgo externo e não participante. Sem oferecer respostas conclusivas, vimos que sua presença não é necessária, mas é fundamental.

O maior desafio para a realização desse trabalho foi a questão que se colocava a todo momento: o que existe de comum entre o pesquisador e esse objeto de pesquisa. Toda vez que, para renovar meu interesse pelo trabalho, me fazia esta pergunta, não encontrava respostas e a escrita travava. Durante a conversa com Wallace Lino, o ator, diretor e criador da Companhia Marginal diversas vezes contrapôs a ideia de fronteiras à de abismos. De fato, existem abismos. Por isso, mesmo a motivação inicial da pesquisa – esse entrelugar do dramaturgo externo e não participante – se mostrava pequena diante dos abismos. A pergunta do que existe em comum entre um e outro já havia sido respondida: abismos. Talvez a pergunta que não imobilize, mas coloque os mundos para girar, seja então a de como criar um comum entre o pesquisador e esse objeto de pesquisa. Essa pergunta não fará com que os abismos desapareçam. Mas podem criar coragem não para que os atravessemos. Mas para que nos precipitemos em direção a eles.

Referências bibliográficas

ÁFRICA DIGITAL. **Companhia aérea angolana anuncia suspensão de voos para o Rio de Janeiro.** Brasília, DF, 2019. Disponível em: https://africa21digital.com/2019/10/25/companhia-aerea-angolana-anuncia-suspensao-de-voos-para-o-rio-de-janeiro/?doing_wp_cron=1658805715.0302760601043701171875

AGIER, Michel. **Nova Cosmópolis: As fronteiras como objetos de conflito no mundo contemporâneo.** Conferência proferida no 39º Encontro Anual da Anpocs, realizado de 26 a 30 de outubro de 2015 em Caxambu – MG. Revista Brasileira de Ciências Sociais [online]. v. 31, n. 91, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/hH5HwSJGtnDqvCcCKkWWyMz/?lang=pt&format=pdf>

AYDOS, Mariana Recena. **Migração forçada:** uma abordagem conceitual a partir da imigração de angolanos para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, Brasil (1970-2006). 2010. 180f. Dissertação (Mestrado em Demografia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

BAENINGER, Rosana, DEMÉTRIO, Natália Belmonte e DOMENICONI, Joice. Imigração internacional na macrometrópole paulista: novas e velhas questões. **Cadernos Metrópole/Observatório das Metrópoles**, São Paulo, v. 22, n. 47, p. 17-40, jan/abril 2020 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cm/a/v6mSNc9zVVVv6vJ9g38y6gM/?lang=pt>

BERNSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, [S.l.], v. 1, p. 91-103, 2001. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em: 12 jul. 2022.

BILLON, Philippe le. “Angola’s Political Economy of War: The Role of Oil and Diamonds, 1975-2000.” **African Affairs**, [S. l.], v. 100, n. 398, p. 55–80, 2001.

CIA MARGINAL., BILAC, Jô. **Hoje não saio daqui**. Rio de Janeiro. Cobogó. 2020.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo. Perspectiva, 2007.

CONVENÇÃO de Genebra relativa ao Estatuto dos Refugiados. 28 julho 1951. Disponível em: https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Convencao_relativa_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf

DE GENOVA, Nicholas. The “crisis” of the european border regime: towards a marxist theory of borders. **International Socialism: A Quarterly Review of Socialist Theory**. n.150, 2016.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>

FABIÃO, Eleonora. **Definir performance é um falso problema**. In: Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza, 7 de setembro de 2009. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1_OW8OhWQ_J1haMqHFiucpIOy7TnG6aso/view?usp=sharing

FERÁL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 197-210, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo. Perspectiva. 2016.

FURTADO, Sofia Caselli. **Fluxo migratório de mulheres refugiadas: o caso das angolanas de São Paulo**. In BAENINGER, Rosana; BÓGUS, Lucia Machado; MOREIRA, Júlia Bertino et al. (org.) **Migrações Sul-Sul**. Campinas, SP: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó” – Nepo/Unicamp, 2018 (2ª edição).

Disponível em:
https://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/livros/migracoes_sul_sul/migracoes_sul_sul.pdf

FURTADO, Sofia Caselli. **Migrações angolanas**. Campinas, SP: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó” – Nepo/Unicamp, 2020

Disponível em:
https://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/livros/mig_angolanas/mig_angolanas.pdf

GIORGI, Gabriel. La respiración de lxs otrxs. Afectos públicos de *Reunión*, de Dani Zelko. **Revista do Laboratório de Dramaturgia**. LADI-UNB. Vol. 17, ano 6.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo. 2021.

HÖRING, Jessica da Silva. **Ativismo armado: o caso da Unita**. IN: SEMINÁRIO DISCENTE DO PPGS, nº V, GT 3 – Política, Estado e Movimentos Sociais. USP. São Paulo, SP. Agost, 2019. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5056431/mod_resource/content/2/Jéssica%20da%20Silva%20Höring%20-%20Ativismo%20armado%20-%20o%20caso%20da%20Unita.pdf

IBGE. **Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro, RJ, 2010

KIFFER, Ana. **Diante dos afetos: visceralidade, emancipação, dor e relação**. <https://doi.org/10.26512/dramaturgias18>, v. 18, p. 128-154, 2021.

KIFFER, Ana., GIORGIO, Gabriel. **Ódios políticos e política do ódio: lutas, gestos e escritas do presente**. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo. 2019.

KIFFER, Ana. **Das fronteiras às bordas: o *inxílio* como desafio para a**

construção de um em comum. No prelo. Versão PDF. 2022.

LAST, Tamara., MIRTO, Giorgia., ULUSOY, Orçun., URQUIJO, Ignacio., HARTE, Joke., BAMI, Nefeli., PÉREZ, Marta., DELGADO, Flor Macias., TAPPELLA, Amélie., MICHALAKI, Alexandra ., MICHALITSI, Eirini., LATSOUDI, Efi., TSELEPI, Naya., CHATZIPROKOPIOU, Marios & SPIJKERBOER, Thomas. Deaths at the borders database: evidence of deceased migrants' bodies found along the southern external borders of the European Union, **Journal of Ethnic and Migration Studies**, 43:5, 693-712, (2017) DOI: 10.1080/1369183X.2016.1276825 Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/1369183X.2016.1276825?needAccess=true>

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo. Cosac Naify. 2008.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas.** São Paulo. Perspectiva. 2019.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. **Revista Serrote.** R2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>

MBEMBE, Achille. Bodies and borders. **From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities**, Pádua, n. 4, pp. 5-18. 2019. Disponível em: <https://www.fesjournal.eu/wp-content/uploads/2021/08/2.Mbembe.pdf>

MBEMBE, Achille. **Brutalismo.** São Paulo. n-1 edições. 2020.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade.** São Paulo. n-1 edições. 2020.

MBEMBE, Achille. **The multiplication of borders.** Nova Iorque. Moma. 2020. Disponível em: <https://post.moma.org/borders-and-the-barrier-of-the-skin/>

MORAES, Viviane A. Reflexões artístico-filosóficas sobre a humanidade

negra. *Ítaca*. (36), 164 - 226. 2020.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/31895/19770>

MOURA, Matheus de. “Sei quando um país está em crise”. **Revista Piauí**. Rio de Janeiro. Edição 186. Mar, 2022. Disponível em:

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/sei-quando-um-pais-esta-em-crise/>

OLIVEIRA, Domingos. **Minha vida no teatro**. Leya. São Paulo. 2010.

OLIVEIRA, Tadeu (2020). “A transição na legislação migratória: um estudo empírico para o período 1980-2019”. **PÉRIPOS, Revista de Pesquisa sobre Migrações**. Volume 4 - Número 2, pp. 36-64, novembro, 2020.

PATARRA, Neide Lopes. O Brasil: país de imigração?. **Revista Eletrônica de Estudos Urbanos e Regionais e-metrópolis**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 6-18, junho (2012)

Disponível em:

http://emetropolis.net/system/edicoes/arquivo_pdfs/000/000/008/original/emetropolis_n09.pdf?1447896326

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEREGRINO, Miriane. Tempo da migração: histórias de angolanas na Maré. **Jornal O Cidadão**. Rio de Janeiro, RJ, 20 de julho, 2016. Disponível em:

<https://jornalocidadao.net/tempo-da-migracao-historias-de-angolanas-na-mare/>

Acesso em 04 de abril, 2022.

RANCIÈRE, Jacques. O Efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos - Cebrap**. Março, 2010.

REDES DA MARÉ. **Censo Populacional da Maré**. Rio de Janeiro: Redes Maré, 2019.

WAISBICH, Laura Trajber; POMEROY, Melissa. Angola e Brasil: operacionalizando o conceito da cooperação Sul-Sul? **Observatório Brasil e o Sul**, [S. l.], n.4, 2016.

Entrevistas

VIEIRA DIAS, Nizaj. Entrevista I. [mar. 2022]. Entrevistador: Tiago Queiroz Herz. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta dissertação.

MARIANA, Ruth. Entrevista I. [fev. 2022]. Entrevistador: Tiago Queiroz Herz. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação.

RODRIGUES, Vanussa. Entrevista I. [mai. 2022]. Entrevistador: Tiago Queiroz Herz. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo C desta dissertação.

LINO, Wallace. Entrevistador: Tiago Queiroz Herz. Rio de Janeiro, 2022. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo D desta dissertação.

Anexo A – Entrevista com Nizaj Vieira Dias

Realizada no Rio de Janeiro, (mar. 2022)

[PEÇO PARA NIZAJ CONTAR PARA MIM COMO CHEGOU AO BRASIL. QUANDO VEIO PARA O BRASIL? QUAIS FORAM OS MOTIVOS QUE LEVARAM SUA FAMÍLIA A MIGRAR PARA OUTRO PAÍS? COMO FOI A VINDA PARA O BRASIL? POR QUE O BRASIL?]

Eu não lembro, mas eu sei o porquê, né. Meu pai, ele já tinha vindo para o Brasil. Sozinho. Na adolescência.

[PERGUNTO PARA NIZAJ DE QUAL CIDADE DA ANGOLA É SUA FAMÍLIA]

Nós somos de Luanda. Luanda é capital da Angola. E Angola fica na região sul do continente africano. Aí, tipo assim, o que acontece. Meu pai na adolescência, diz ele que fugiu de casa. Deve ter fugido pra casa de alguns amigos, e tal. E aí, alguns amigos dele já tinham vindo pro Brasil na década de noventa, ou na década de oitenta.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUANTOS ANOS SEU PAI TINHA QUANDO FEZ A PRIMEIRA VIAGEM PARA O BRASIL]

Primeira vez que meu pai foi para o Brasil, diz ele que tinha dezoito anos. Dezessete, dezoito anos. Saiu de casa, tipo underground mesmo. Pegou o mochilão e veio. Foda-se, tá ligado? "Pegar meus amigos e vamos". Aí, veio para o Brasil. Conheceu o Brasil. Ele já chegou a me mostrar fotos dele na Lapa em épocas que ele não conhecia a minha mãe. E ele conheceu minha mãe em Angola. Então, assim, uma parada muito surreal mesmo. Aí ele volta para Angola. Lá ele já voltou um pouco melhor, porque o Brasil na época, cem reais era dinheiro. E o Kwanza

comparado ao real, mano, nem se compara. Baixou algum dinheiro, e tal. Já começou a ser visto de forma diferente. Já começou a andar com uma galera diferente lá em Angola que já não era muito do convívio que ele andava antes. E aí ele vem para o Brasil de novo. Tipo, de novo. "Ah, vou para o Brasil de novo". Veio pro Brasil de novo. Só que na segunda vez eu acho que ele veio para morar. Chegou no final do ano – isso já era 96, um ano antes de eu nascer – meu pai ia pra Angola – acho que era no final do ano de 95, na verdade, tipo novembro, dezembro de 95 – meu pai foi pra Angola pra passar o natal e ano novo com a família. E conheceu minha mãe. Aí começou a história toda. Nisso que conheceu minha mãe, acho que eles ficaram um ano juntos até chegar a época em que eu nasci. Em 97, eu nasci. Em 99, a gente pegou o avião. Acho que foi dia cinco de dezembro de 99, que foi o dia que a gente chegou aqui no Brasil. Meu pai já tinha amigos aqui no Brasil, né. Como eu te falei. E a gente se hospedou em Botafogo. A gente ficou um mês só lá. Em dezembro de 99 para janeiro de 2000, a gente se hospedou em Botafogo, na casa de um amigo dele. E aí, em janeiro de 2000 a gente vem pra Maré. E até hoje estamos aqui. Nisso minha mãe descobre que está grávida do meu irmão, entendeu?

E aí, minha mãe descobre que está grávida do meu irmão. Que é o primeiro brasileiro da família. E aí começou a história toda. Veio meu irmão... Aí, anos se passaram, a gente morou no Pinheiro. Várias casas no Pinheiro. A última casa que a gente morou no Pinheiro...

[A FILHA DE NIZAJ, QUE BRINCAVA DO LADO DE FORA CASA, INTERROMPE A ENTREVISTA PEDINDO AJUDA PARA MORDER O PLÁSTICO DO SACOLÉ]

Aí, eles moraram em várias casas no Pinheiro, e tal. Até... acho que a última casa que a gente morou foi em 2008. Em 2008, foi o ano em que a gente veio para o Salsa [uma das dezesseis favelas do Complexo da Maré]. E até hoje a gente tá aqui, entendeu? E aí, eu lembro que em 2008 a favela era comandada por outra facção. E aí, foi quando eu vi de perto a guerra. Eu vi a guerra acontecer. Eu já tinha passado pela primeira guerra de facção aqui na Maré. Não a primeira. Mas eu já tinha passado por uma guerra já. Na época eu era criança. Então só ouvia os tiros. Nessa

eu cheguei a passar pela rua em momentos em que o tiro tava acontecendo, entendeu? Cheguei a ver pessoas dando tiro. Cheguei a ver muita coisa. Tá ligado? Foi mó doideira mesmo.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ERA O CASO DE TER QUE SE ESCONDER NA PRIMEIRA CASA QUE APARECER]

No primeiro buraco. Qualquer lugar que tivesse a gente se escondia. A gente não saía de casa. As escolas não estavam tendo aula. Mas aí normalizou tudo. Demorou quase... foi tipo uns três meses de guerra. Até cessar e ficar normal do jeito que está agora.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE NESSA SITUAÇÃO DE GUERRA A VIDA NÃO FICA PARADA]

Para tudo. É só mercado. Só mercado fica aberto. E olhe lá. E olhe lá. Se ficar aberto. É surreal mesmo.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE E SUA FAMÍLIA NÃO VIVENCIARAM A MESMA GUERRA DA QUAL RUTH FUGIU AOS DOIS ANOS DE IDADE]

As nossas guerras são diferentes, entendeu? Porque a Ruth, ela morou em uma outra região de Angola. Ela morava em uma região que era entre o Congo e a Angola, entendeu? E aí, eu não tenho muita certeza se ela é exatamente do Congo. Porque onde ela nasceu é divisa do país. Tanto que tem a tribo dos bakongos, que são africanos angolanos e congolenses.

Filha de nizaj torna a entrar em casa e pede para lavar as mãos que ficaram sujas de sacolé.

[LEMBRO A NIZAJ DA MÚSICA QUE RUTH CANTA NO ESPETÁCULO
HOJE NÃO SAIO DAQUI: EU SOU DO BAKONGO ÊÊÊ]

É. Que ela canta na música. Que é a tribo que ela é descendente, entendeu? Então, não sei muito bem se ela é do Congo e foi para a Angola, ou da Angola e foi para o Congo. Eu sei que a guerra dela foi uma guerra diferente. Porque a guerra que fez com que meus pais viessem para o Brasil foi para terminar na década de noventa, entendeu? E a guerra dela foi uma guerra no interior. E essa guerra que ela passou meio que estava no fim. Meus pais viram o começo de uma outra.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE TANTO A GUERRA QUE RUTH VIVEU
QUANTO A EXPERIENCIADA PELOS PAIS DE NIZAJ ERAM GUERRAS
CIVIS]

Sim. E aí, teve participação da União Soviética, de Cuba.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE O PAI DELE COSTUMA CONTAR
HISTÓRIAS DESSA ÉPOCA PARA ELE]

Minha mãe me conta. Minha mãe fala que muitos primos dela sumiram. Muitos primos dela sumiram. [PRIMOS] Que foram para a guerra. Primas dela, tias, assim, que vendiam coisas na rua, desapareciam. Aí apareciam, tipo, dois anos depois, transtornadas. Maior doideira. Ela falou que tinha um primo que chegou a servir o exército e desapareceu. Anos, anos, foi dado como morto. Ele apareceu, tipo, cinco anos depois.

[PERGUNTO PARA NIZAJ EM QUAL EXÉRCITO ESSE PRIMO SERVIU]

O exército da Angola mesmo. Porque a nossa guerra foi contra a Unita, entendeu? E aí muitas pessoas foram para o exército para guerrear contra o exército da Unita, que era o outro partido político que tinha lá em Angola. Que era o que comandava.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE O UNITA TAMBÉM ERA COMANDADO POR ANGOLANOS]

Sim. Aí depois veio o MPLA, que é o movimento pela libertação de Angola. Que é o governo que comanda atualmente Angola. E, tipo, eles foram bater de frente com o governo da Unita, entendeu? O governo da Unita era ditador. E aí teve essa guerra toda aí. Morreu muita gente. Sumiu muita gente. Reapareceu. Maior doideira. Meus pais dizem que eu mesmo passei muita coisa. Tipo, não lembro de nada.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE AS SITUAÇÕES DE GUERRA QUE ELE VIVEU ACONTECERAM QUANDO ELE TINHA APENAS DOIS ANOS]

É. Eles [seus pais] falaram que eu passei muita coisa.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE EXISTE ALGUMA HISTÓRIA DESSA ÉPOCA QUE O ENVOLVE QUE SEUS PAIS JÁ TENHAM CONTADO PARA ELE]

Eles falam que pra comprar leite, fralda, para mim, tinha que atravessar de um lado que quem comandava era outro exército. E, às vezes, era difícil ter que ir lá comprar. Já fiquei dias sem leite.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE HAVIA O RISCO DE MORTE NA TRAVESSIA DESSA FRONTEIRA ENTRE OS EXÉRCITOS]

Era difícil. Possivelmente. Ou podia não voltar também, ainda que ficasse vivo. Ele fala isso direto. Ele faz questão de falar essa parte. Que eu passei muita dificuldade lá. Só que eu não lembro de nada. Não lembro de nada.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE, ENTÃO, SEUS PAIS DEIXARAM ANGOLA TANTO POR QUESTÕES FINANCEIRAS (MOEDA BRASILEIRA MAIS VALORIZADA) QUANTO PARA FUGIR DA GUERRA. E PERGUNTO TAMBÉM PARA NIZAJ SE ELE ACREDITA QUE A MAIORIA DOS ANGOLANOS QUE VIERAM PARA O BRASIL FOI PORQUE ESTAVAM FUGINDO DA GUERRA]

Acredito que sim. E a condição financeira é melhor. Depois que, tipo, um angolano veio, passou a informação para outro angolano que estava lá. Aí esse outro veio. E foi passando a informação. Até os angolanos verem que o Brasil era um país melhor. Era um país que a gente tinha que ir. Um país que fala português. A gente também fala português. A condição de vida é bem melhor do que a condição de vida lá. O custo de vida, no caso.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE A CONDIÇÃO DE VIDA NO BRASIL PARA UM ANGOLANO É VERDADEIRAMENTE MELHOR PARA IMIGRANTES AFRICANOS. MENCIONO O ASSASSINATO DE MOISE E A MATERIA DA REVISTA PIAUI, ESCRITA POR MATHEUS MOURA, QUE RELATA A DECISÃO DE IMIGRANTES]

Para os congoleses vale. Até onde eu sei, tem uma grande quantidade de congoleses que o destino deles mesmo é o Canadá.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUAL É A DIFERENÇA DOS CONGOLESES PARA OS ANGOLANOS]

Porque eles falam francês, mano. É outra vibe, tá ligado? Os congoleses, geralmente quando eles saem lá do Congo, eles vão para a França e para a Bélgica. Os angolanos vão para o Brasil e Portugal. Entendeu? É outra correria, outra linguagem. A gente vê um custo de vida melhor aqui. Brasil e Portugal. Eles veem lá. Na França e na Bélgica. Entendeu? São dois países que falam francês também. Acho que eles também falam inglês. Então, querendo ou não, por mais que seja a mesma realidade, a fuga, cada um quer ir para outro lugar, sabe? Tem muitos

congoleses e congolesas que querem ir pro Canadá. Eles saem do Congo para a Angola. Angola pro Brasil. Brasil pros Estados Unidos. Estados Unidos pro Canadá. E não saem mais do Canadá. E tem colônias francesas no Canadá. Então, ali, eles poderiam se familiarizar pela língua, que é o francês.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE SE CONSIDERA ANGOLANO OU BRASILEIRO]

Eu sempre falo que eu sou angolano. Eu não curto falar que eu sou brasileiro, na real.

[PERGUNTO PARA NIZAJ POR QUE ELE NÃO CURTE FALAR QUE É BRASILEIRO]

Porque eu não lembro de nada. A única coisa que prova que eu sou angolano é a minha identidade. Então, eu não falo que eu sou brasileiro. A única coisa que prova é eu dizer isso, entendeu? Eu não lembro de nada. Eu não tenho nenhuma imagem minha em Angola. As minhas fotos que tinham em Angola já queimaram todas. Então a única coisa que pode provar que eu sou angolano sou eu falar que eu sou angolano. Ou a minha identidade que mostra que eu sou angolano. Tanto que eu não sou naturalizado. Eu não me naturalizei. Entendeu? Então, todo lugar por mais que as pessoas, “ah, tu mora aqui há mó tempão. Tu já é brasileiro”. Não. Eu sou angolano imigrante. Moro no Brasil há tantos anos.

Eu também não curto cantar o hino nacional do Brasil. Não canto. Sei ele, mas não canto.

[PERGUNTO SE NIZAJ CANTA O HINO NACIONAL DE ANGOLA]

Da Angola eu também sei. (*Nizaj ri*) Só que eu não tenho motivos para cantar, não é? Porque a gente não tem nenhuma instituição que... Tem o consulado que...

Olivia, filha de nizaj, entra em casa para contar ao pai que encontro alguém para brincar com ela.

Tá, filha. Vai lá brincar, tá bom?

Tem dias no consulado angolano que tem eventos que a gente tem que cantar o hino. E a gente canta, assim. Mas o hino brasileiro, o hino do Brasil, não canto mais não. Foi uma decisão minha, mesmo.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE TEM NO PAPEL DUPLA NACIONALIDADE]

Não, não tenho. Só angolano.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE JÁ ENFRENTOU DIFICULDADES NO BRASIL POR TER APENAS A NACIONALIDADE ANGOLANA]

Tem bastante. Trabalho. Alguns lugares pedem reservista. Entendeu? Só que eu não posso servir o exército.

[OUTRA CRIANÇA INTERROMPE NOSSA ENTREVISTA PARA PERGUNTAR SE ALGUMA COISA PERTENCE A NIZAJ]

Eu tô trabalhando, cara. Eu tô trabalhando. Leva. Pode levar.

Tem trabalho que pede reservista. Que vira documento do exército. E eu não tenho porque eu sou estrangeiro. Entendeu? Título de eleitor eu também não tenho. Estrangeiro não pode votar. São essas coisas assim, entendeu? E também documentação antiga. Tipo, brasileiro faz tudo no DETRAN, né? A gente tem que ir lá na polícia federal. Tem fila pra brasileiro, fila pra estrangeiro.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE SENTE QUE O GOVERNO BRASILEIRO DIFICULTA A VIDA DO IMIGRANTE NO BRASIL]

Ah, muito.

[CONTO PARA NIZAJ O EXEMPLO DE RUTH E A DIFICULDADE EM RESOLVER A SITUAÇÃO DO MARIDO QUE ESTÁ EM SUA BUSCA]

Pô, tá de sacanagem. O governo dificulta tudo para o estrangeiro. Seja de qualquer país. Acredito que pro americano não, né?

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE NÃO ACHA QUE PARA O AFRICANO É PIOR]

Pior ainda. Não só para o africano. Para o africano, para galera do Oriente Médio que vem pra cá pro Brasil. Tipo, os mulçumanos. São os países que não estão em alta, né? A gente não é país molde. Porque a galera quer ir pros Estados Unidos, né? A galera quer ir para a Europa. Quando vem um americano, um europeu, aqui eu tenho certeza que o tempo que ele demora para resolver um documento é muito mais rápido. Eu tenho certeza. O tratamento deve ser outro. Foda. Os cara arruma tradutor para inglês. Arruma tradutor para americano, para espanhol. Não pode arrumar um tradutor em Lingala? Por exemplo, os congolenses falam francês. Por que eles não arrumaram um tradutor em francês? Foda.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUAIS SÃO AS DIFICULDADES QUE ELE VIVE NO DIA A DIA POR CONTA DE PRECONCEITO CONTRA SUA NACIONALIDADE]

Já. A polícia já me parou na rua. E aí, ao ver minha identidade, viu que eu sou angolano. Já achou que eu fosse... falou que angolanos são estelionatários. Tipo,

me assimilou a isso, tá ligado? Falou, “ah, tu é angolano? Então, tu mexe com cartão, né? Tu toma cartão? Mexe com negócio de banco? Cadê teu CPF?”. Começou a me fazer esse tipo de pergunta. Eu falei, “pô, nada a ver, mano. Nada a ver”. Em vários outros lugares. Tem gente que joga piadinha também por causa disso.

[COMENTO COM NIZAJ QUE RUTH MARIANA FALOU A MESMA COISA. QUE O QUE MAIS A IRRITAVA ERA QUANDO TENTAVAM IMITAR O SOTAQUE DELA EM TOM DE DEBOCHE]

Tentam ficar imitando o sotaque. Não imitam o sotaque, né? Fazem um sotaque escroto. Não é nem imitar. Eles ficam caçoando, tá ligado? Ficam caçoando. Falando palavras que não têm nada a ver. Que a gente nem sabe o que vocês estão falando. E aí, eles tentam falar com o nosso sotaque. Tipo, muitos mal sabem que a gente fala português, tá ligado? A gente fala português. Português. A mesma língua que vocês. Aí, chega a ser um pouco chato. Por isso que tem muito lugar que eu não paro. Tem muita gente com quem eu não falo. Em volta mesmo, na minha vizinhança, tem muita gente que age dessa forma. Eu cago e ando. Eu finjo que não existe. Porque acho que são pessoas ignorantes, tá ligado? Com a mente pequena. Que não estão dispostas a parar com a gente e entender quem nós somos. Conhecer quem nós somos. Tem uma informação sobre a gente na cabeça. E aí, leva isso para a vida, sabe? Acha que é aquilo.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE ACHA QUE VIVE SITUAÇÕES QUE SEU IRMÃO, QUE NASCEU NO BRASIL, NÃO VIVE, JUSTAMENTE PELA DIFERENÇA DE NACIONALIDADES]

Muitas. Com certeza. Principalmente por causa do documento. O documento é o principal. Qualquer coisa que ele quiser fazer, ele vai lá no DETRAN, pô. Tem o DETRAN aqui dentro da comunidade. Não tem uma sede para estrangeiros nas comunidades, sabe? Ainda que não fosse aqui na Maré. Mas se fosse na zona norte, porra. Tava ótimo.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUAL FOI O MOTIVO QUE FEZ SUA FAMÍLIA ESCOLHER A MARÉ PARA VIVER AQUI NO BRASIL. PERGUNTO SE A PRESENÇA DE UMA GRANDE COMUNIDADE ANGOLANA NA MARÉ FAVORECEU A DECISÃO]

Não, se formou [a comunidade angolana na Maré]. Foi um angolano que veio para cá muito tempo atrás. Aí, ele conheceu uma mulher na Polícia Federal, no aeroporto. Eu acho. Até onde eu sei. E essa mulher brasileira, ele conheceu essa mulher. Essa mulher brasileira ensinou a ele. Eles viraram amigos. Essa mulher ensinou a ele como é o Rio de Janeiro. Por onde andar. E aí, eles casaram. E aí, esse foi o angolano que começou a passar informações. Tipo, mandou para um angolano que estava em Angola. Esse angolano veio para a Maré. Aí esse angolano gostou da Maré. Falou, “quando eu voltar pro Brasil...”. Quando foi ver, todo mundo estava na Maré, entendeu? Foi algo de se chamar, “estou aqui no Brasil. Na Maré, entendeu? Uma comunidade que eu vim. Gostei. Eu curti legal. Se quiser vir para cá. Porque pelo menos eu já moro aqui. Eu já te mostro”. E aí, foi vindo um por um. Até se tornar uma comunidade angolana, entendeu? Mas acho que já não existia essa quantidade de angolanos aqui, não.

[PERGUNTO PARA NIZAJ COMO É A RELAÇÃO DELE COM A COMUNIDADE ANGOLANA DA MARÉ]

Rola, rola [uma relação dele com a comunidade angolana da Maré]. Porque quando eu tô com eles eu não falo o sotaque do Brasil. Eu falo o sotaque português de Portugal, né? E quando eu tô com brasileiros eu já falo com sotaque carioca. Tem vezes que eu estou andando com os meus amigos brasileiros, e aí do nada a gente para na rua assim porque algum angolano passou e eu tenho que cumprimentar num outro sotaque. Ou, vice e versa, eu tô andando com os meus amigos angolanos e passam os meus amigos brasileiros, e aí eu cumprimento em um outro sotaque. É uma vida dupla, né. Porque eu sou angolano. Eu falo o sotaque de Angola. Porém eu cresci no Brasil. Também falo com o sotaque carioca. Então, é tipo uma vida dupla. E lá a gente tá sempre ouvindo música angolana. Ali tá sempre rolando

comida típica. Tem bares ali onde rolam as comidas típicas. Ali realmente é a Pequena Angola. Nós mesmos angolanos não chamamos de Pequena Angola. Entendeu? Por nós, não. Mas muita gente chama. Entendeu? A gente chama de *Adega*. Porque ali tinha uma adega antigamente. Aí ficou o nome de *Adega*. “Bora pra adega? Bora pra adega”. Até hoje, todo mundo fala, “vamos para a *Adega*”. A adega, mesmo, nem existe mais. Mas sempre que a gente vai para lá, a gente fala, “vamos pra *Adega*”, ou “pra C11”, que é o nome daquela rua. Entendeu? Alguns chamam de Pequena Angola, e tal.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE NÃO COLOCOU UMA REFERÊNCIA À RUA C11 NA LETRA DE SUA MÚSICA *SALSA E MERENGUE*]

No clipe, eu passo pela C11. A C11, mesmo, ela não fica no Salsa. Ela é um bairro que divide o Pinheiro do Salsa. Ela é no Pinheiro. Mas ali já começa o Salsa também. Então, como é de frente pro Salsa e a gente fica muitos angolanos, eu achei importante colocar aquela parte no meu clipe, sabe? Realmente acho que vale a pena, sabe? Por mais que o Salsa não seja ali, eu senti necessidade mesmo de botar os angolanos no clipe. Até pelo sotaque que eu emprego na letra. Eu falo num sotaque que é o meu nativo. É o sotaque que eu falo, mesmo, com a minha família geralmente. Entende? Só que o dia todo eu tô falando o sotaque carioca. Eu falo mais o sotaque da família quando eu estou com a família. Em datas comemorativas, por exemplo. Eu paro muito com eles mais em datas comemorativas. Porque na maioria das vezes a gente está muito ocupado. Todos nós somos pior que formiga, assim. Trabalho, correria, muita coisa. Angolano é um povo que está sempre buscando melhoria. O africano em si. Ele não para enquanto ele não achar o melhor, sabe? Ele não para enquanto ele não chegar no que ele quer. Então a gente está sempre ali. Todo dia eu estou fazendo uma correria diferente. Seja pra fazer uma entrega. Seja para fritar alguma coisa. Seja para trabalhar numa obra, para gravar uma música. O importante é eu estar bem, sabe? Eu estar bem. Poder sustentar a minha filha. Que o que eu penso, entendeu? Se a minha filha estiver bem, eu estou bem.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUANDO FOI QUE ELE E ELMER SE SEPARARAM DO PAI E DA MÃE – O PAI DE NIZAJ ESTÁ EM PORTUGAL, A MÃE ESTÁ NO COMPLEXO DO CHAPADÃO, ELE E ELMER ESTÃO NA VILA DO JOÃO]

Meus pais se separaram em 2008. Aí, ficou morando eu, minha mãe e meu irmão. Aí, em 2008 eu tinha onze anos. Foi quando a gente veio morar aqui. Aí, quando eu fiz dezesseis anos, eu comecei a namorar, e tal. E eu fui morar com a minha namorada. Eu tinha dezesseis anos na época. Aí eu fui morar com ela. E aí, eu fiquei com ela esse tempo todo. Até meus dezenove, eu acho. Meus vinte. Foi quando eu tive a Olívia. E ficou morando só minha mãe e meu irmão aqui. E meu pai morava lá na Tijuca, no centro da cidade, por ali. Depois minha mãe casou com o meu padrasto. Meu pai teve minha irmã, né, com a minha madrasta, que é Helena.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE SEU PADRASTO TAMBÉM É ANGOLANO]

Meu padrasto é angolano. Mas a minha madrasta é brasileira. E aí, ambos tiveram filhos. Entendeu? E aí, meu irmão ficou morando aqui sozinho. Só que depois eu voltei. Eu terminei o meu relacionamento. Eu vim pra cá. Ficou morando só eu e meu irmão. E meu irmão se casou. Aí ele saiu de casa. Ficou morando só eu sozinho. E aí, meu irmão voltou para cá de novo. Ele separou e veio para cá agora. Entendeu? Mas foi em 2008 que começou essa parada toda. De meu pai sair de casa. Minha mãe conhecer outro marido. Meu pai conhecer outra mulher. A gente cresceu, se casou também.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ÀS VEZES ELE NÃO SE SENTE MUITO SOZINHO]

Cara, vou te falar. Se eu falar que eu não me sinto, eu vou estar mentindo. Mas, cara, eu passei por tanta coisa na vida, mano, que às vezes eu percebo que sozinho é a melhor forma de estar. Eu, sozinho, paro mais para pensar nas coisas que eu posso fazer em coletivo. Sabe? Sozinho também eu consigo parar mais para pensar

nas coisas que eu quero fazer no futuro. Eu me considero... Eu falo muito para os meus amigos que eu sou um lobo solitário que parei entre as alcateias. Fico ali na minha. Eu não me considero, “ah, eu sou de um bonde. Eu sou de um bonde. Eu ando com aquela galera”. Eu ando, mano. Hoje eu estou com aquela galera. E amanhã eu estou com outra galera. E é isso. Desde que estiver bem. Eu vou estar onde está tudo bem. Se estiver tudo bem aqui, eu vou estar tudo bem aqui. Se estiver tudo bem ali, eu vou estar tudo bem ali. Sabe? E também acompanhando a minha filha. Tipo, ela voltou a morar comigo. Ela já morava comigo. Mesmo depois da separação, ela chegou a morar só comigo. E aí ela agora voltou a morar comigo. Então, só de ver essa criança aqui me perturbando não tem nem como se sentir sozinho. Tá o dia todo aí. *(fala com carinho)* E fala pra caralho. Tá sempre pedindo alguma coisa. E ela é muito comunicativa. Então, meio que é uma aula, né. De estar com a minha filha. Eu posso... me ajuda também a como eu ser como pai, como pessoa. Sabe? Eu estou moldando uma outra pessoa. Então, eu paro para reparar em: o que eu sou? O que eu quero fazer com o que meus filhos, minhas filhas, meu filho, seja lá quem for, sejam? Eu quero que eles sejam assim? Então eu primeiro eu tenho que ver como eu sou para passar esse tipo de exemplo. Então, uma série de coisas que fazem eu me esquecer um pouco da solidão, sabe? Eu consigo me manter assim. Pensar em estar sozinho. E meus amigos também... quando eu falo “meus amigos”, eu digo amigos mesmo. Porque antigamente eu gostava de andar com dez, quinze, vinte pessoas. E chamava qualquer um de amigo. Hoje eu ando com quatro pessoas que eu faço questão de falar o nome, que é o meu amigo Téó, Luís Lourenço, meu colega Dominique e a mulher dele, a Kayane. São três pessoas que estão sempre comigo. Tipo, pro que der e vier. Se o meu coração parar aqui e agora, esses garotos vão aparecer aqui via tele transporte, mano. São três pessoas que estão, assim, guardadas no meu coração mesmo. Onde eu estou, eles estão. Tá ligado? Se está faltando para eles, eles podem vir aqui em casa. Se está faltando para mim, eu posso ir na casa deles. Eu sei que eu posso contar. Sabe? Quando eu estou em momento de bad também eu ligo para eles. Eles vêm aqui. A gente desabafa. Quando eu estou feliz, quando eu estou triste, quando eu estou nervoso. Eles estão sempre comigo. Entendeu? São a galera que é, tipo, que eu considero minha família de escolha própria. Minha família que eu escolhi para a minha vida. Os caras são muito bom comigo. De verdade.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE JÁ VISITOU ANGOLA]

Nunca, nunca.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE TEM VONTADE DE VISITAR ANGOLA]

Só visitar. Não tenho vontade de morar na África. Em nenhum lugar da África. É como se eu estivesse regressando. Para morar na África, você tem que ter dinheiro. Dinheiro de verdade. Morar na África e viver bem são duas coisas diferentes. Não dá para viver bem. Todo africano que tem dinheiro sai da África. É só a gente reparar nesse detalhe. Todo africano que consegue um dinheirinho sai da África. É incrível, mano. Então, algo me diz que ali não é um lugar que eu tenha que estar. Por mais que ali seja o meu lugar.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE O MESMO ACONTECE COM A MARÉ – SE TODO MAREENSE QUE CONSEGUE DINHEIRO DEIXA A MARÉ]

Sim, sim. Não todo mareense. Porque tem muito mareense que fala que se ganhasse na Mega Sena ficaria caladinho morando aqui na favela. Conheço muitos mareenses que falam isso, “ah, se eu ganhar na Mega Sena não saio daqui para nada”. Eu sou um mareense de criação, né. Eu não sou um mareense natural. Eu penso que se eu puder... se eu tivesse a oportunidade de morar fora da Maré, eu moraria. Mas eu nunca deixaria a Maré de lado porque a Maré foi o meu segundo ninho. Foi o lugar onde eu cresci. O lugar onde eu sou cria. Nas minhas músicas eu falo daqui. Meu lema é “da Maré para o mundo”. Então, eu sou Maré também. Maré faz parte de mim. Porém, se eu tivesse a oportunidade de morar num lugar melhor, eu sairia da Maré. E faria churrascos na Maré. Faria festas na Maré. Ainda que não morasse na Maré, sabe? É o que eu digo: tudo o que eu faço, eu penso na minha filha. Tudo o que eu faço eu penso na minha filha. Eu penso no bem estar da minha filha. Então, se eu puder manter ela bem, independente da forma que for, eu vou ter que executar essa forma.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE OS MOTIVOS PELOS QUAIS ELE NÃO VOLTARIA A MORAR NA ÁFRICA SÃO PARECIDOS COM OS MOTIVOS QUE O LEVAM A DESEJAR SAIR DA MARÉ – PERGUNTO QUAIS SÃO ESSES MOTIVOS]

Ah, cara. Olha: saneamento básico, custo de vida. Sabe? A gente reclama muito de Bolsonaro. O Bolsonaro é um presidente filha da mãe, filha da puta do caralho. O país não está legal sob as mãos de Bolsonaro. Só que se a gente for pra Angola está bem pior, sabe? Pra Angola é pior. A Angola é um país que tem mais recursos... tipo, a Angola tem mais diamantes do que o Brasil, por exemplo. A Angola é um país que é só um pouquinho maior que São Paulo.

Os presidentes africanos, eles roubam muito mais do que os presidentes dos outros países. Tipo, os presidentes daqui, de cem por cento do nosso dinheiro eles pegam oitenta. Os presidentes africanos roubam cem por cento, mano. Eles pegam tudo. Não tem saneamento básico. Tipo, aqui é normal. Aqui a gente só pega água quando falta água. Lá em Angola, mano, não é normal ter chuveiro em casa. Tipo, a gente está em 2022, sabe? Não é normal ter chuveiro em casa. Não é normal ter Wi-fi. Eu sou pobre. Tu mesmo está vendo aqui com os olhos. Tipo, graças a Deus eu moro numa casa própria. Está nessas condições [Nizaj se refere à bagunça de sua casa] porque minha casa realmente está bagunçada. A gente está em obra. Está em reforma. Mas eu estou te mostrando que se ela já estivesse reformada, né?... eu moro numa casa própria que tem dois quartos, sabe? Eu tenho Wifi, eu tenho Netflix, eu uso roupa de marca.

[MENCIONO PARA NIZAJ QUE ALÉM DE TUDO ISSO ELE TEM UMA FILHA]

Eu tenho uma filha. Eu estou desempregado. Eu sustento a minha filha. Eu paguei a pensão... hoje é o que, hoje é sexta? Eu paguei minha pensão na segunda feira. Estou desempregado. Paguei a pensão com tudo. Paguei minha pensão

desempregado. Trezentos reais, desempregado. Vai tentar pagar... na África o empregado está fodido, sabe? Até aqui no Brasil, mas se for tentar comparar. Sabe? É diferente. Se eu quiser dar um rolê. Eu receber cem reais aqui... Vou te dar um exemplo. Vou fazer um exemplo bem supérfluo: diversão. Se eu quiser beber agora uma vodca com energético, vou gastar vinte reais, cara. Eu vou comprar uma vodca, um energético, um saco de gelo, vou gastar vinte reais. Se eu pegar mais vinte reais, eu consigo comprar um cigarrinho ali, consigo comprar um lanche. Entendeu? Saio, dou um rolê com os amigos. Eu com cem reais consigo curtir uma noite aqui na favela. Sabe? Consigo curtir até dois dias com cem reais. Com cem reais eu consigo curtir até dois dias. E ficar à vontade... não à vontade, mas com cento e cinquenta eu fico dois dias à vontade. Sabe? Cento e cinquenta em Angola. Tu levar cento e cinquenta reais em Angola. Se eu pegar meu telefone agora e fazer o câmbio, porra, tu vai ver que cento e cinquenta, cara... a diferença é imensa.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE GOSTARIA DE PEGAR O CELULAR E FAZER A CONVERSÃO DO REAL PARA O KWANZA]

Deixa eu ver se consigo fazer aqui a diferença. (*Nizaj se levanta do colchão para procurar seu celular pela casa. Tem dificuldade em encontrá-lo*) Meu telefone está voando por aqui. Sabe? Eu, mesmo sendo desempregado, consigo pagar minha Netflix. Consigo pagar um Wi-fi. Eu consigo chegar e dar um rolê com uma namorada. Consigo chegar na minha mãe, “mãe, tá precisando de alguma coisa? Toma”. Sabe? Até minha mãe mesmo, quando estava desempregada, consegue me ajudar. (*Nizaj encontra o site de conversão de moedas*) Vamos ver aqui. (*Fala enquanto digita*) Cento e cinquenta reais em Kwanza. Cento e cinquenta reais são treze mil novecentos e cinquenta e sete Kwanzas.

[PERGUNTO SE ESSA QUANTIA É CONSIDERADA UM VALOR ALTO EM ANGOLA]

Mano, muita coisa, cara. Treze mil novecentos e cinquenta e sete Kwanzas? Tu chegar com cento e cinquenta reais em Angola, cara...

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUANTO QUE VALE TREZE MIL KWANZAS NO MERCADO DE LÁ]

Cara, treze mil cento é cento e cinquenta reais. Treze mil. Tipo assim, dez mil Kwanzas são cem reais. Sabe? Então, dez mil Kwanzas a gente consegue comprar bastante coisa. A gente consegue chegar numa loja. Comprar bastante roupa, sabe? Comprar... no mercado fazer bastante compra. Bastante compra. E aqui é cento e cinquenta reais, sabe? Tu vai comparar uma parada dessa? Não tem como.

[PERGUNTO PARA NIZAJ, ENTÃO, QUAIS SERIAM AS COISAS QUE O FARIAM TER VONTADE DE DEIXAR A MARÉ]

E as coisas que me tirariam da Maré, no caso? É questão de que... eu vou ser sincero, mano. Eu não gostaria de ver arma todo dia. Eu não gostaria. Eu não gostaria de ver arma todo dia. Morar num lugar onde eu vou na padaria, eu vejo uma pessoa armada. Eu não gostaria. Seja ele polícia ou seja ele traficante. Independente de qual lado ele está. Qual facção ele serve. Eu gostaria de acordar um dia, levar minha filha a escola. Do caminho de casa até a escola não ver uma arma, sabe? Gostaria de que o evento onde faz barulho não fosse tão perto das casas, sabe? Eu gostaria disso. É o meu ponto de vista. Eu não sei se eu estou pensando... algumas pessoas podem falar, “ah, mas tu é favelado. Tem que se acostumar”. Correto. Tenho que me acostumar. Essa é a atmosfera que eu vivo desde que eu cheguei no Brasil. Mas tem o lugar onde eu estou, tem o lugar onde eu quero estar e tem o lugar onde eu posso estar. E, às vezes, onde a gente quer estar é bem antes de onde a gente pode estar, sabe? “Ah, eu quero chegar até aqui”. Mas você pode estar até aqui, e não sabe. Entendeu? Eu quero estar em um lugar onde a minha filha possa sair e correr até lá embaixo, e eu falar assim, “cara, fica à vontade”, sabe? Não precisa falar, “tenha cuidado”. A não ser que ela caia. Que é uma coisa que toda criança faz. A não ser que ela, sei lá, arrume uma briguinha ali, que toda criança sai se batendo na rua. É normal. Sabe? Gostaria de andar em um lugar onde o fluxo de carro não fosse tão intenso no mesmo lugar onde minha filha jogasse uma bola, sabe? Pra tu ver

que eu estou sempre falando na minha filha. É tudo em prol da minha filha, sabe? Se eu não tivesse a minha filha, eu acho que eu ficasse aqui de boa. Sairia daqui ganhando na Mega Sena, tal, talvez. Talvez eu não pensaria assim muito em sair da favela.

[ANTES DE ENTRARMOS NA CASA DE NIZAJ PARA COMEÇAR A ENTREVISTA, DEIXAMOS O CARRO NO FUNDO DO BAIRRO SALSA E MERENGUE. DO OUTRO LADO DA ILHA DO FUNDÃO. NO CAMINHO DO CARRO ATE A RUA DE NIZAJ, PASSAMOS, EU, ELE E SUA FILHA, POR UM GRUPO ARMADO QUE ESTAVA À FRENTE DE UMA CASA DE FESTA NA FAVELA. VI MUITAS ARMAS. ARMAS DE GUERRA. ARMA DE DERRUBAR HELICÓPTERO. MINHAS PERNAS FICARAM BAMBAS. TIVE MEDO DE MORRER. COMENTO COM NIZAJ QUE NUNCA HAVIA VISTO NADA PARECIDO EM TODA A MINHA VIDA – 28 ANOS DE VIDA. DIGO QUE DEMOREI 28 ANOS PARA VER UMA ARMA, E QUE SUA FILHA, COM QUATRO ANOS, JÁ TINHA VISTO MILHARES DE VEZES]

Sério? Minha filha já viu antes. Ela já viu desde que ela nasceu. Desde que ela nasceu, ela já viu arma. E, às vezes, muita gente fala assim, “ah, você tem que ter cuidado quando você tem filha mulher. Porque na favela a tua filha pode ser mulher de bandido”. Ué, mas o teu filho também pode ser esse bandido, sabe? Se for um filho homem. E eu não quero nem que a minha filha seja mulher de bandido. E nem que a minha filha seja um bandido. E nem que a minha filha tenha que sofrer as consequências de atos através da mão de alguém que ande armado. Sabe? Eu quero que minha filha viva tranquila. Tá ligado? Eu quero poder dar o bem e o melhor para ela. Eu quero dar uma escola melhor. Eu quero dar realmente uma vida melhor. Aqui é uma vida boa. Não vou negar. É uma vida boa. Mas para mim não é a vida melhor. Sabe? Não é a melhor vida.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE, ASSIM COMO ELE SENTE O PRECONCEITO VINDO DO POLICIAL – APARATO DO ESTADO – POR ELE SER

ANGOLANO, SE OS TRAFICANTES TAMBÉM DEMONSTRAM XENOFOBIA CONTRA ELE]

Ah, rola umas palhaçadinhas. Mas não é por ser traficante. É mais por ser brasileiro, mesmo. Rola uma xenofobia, sim, de leve. Mas nada de... como é que é o nome da palavra? Aumento de poder? Abuso de poder. Não, isso nunca rolou não. Abuso de poder não rola, não.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUAIS SÃO OS EXEMPLOS DE XENOFOBIA QUE ELE JÁ SOFREU POR SER ANGOLANO NO BRASIL]

Essas questões de ficar falando o sotaque. Achar que todo africano é do mesmo país. Frases do tipo, “todo preto é igual”. Essas frases, assim, meio ridículas. Frases racistas. Frases xenofóbicas. Mas, em questão de abuso de poder, nunca rolou não. Os caras não ficam provocando os moradores, não. Sabe? Eles ficam na deles, nós ficamos na nossa.

[COMENTO COM NIZAJ A IMPRESSÃO QUE TIVE DE A MARÉ SER O GRANDE TEMA DA VIDA DE WALLACE. A PONTO DE O ARTISTA TATUAR EM SEU PROPRIO CORPO A PALAVRA. PERGUNTO SE ASSIM É PARA NIZAJ TAMBÉM]

É. A Maré para mim, ela é um lugar, tipo... cara, não sei. (*o lagarto de estimação de nizaj faz barulho na sua jaula*). A lagarta acordou. Vou nem mexer nela. Está de castigo, ela. Ela está nervosa por isso eu não estou mexendo muito nela. A garra dela arranha. Ela está nervosa, filho. Ela quer sair dali.

Aí, o que acontece? Eu sou um cara que eu não tenho medo de entrar em comunidade nenhuma. Eu tenho muitos amigos que falam, “ah, não. Eu não entraria na Nova Holanda. Eu não iria pro Brás Filho. Eu não iria para o Complexo do Alemão. Porque lá é assim, assim, assado”. Cara, eu sou artista. Então eu acho que eu não tenho que ter medo de entrar em lugar nenhum. Sabe? Da mesma forma que

eu moro na Maré, na Vila do João, que é comandada por uma facção, e a Nova Holanda pode ser comandada por outra facção, eu já fiz show aqui, já fiz show lá. Se eu quiser comprar algo aqui, eu vou comprar algo aqui. Se eu quiser comprar algo lá, eu vou comprar algo lá. Se eu quiser dormir na casa de um amigo lá, eu vou dormir na casa de um amigo lá. Se eu quiser ter uma namorada lá, eu vou ter uma namorada lá. Se eu quiser arrumar um emprego lá, eu vou arrumar um emprego lá. Então, para mim a Maré é uma coisa só. E a Maré é uma favela multicultural. Eu assumo que eu nunca morei em outra comunidade. Mas eu já fui para várias outras comunidades. Já fiz trabalho em outras comunidades. Já dormi em casas de amigos em outras comunidades. E eu já reparei que a Maré, ela é multicultural. Por quê? A gente tem uma vila olímpica, a gente tem centro de artes, a gente tem um museu, a gente tem baile funk, a gente tem batalha de rima, a gente tem forró, a gente tem show de rock, a gente tem baile anos oitenta, a gente tem festas angolanas. Cara, aqui tem restaurante baiano. Aqui tem restaurante africano, aqui tem restaurante paraibano, aqui tem restaurante de cada tipo de etnia. Aqui tem lugares só com cerveja artesanal. Aqui tem lugares que só vai vender cerveja de uma marca. Aqui tem bar do Flamengo. Aqui tem bar do Botafogo. Aqui tem o bar do Vasco. É uma favela que se você... aqui você encontra o que você quiser. “Ah, eu quero um mercado a preço baixo”. Uma vez eu levei um amigo meu, o Zenílson. O Zenílson, ele hoje está nos Estados Unidos. Ele veio de Angola. Ele foi para a África do Sul. Da África do Sul para Portugal. E aí, ele veio para o Brasil. Em 2018 a gente se conheceu. O Zenílson é um garoto que ele veio para o Brasil pela primeira vez. E aí, ele falou assim para mim, “pô, Nizaj, eu não sei usar o real. Como é que eu faço?”. Eu falei, “porra, cara. Sei lá. Depende do que tu quer comprar, mano. Tu está com quanto aí?”. Ele falou, “meu pai me deixou com cinquenta reais”. Aí eu falei, “mas tu quer comprar o quê? Se tu quiser comprar roupa aqui na favela, com cinquenta reais eu consigo te levar num lugar ali que tu vai comprar, sei lá, uma camisa e uma bermuda. Ou, pelo menos, uma bermuda, uma camisa. Alguma coisa. Agora, se tu quiser comprar comida, mano, consigo bancar uns dois dias aí de almoço para tu, tá ligado?”. Ele, “já é. Vamos lá no mercado”. Ele me deu a nota de cinquenta. A gente passou no sacolão. Eu mostrei para ele um saco de limão: três reais, assim. Tinham uns doze limões no saco. Ele falou, “cara, o que é isso, mano? Tipo, como assim, mano? Tem muito limão aqui. Três reais”. Aí, eu levei ele num lugar onde a cartela de ovos custa dez reais trinta ovos. Sabe? Ele falou,

“coé, cara. Aqui no Brasil é muito bom”. Ele começou a gritar no meio da rua, “aqui no Brasil se vive bem, mano. Aqui no Brasil se vive bem”. Ele começou a gritar. Tipo, ele ficou deslumbrado. Entende? Eu até perdi o fio da meada aqui, tá ligado.

[LEMBRO A NIZAJ QUE ELE ESTAVA CONTANDO A HISTÓRIA DE SEU AMIGO ANGOLANO]

E aí, tem isso. Tá ligado? De poder viver bem, e tal. Mano, é uma parada muito louca. Eu até esqueci do motivo porque eu tava falando sobre isso.

[LEMBRO A NIZAJ DO APEGO QUE WALLACE TEM COM A MARÉ. E QUE HAVIA PERGUNTADO SE ELE TAMBÉM SENTIA O MESMO, OU ALGO PARECIDO]

Sim. É. Entendeu. Então, assim, a Maré, ela tem essa facilidade de convívio. Sabe? Aqui tem coisas que você pode ir numa outra favela e você vai encontrar mais caro. Entendeu? E aqui tem estabelecimentos grandes dentro da comunidade. Mercados do tipo *Multimarketing*, *Lojas Ortobom*, *Pechinchete*. São mercados que, a maioria desses comerciais você vê na televisão. Sabe? Não é toda favela que você vê um mercado assim. Sabe? Uma loja dessas. Aqui, do outro lado da [Avenida] Brasil tem o *Mac Donald*. Sabe? *Mac Donald* bem na frente da comunidade. Só atravessar. Não precisa nem pegar ônibus para ir pro *Mac Donalds*. Eu posso ir a pé com a minha filha. Sabe? Muito maneiro.

[PEÇO PARA NIZAJ CONTAR PARA MIM COMO FOI O CONVITE FEITO PELA CIA MARGINAL PARA ELE PARTICIPAR DO ESPETÁCULO – WALLACE JÁ HAVIA ME DITO QUE FOI FEITA UMA SELEÇÃO ATRAVÉS DE TESTES]

Alguns eu já conhecia pessoalmente. Que era o Rodrigo Maré. O Wallace [Lino] também, eu já conhecia ele. E a Geandra [Nobre]. A Geandra é uma mãezona. A

Geandra é uma mãezona para mim. Já conhecia a Gendra. Porra, a Geandra foi uma das primeiras pessoas que me deu oportunidade para fazer shows dentro da comunidade. Então, por isso que ela é uma pessoa que eu considero para caralho também. E aí...

[NIZAJ ESCUTA UM BARULHO DA RUA. PROCURA SUA FILHA. A MENINA DESCEU A RUA INTEIRA PARA BRINCAR. ESTÁ PERTO DA CASA DE BANHO QUE RECEBE A FESTA DOS TRAFICANTES NAQUELE DIA. NIZAJ PEDE UM PAUSE PARA BUSCAR A FILHA]

Dá um pause aí.

Nizaj volta.

Aí, eu já conhecia a Geandra. Geandra é uma pessoa muito foda para mim. Tá ligado? E aí, eles abriram um teste, uma seleção para entrar nessa peça, que é *Hoje não saio daqui*. Explicaram para nós qual era o projeto, qual era o intuito do projeto. E aí, teve um teste. Vários atores passaram. E alguns atores não passaram. Eu fui um dos atores que não passou no teste, inclusive. Eu não passei no teste.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELMER, SEU IRMÃO, TAMBÉM PARTICIPOU DO TESTE]

Meu irmão fez o teste. Ele passou, sim. Mas eu acompanhava os ensaios, e tal. E um dos atores que passou, que é o Fercar, o Alessandro Fercar, a gente é primo de consideração. Nossos pais são amigos. Ele passou no teste. Mas ele é modelo. E ele foi fazer um trabalho em São Paulo. Então, ele teve que se desligar do projeto. Aí, na hora, a Companhia me liga para entrar no lugar do Fercar. Aí eu falei, “porra, mano. É mais ou menos um aviso de Jah, assim, sabe? De Deus querendo que eu participe a qualquer custo”. Então, entrei. Dei minha vida. Mostrei... Eu assumo que nos ensaios eu sou um cara meio oculto. Nos ensaios eu não dou tanto a vida quanto eu dou a vida nos palcos. Não é questão de preguiça. É questão de o ensaio

eu uso como preparação. Então, se o cara falar para mim assim, “olha, Nizaj. Quando chegar no jogo de basquete, você vai ter que fazer a cesta daquela forma. Corre para esquerda e pula para a direita e faz a cesta”. No ensaio, eu não vou fazer isso. No ensaio, eu simplesmente vou andar com a bola. E vou andar com a bola. Chegar no dia do jogo eu vou fazer a cesta. Sabe? Eu sou um cara muito assim. Então, acredito que nos ensaios eu dei a entender que eu não era aquele cara muito entregue para a situação. Então, quando chegou na hora que eu botei meu figurino, botei a maquiagem e falei, “é agora, meu irmão. Agora vocês vão conhecer o tipo de ator que eu sou”. Eu, tipo, no palco, eu gosto demonstrar cem por cento mais do que eu sou no ensaio. Demonstrar mesmo. Porque aí eu me solto. Eu não quero nem saber se a plateia está ali. Eu fecho os olhos e só vou. Sabe? É outra coisa. Nos ensaios eu fico mais acanhado. Porque parece mais íntimo.

[DIGO PARA NIZAJ QUE A PRESENÇA DO PÚBLICO É MUITO IMPORTANTE]

O público me anima. O público me anima. O público me chama a atenção. E eu sou cantor, sabe? Eu subo no palco. Quando eu vejo um público... Por exemplo, eu recebo uma câmera. Mas quando eu vejo uma plateia, assim, gigante, querendo ver o nosso trabalho, que se disponibilizou a sair de casa para ir lá assistir ao nosso trabalho. Eu falo, “porra, é agora”. Eu vou fazer a viagem desses caras valer a pena, filho. Eles vão voltar lá em casa e vão lembrar, “aquele ator ali, porra, sarneou, mano. Aquela galera lá, aquela peça lá, aquele show lá que eu fui foi foda”. Meu objetivo é fazer com que a pessoa não esqueça da experiência que ela teve. Sabe? Se ela, pelo menos, não esquecer meu objetivo foi concluído. Esse é meu maior objetivo. Que ela venha mais vezes. Que ela goste. Sabe? Que ela possa lembrar. Que ela possa sentir algo diferente. Por mais que ela já tenha vivido algo parecido em outros lugares, que ela tenha uma experiência nova que talvez em outros lugares ela não teve.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE JÁ SABIA, QUANDO FEZ O TESTE OU APÓS PASSAR NA AUDIÇÃO, QUE NÃO EXISTIA O TEXTO E QUE O

GRUPO ESCREVERIA A PEÇA A PARTIR DAS HISTÓRIAS DOS ATORES E ATRIZES E DE IMPROVISações]

No início eu tinha uma noção. Mas eu não sabia que iria ser cem por cento assim. A peça é cem por cento nossa. O texto foi cem por cento escrito pela gente. Todas as cenas foram escritas pelos atores. Todas as cenas. Óbvio que a gente tem a adaptação do Jô Bilac, da Isabel Penoni. Ela é a diretora principal da Marginal. O Jô Bilac foi convidado. E também a galera da Marginal, por ter uma noção e uma experiência maior com teatro, eles também deram umas leves decupadas. Mas o texto todo foi escrito coletivamente. Cada ensaio – tinha ensaios verbais, orais. E tinha ensaios físicos. Nos ensaios físicos a gente estava ali junto. E nos ensaios orais também a gente estava ali. A gente sentava, nos eram distribuídas folhas e, “ah, hoje a gente vai contar sobre uma trajetória nossa quando a gente era pequeno. Agora fala de uma trajetória nossa na idade adulta. Os angolanos agora contam uma história que a mãe de vocês falava quando era criança”. Sabe? Teve esse momento de a gente poder expor um pouco da nossa realidade. Seja como brasileiro, como angolano, imigrante. Sabe? E a galera da Marginal também expor para a gente a realidade deles como brasileiros e mareenses. Então, o texto é cem por cento feito pela gente. É um bagulho muito maneiro. Foi a primeira vez que eu entro numa peça de teatro assim. Na verdade, não é exatamente a primeira vez. Mas é a primeira vez que eu entro num lugar de cem por cento do verbo estar nas nossas mãos. Sabe? Fica até difícil esquecer o texto. Eu ficava até envergonhado quando eu esquecia o texto. Porque a gente que escreveu, sabe? Não tinha como a gente esquecer algo que a gente escreveu. Mas acontece. Nos meus shows eu esqueço a letra. Eu fiz um show agora no Circo Voador, semana passada, e eu esquecia a letra na hora.

[COMENTO COM NIZAJ QUE O TEXTO NÃO APENAS É ESCRITO POR ELES COMO É SOBRE ELES]

Ele é sobre a gente. Por isso ele é escrito pela gente. É um texto baseado na nossa vida. Não é uma peça que fala exatamente dos africanos no Brasil. É uma peça que fala dos africanos da Maré. A relação dos africanos da Maré com os mareenses. Entendeu? É sobre os angolanos da Maré. Sobre essa comunidade angolana que se

desenvolveu aqui dentro. Entendeu? Então eles perguntaram para nós como é para nós estar aqui. Como foi para a gente vir de lá. Entendeu? E aí, através disso tudo, a gente escreveu esse texto. E aí a gente também tem a oportunidade de contar essa história para o público.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUAL É, EM SUA OPINIÃO, A CENA MAIS PESSOAL DA PEÇA]

Nesse momento a filha de Nizaj aparece brincando com seu chapéu de bruxa.

Ela é muito hiperativa. Ela corre, brinca, fala, se comunica. E ela é prodígio. Ela fala bem mais do que as crianças da idade dela normal. Ela toma decisões sozinha. Ela já sabe o que fazer sozinha. É muito raro ela me perguntar o que fazer, sabe? A gente molda ela assim. Porque eu fui moldado assim. E coincidentemente a mãe também foi moldada a ser uma pessoa muito inteligente. Eu aprendi a ler com quatro anos. Eu com sete anos já estava tentando ensinar meu irmão a ler. Eu tentava ensinar junto com meus pais. E aí a gente passa o mesmo ensinamento para ela. Meus pais também, como avós, eles são muito rígidos com a nossa criação. Ela acaba tendo uma compreensão das coisas um pouco mais avançada com relação às outras crianças.

E aí, continuando. A parte que é mais pessoal para mim? Cara, a cena mais pessoal, mano... falando em questão pessoal... para mim... Pô, não tem uma cena que o texto em si daquela cena toque no meu pessoal. Não existe uma cena que faça com que: caraca, aquilo que está sendo falado me tocou de uma certa forma. Óbvio que tem. Mas não que me leve, assim, para um lado pessoal melancólico. Tem uma cena, que é a que eu fiz, que é a primeira cena. A primeira cena do espetáculo. Devido a um acidente que meu irmão fez. Aquela cena quem deveria fazer é o meu irmão. Aquele texto é sobre a vida dele. Entendeu? Não é um texto sobre a minha vida. É um texto criado por ele. E aí, devido ao acidente que ele sofreu, eu tive que fazer essa cena. Então, para mim, isso era meio chato.

[PERGUNTO PARA NIZAJ POR QUE ERA CHATO FAZER A CENA NO LUGAR DE SEU IRMÃO]

Cara, era legal porque eu estava ali representando também o meu irmão. Estava falando sobre a minha família. Só que aquele lugar não era o meu lugar de fala. Sabe? Eu queria ver o meu irmão ali falando as palavras dele. Sabe? Contando a história. Porque é a primeira cena da peça. É o abre alas. Então, essa oportunidade foi dada a ele. E, devido ao acidente, ele não pôde usar dessa oportunidade. Então, assim, para mim era legal interpretar porque eu gosto de interpretar. Eu sou um ator. Eu amo interpretar. Eu gosto do público. Faço questão de estar de peito aberto para o público. Mas aquela fala não era minha. Sabe? Aquela fala não era minha.

[PERGUNTO PARA NIZAJ O QUE ENTÃO ERA MAIS DELE]

Cara, o que era mais meu, mano? Não era nem a fala. Era uma ação. Tinha uma cena em que a galera, logo após a cena da Ruth – que a Ruth conta a história dela e mostra para vocês as plantas – e aí, tem uma cena que vocês sobem lá pro topo da Mata [Parque Ecológico da Maré] e todos nós estamos tocando. Aquilo ali era muito meu. Ali eu gosto porque eu sou músico também. Eu sou percussionista. Eu sou ator há dez anos. E ali era uma cena em que eu não falava. Era uma cena em que eu só tocava.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE SE REFERE A CENA DO COMBATE. NÃO CONSIGO ME RECORDAR DO NOME DA TRIBO CAETÉ]

Da água? Acho que é isso. [Pegam] uns negócios e começam a dançar.

[FAÇO REFERÊNCIA À CENA EM QUE GEANDRA CONTA DA TRIBO QUE COMEU O PADRE]

Sim, sim. Tem esse texto aí mesmo. Nessa cena [eu] só falava no final. Contava um texto bem pequeno. Sendo que eu achava muito legal porque...

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE SE REFERIA AO TEXTO DA SEREIA]

É. Entendeu? Era essa cena. Sendo que eu gostava dela porque o tempo todo eu estava tocando. A galera cantando. A galera falando a sua cena. E a trilha sonora da cena estava sob as minhas mãos. Sabe? Então, querendo ou não, eu também era uma ferramenta de manter aquela cena em pé. Porque eu reparava que, ao mesmo tempo que os atores falavam os seus contos, nossa música estava no fundo. Tinha pessoa que estava ouvindo a música e dançando. Sabe? Dançando aquilo que a gente estava fazendo. Aquilo que a gente estava tocando. Então aquilo ali era a parte que eu mais gostava. O tempo todo tocando e batucando. Aquilo ali me deixava numa energia... Quando eu saía daquela cena, eu ia para qualquer outra cena muito cem por cento. Aquela cena parecia um ponto de recarga para mim. Sabe?

[COMENTO COM NIZAJ QUE DEPOIS DESSE MOMENTO – O DA ÁGUA – TINHA A DANÇA DELE COM MARIA]

Ah, sim. Vinha a minha dança com a Maria. Cara, a minha cena da dança com a Maria eu gostava muito porque... eu gosto de dança. Eu sou muito desenvolto.

[DIGO PARA NIZAJ QUE ELE ARRASA NA DANÇA]

Todo mundo fala isso. Eu acho que não. Eu acho que não. Até hoje me mandam vídeos daquela cena. Tem pessoas que me mandam vídeos daquela cena. Eu fico, “caralho. Tu ainda tem esse vídeo?”. E aí, eu fico, “caralho, mano. Incrível”. Só que eu sou meio envergonhado para dançar. Eu sou muito envergonhado para dançar, inclusive. E aí, naquela cena com a Maria, cara, para mim era meio difícil dançar. Eu não consegui dançar muito não. Era muito legal. E a outra cena que eu gostava também era muito era o final da batalha entre os angolanos e os brasileiros.

O final desse diálogo era muito legal porque a gente gritava, “hoje não saio daqui. Só saio amanhã de manhã”. Por mais que a peça fale “hoje não saio daqui”, e na música diz, “só saio amanhã de manhã”, eu conseguia ver no olho do público pessoas que falavam aquela frase como se elas tivessem realmente falando a verdade. Eu terminava aquela peça e eu via pessoas falando, “cara, hoje eu não saio daqui, mano”. E já aconteceu de ter gente que vinha para cá e não saia no mesmo dia não. Aconteceu. Aconteceu muito coisa aqui naquela época daquela peça. Aconteceu muita coisa. Tinha gente que vinha e não saia no mesmo dia. Acontecia, pô. Acontecia. Entendeu? Tinha gente que falava, “hoje eu não saio daqui. Eu só vou sair daqui amanhã. Isso aqui é a Maré. A Maré é foda”. Eu fiz o *Grande sertão veredas* agora. Teve uma cena que a gente gravou na Maré. Só que a gente gravou lá na Roquette-Pinto. É uma área que não é comandada pelo tráfico. É comandada acho que por milícia. Sendo que, é a Maré, mano. A Maré, independente de qual canto da Maré seja, a Maré é uma favela foda. E aí, quando terminou, foi um negócio que eu achei muito surreal, cara. Foi surreal. Acabou a gravação. A gente chegava lá cinco da manhã. Independente de onde era o set, nosso carro buscava a gente quatro e meia. Cinco horas e meia a gente já estava no set. Seja na Maré, seja em Bonsucesso. Quatro e meia o carro vinha buscar a gente. E aí a gente tava lá, pá e tal. Deu cinco horas da tarde, a gente tirou o figurino, tomamos banho, tiramos maquiagem. E aí a gente estava esperando o nosso carro chegar. Cara, eu comecei a ouvir uns burburinhos da produção. A produção. Isso aqui na Maré. Falando assim, “pô, mano. Cancela os carros. Cancela os carros”. Eu falei, “cancela os carros não, mano. Cadê meu carro? Cancela os carros não”. Aí nisso a galera falou, “bora ficar para beber, cara?”. Confirmação: a gente estava bebendo, mano. A produção de Globo estava com a gente bebendo. A gente bebeu para caralho, mano. Caio Blat parou no bar. Caio Blat parou no bar e falou assim, “olha, mil e duzentos de cracudinha”. Ele pagou mil e duzentos de Cracudinha. Cracudinha. Não foi *Stella Artois*, *Heineken*. Não foi. Ele pagou mil e duzentos reais de cracudinha da *Brahma*. Ela parou com todo mundo. E fora a produção e o elenco. Até figuração, sabe? Foi um negócio muito surreal. Eu falei, “cara, a Maré...”. Chegando ao ponto em que eu queria chegar, de lembrar dessa questão do *Hoje não saio daqui*. Tinha uma galera da maquiagem e do figurino falando, “coe, mano. A Maré é foda. Eu vou morar aqui para sempre”. E a produção desse filme era de São Paulo. A produção desse filme, noventa por cento da produção não mora no Rio. Sabe? Eles

são de São Paulo. Então, acabou o filme eles voltaram. Quinze dias depois. E tinha gente que não é daqui que falou, “cara, eu vou ficar na Maré. Eu gostei da Maré. Pô, tô aqui no Rio. Só trabalho para esse filme. Não teve nenhum dia em que eu parei. Gostei muito da Maré. Eu vou morar na Maré”. Tipo, pessoas que moram em Rio Claro, sabe? Pessoas que têm dinheiro, que moram em vários lugares aí. Sei lá, Guarujá. Não sei. Outros lugares de São Paulo. E veio para a Maré, sabe? E se encontrou no meio dos tijolos e falou, “cara, eu vou ficar aqui. É aqui que eu quero ficar. É aqui que eu quero morar”. Eu ficava, tipo, “mora, mano. Faz jus ao teu nome. Faz valer teu nome”. Igual minha mãe diz. Então, eu gostava muito dessa cena por causa disso. Dessa questão: o nome *Hoje não saio daqui*, ele fez um peso no público da peça. A galera ficou mesmo nessa questão de “hoje eu não vou sair daqui”. Sabe? E a galera que assistiu à peça sempre quer voltar. Isso que é bom. A galera que assistiu à peça, noventa por cento do público que assistiu à peça, está sempre voltando. Está sempre voltando porque gostou da favela, sabe? Às vezes, assistiu à peça, depois da peça comeu em um restaurante. Aí no horário de almoço para em um restaurante aqui na Maré. Às vezes bebeu em um bar. Bebe nesse bar ainda. É muito legal, sabe? E ali também eu dava a minha vida. Eu saía gritando, “hoje eu não saio daqui”. Que é a cena que tu me mandou o vídeo.

[CANTO COM NIZAJ “MEU GRELINHO DE DIAMANTE”]

“Meu grelinho de diamante”. E aí eu tenho essa parada de entrar no público. Eu entrava no meio do público, e cantava no junto com o público. Eu gosto de estar com o público. Então, por isso, eu sempre entro no meio do público também. Isso é muito meu. Na maioria dos meus shows eu faço isso também. Eu estou cantando com o microfone, aí do nada eu desço do palco, sabe? Eu gosto de estar no meio da galera e sentir o calor do momento. Cantar dentro da galera. Além de cantar para a galera, eu gosto de cantar com a galera. Sabe? Entrar ali no meio do tumulto e fazer o meu som. É muito bom. É muito bom.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE SE LEMBRA COMO FOI QUE O TEXTO DE ELMER, DA CENA 1, SURTIU. SE FOI A PARTIR DE IMPROVISOS, SE

ELMER QUE TINHA PROPOSTO, ETC. QUAIS FORAM AS PROPOSTAS DA DIREÇÃO E DA DRAMATURGIA.]

O improviso que eu digo é a decupagem que rola da mão e Isabel Penoni, da mão do Jô Bilac. A gente conta a história real mesmo. A gente conta a história real.

Eles pediram para trazer. Sabe? Mas eles pediram para trazer histórias com temas. Tipo, o tema da água, tema de fuga.

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUAL ERA O TEMA DESSA CENA ESPECIFICAMENTE]

O tema dessa era o tema da diáspora. Sabe? Que é o tempo da chegada. A chegada em si. Tanto que a Ruth também fala da chegada dela.

[PERGUNTO SE ESSE PEDIDO – RELATIVO AO TEMA DA DIÁSPORA, DA FUGA – FOI PEDIDO SOMENTE PARA OS AFRICANOS E AFRICANAS, OU SE TODOS OS ARTISTAS, E TAMBEM OS BRASILEIROS, TIVERAM QUE PENSAR NUMA CENA COM ESSE TEMA]

Também para os brasileiros. Sendo que a gente tinha a mesma pergunta de duas formas diferentes. Os angolanos falarem como que é a chegada deles pro Brasil. E os brasileiros falarem como que é a chegada deles como ser humano na Maré. Sabe? Como ser humano no mundo. Como que foi a tua vivência, tua infância? Como que foi tua infância em Angola? Como que é a tua vida no Brasil? Como que é a tua vida depois de Angola? Sabe? Então foi uma parada que foi proposta mesmo. Todas as histórias são reais. Até a história mesmo da sereia que eu digo que a minha mãe viu a sereia no esgoto é real. É real. Não é brincadeira a história. A minha mãe fala mesmo que ela viu uma sereia no esgoto.

[COMENTO COM NIZAJ QUE A SEREIA ANGOLANA NÃO É COMO A SEREIA BRASILEIRA, QUE É BELA]

Não. Aí a gente brinca. Aí é que a gente brinca. Lá em Angola tem essa parada de que sereia é feia. Tá ligado? Então, às vezes, a gente fala quando vê uma mulher feia, chama ela de sereia. Sendo que o conto da sereia não tem muito a ver com esse quesito. Então, por isso que a gente fala: rola um improviso de um lado e do outro. Que a gente fala uma história real. As duas histórias são reais. De que sereia é realmente em Angola é dado o nome para uma mulher feia. Mas a minha mãe diz que pode ser mentira, pode ser verdade, pode ser lenda, conto urbano. Mas a minha mãe diz que realmente teve um dia em que causou um tumulto no colégio em que ela estudava. Que as pessoas estavam dizendo que uma sereia apareceu no esgoto. Na água do esgoto, do bueiro. E diz que esse negócio chegou a passar na televisão, mano. Ela diz que isso chegou a passar na televisão. É um negócio muito surreal, mano. Caralho. Até hoje eu fico tipo, “caralho, mano”. Como isso? Ela diz que é real. Isso aconteceu. Eu fico tipo, “como, mano?”.

[PERGUNTO PARA NIZAJ DE QUE MANEIRA ELE COMPREENDE O TERMO LUGAR DE FALA]

Com relação ao texto do meu irmão?

[PERGUNTO PARA NIZAJ O QUE ELE REALMENTE PENSA SOBRE O TERMO LUGAR DE FALA. E TAMBÉM EM RELAÇÃO AO TEXTO DE ELMER. PERGUNTO SE ELE ACHA QUE OUTRA PESSOA ALÉM DELE PRÓPRIO PODERIA TER FEITO O TEXTO DE SEU IRMÃO]

Não. Só sendo eu. Acho que não daria. Nem que fosse um ator que adaptasse. Porque aquele texto, ele não mexe só com a interação do público com o personagem. Mas ele também mexe com a interação do próprio ator com o personagem. Sabe? Do que a gente sente ao passar a mensagem. E o que o público sente ao receber a mensagem. Então, por mais que não seja algo... só um minuto.

[NIZAJ SE LEVANTA PARA VER POR QUÊ SUA LAGARTA ESTÁ FAZENDO BARULHO]

E aí, tinha essa parada, não é? Por mais que não seja uma fala sobre mim, era uma fala que é um ponto de vista que eu participei. Sabe? Eu cheguei em Angola e vi meu irmão nascer, e tal. Então, essa história da família... e nós somos quatro irmãos. Porém, eu e meu irmão somos os filhos do mesmo casamento. Então, quando ele fala do pai dele também é meu pai. Quando ele fala da mãe dele também é minha mãe. Então, eu acho que uma outra pessoa não poderia falar esse texto.

[PEÇO PARA NIZAJ TENTAR EXPLICAR POR QUE HAVERIA UMA POTÊNCIA SEM IGUAL NO ACONTECIMENTO DE UM ATOR/PERFORMER CONTAR UMA HISTÓRIA QUE ELE MESMO VIVEU; QUE ESPÉCIE DE CIRCUITO DA EXPERIÊNCIA TRANSFORMADA POSTERIORMENTE EM NARRAÇÃO SERIE ESSE]

Porque eu acho que a própria Marginal em si quando criou essa peça... Eu vejo que a Marginal é muito extrema nos trabalhos dela, tá ligado? Então, eles priorizam muito essa parada de mexer dentro do sentimento do público. Eu acredito que... óbvio que outro ator conseguiria passar a mesma emoção. Mas tem o ator que passa a emoção interpretando, e tem o ator que passa a emoção sentindo. Então, ali a gente teve a oportunidade de, além de interpretar, poder sentir aquilo que a gente está interpretando. Não só de forma profissional. Mas também de uma forma pessoal. Então, falando o texto, aquele texto vai mexer com a gente de uma forma que se fosse um texto que a gente não viveu não mexeria. E, quando o público vê o ator também sentindo o que ele está falando, eu acho que isso chama mais atenção. Tá ligado? O público sente sede de ouvir mais vezes. De vir mais vezes para a peça. Ver mais vezes aquele conteúdo. Eu acho que é como se fosse um dever. Sabe? Como se fosse um dever. Tipo assim, “oi. Eu sou esse cara. E essa é a minha história”. Eu acho que é como se fosse um dever.

Acho que nessa questão do espaço de fala é isso também, tá ligado? Espaço de fala, o que eu acho como espaço de fala, é todo aquele conteúdo verbal que eu vivo e que eu compreendo. Sabe? Se eu não vivo aquilo, eu posso buscar compreender. Mas eu acredito que eu não consiga falar sobre. Tipo, um exemplo: o cara está vivendo a guerra na Ucrânia. E aí eu sou um militar. Eu não vivo a guerra. Mas eu posso compreender. Mas eu não vou me sentir no direito de bater de frente com uma pessoa que está lá na Ucrânia vivendo a guerra. Sabe? Porque as informações que eu sei eu vejo pela televisão, eu vejo pela internet. Agora, a pessoa está lá. Então, se uma pessoa falar para mim que está sofrendo pela guerra, eu não me sinto no direito de discordar daquela pessoa. “Ah, você está sofrendo a guerra, mas tu é um soldado”. Não. O cara está lá, sabe? Eu não estou lá. Ele vive aquilo. Eu não sou ele. Sabe? Ele vive aquilo. Agora, quando é uma situação que eu vivo, ainda que eu não entenda, eu posso falar sobre. Porque eu vivo. Sabe? Ainda que eu não tenha a compreensão do que é aquilo que eu estou vivendo, eu posso falar o que é o que eu estou vivendo. Sabe? Eu acho que lugar de fala está baseado naquilo que nos rodeia, sabe?

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ESSE SERIA O CASO DE UM TEXTO DRAMATÚRGICO QUE NARRA A VINDA DE UM MIGRANTE AFRICANO PARA O BRASIL. SE, POR ALGUM MOTIVO, A CENA QUE CONTA A VINDA DE ELMER E NIZAJ PARA O BRASIL FOSSE INTERPRETADQ POR UM ATOR NEGRO BRASILEIRO O QUE SE PERDERIA DESSA POTÊNCIA DESCRITA POR ELE NA RESPOSTA ANTERIOR]

Porque... de forma que você diz, assim, ali no momento? Receber a mensagem?

[LEVANDO EM CONTA QUE É UMA HISTÓRIA SOBRE MIGRAÇÃO, O QUE MUDA PARA O PÚBLICO? E ESTAMOS FALANDO DE UM BRASIL COM TODOS OS EXEMPLOS DE XENOFobia QUE APARECERAM AO LONGO DE NOSSA CONVERSA. O QUE MUDA PARA O PÚBLICO BRASILEIRO NESSA EXPERIÊNCIA TÃO SINGULAR DE VER UMA HISTÓRIA DE MIGRAÇÃO CONTADA POR UM MIGRANTE AFRICANO?]

Porque... como é que eu posso te dizer? Quando é um ator que ele não viveu aquela situação, a própria forma que ele vai se... ainda que ele seja um ator foda, ainda que ele seja um Lázaro Ramos do mundo do teatro aí, do mundo da atuação. A forma que ele vai se condicionar ali no palco para fazer com que o público receba aquela mensagem... ainda assim. Eu digo como telespectador e como ator. Mas mais no momento como telespectador. Eu acredito que o público vai gostar, vai entender. Mas se a gente colocar um outro ator, que tenha vivido aquilo, para fazer, e o mesmo público assistir às duas formas... o público vai perceber. Porque aquilo... quando uma pessoa que vive aquela situação, ela não consegue falar o texto todo. Uma pessoa que não viveu aquela situação, ainda que tenha as pausas, o tempo de fala – porque no teatro tem isso, não é, tem aquilo que a gente chama de tempo de Beckett, que a gente dá uma pausa para fazer o público sentir aquela frase que ele ouviu – o texto mexe com a pessoa que viveu. Um ator que não viveu, ele pode esquecer o texto. O ato que viveu, ele pode se embolar com o texto. O texto vai entrar na mente dele de uma forma que é capaz de ele chorar no palco. Ele vai chorar de verdade. Da para perceber quando um choro é de verdade, quando um choro é atuação.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ESSE FATOR VERDADE É UMA POTÊNCIA PARA A NARRAÇÃO DE UMA HISTÓRIA]

Se bem que eu aprendi na escola que a verdade tem várias caras. Sabe? Eu posso falar que esse banco tem quatro cadeiras. E posso falar que esse banco é branco, sabe? São duas verdades sobre esse mesmo objeto. Só que o texto com quem viveu mexe, sabe? Já aconteceu de eu fazer uma peça de teatro sobre um pastor. Tá ligado? Que o pastor não gostava de... era um ator homossexual que ele entrava na igreja. E o ator e o personagem eram homossexuais. O pastor era tratado com indiferença dentro dessa igreja. Sabe? E eu era o personagem pastor. E eu sou assumidamente... eu sou bissexual. Sabe? Só que eu não consigo ter uma postura afeminada. Tipo, eu não consigo. Me faz bem ter a postura que eu tenho. Sendo que eu era o pastor. Sabe? Eu era o pastor. E eu fazia esse personagem. Então, eu fiquei vendo: se não fosse um ator bissexual ou homossexual, ele executaria aquilo ali de uma outra forma. Sabe? E o povo ia perceber. Agora, a forma como eu executava,

tipo... mexia comigo ter que falar com uma outra pessoa da mesma forma em que às vezes comigo também já foi falado. Sabe? Uma parada que mexe de verdade.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE ACREDITA QUE, DE ALGUMA MANEIRA, A EXPERIÊNCIA DE *HOJE NÃO SAIO DAQUI* – DIANTE DA ENORMIDADE DOS FLUXOS MIGRÁTORIOS CONTEMPORANEOS E A XENOFOBIA SUBSEQUENTE – ENFRENTA O PRECONCEITO E O QUE MBEMBE IDENTIFICA COMO POLÍTICAS DA INIMIZADE]

Enfrenta. Enfrenta. Tipo, vou te explicar. Quantas peças de teatro ou novelas você já viu ou ouviu falar de personagens africanos? Tá ligado? E desses personagens quantos deles o ator era africano? Sabe? Uma vez me perguntaram o que era o cinema negro. É um cinema onde o ator principal é preto, e aí ele salva uma mulher ou um homem preto, e no final os pretos saem felizes? Não, mano. Um cinema preto, para mim, é um cinema onde as pessoas da produção... o câmera é preto. Sabe? O auxiliar de serviços gerais é preto. Porque todo mundo ali, mano, sabe do mesmo rolê, do mesmo corre. A gente não está falando que a gente é melhor ou pior do que ninguém. A gente está falando que a gente é tratado de forma melhor, e outras vezes a gente é tratado de forma pior. Sabe? Não é que a gente é. É a forma como nos tratam. Porque nós sabemos o que nós somos. O que nós somos. A nossa potência. Entendeu? Cinema preto, para mim, é onde o preto está ali, em potência. Dentro da produção daquele filme o preto é importante. O cinema gay: é onde a produção é gay, mano. O diretor é gay. Eu fiz um filme africano, recentemente, onde o cara que fez... tipo, o filme fala sobre escravidão. O cara não era um africano. O cara não era um cara negro. Tá ligado. O cara era um cara inteligente. Era um cara super maneiro. Era um cara que tinha conhecimento.

[A FILHA DE NIZAJ APARECE NOVAMENTE PARA CONTAR QUE ESTOU BRINCANDO DE PIQUE-FOGO]

E aí, é esse bagulho que eu falei. O cinema negro é quando negros estão envolvidos. O cinema gay é quando gays estão envolvidos dentro da parada. Quando a potência

da produção do trabalho é o público homossexual, o público LBGT. Entendeu? E aí, a gente vê trabalhos entre africanos. “Ah, eu quero um ator que faça um personagem africano”. Por que você não procura atores africanos. Existem atores africanos. A Ruth [Mariana] é uma atriz africana. O Elmer [Peres] é um ator africano. A Vanessa, a Vanussa [Rodrigues], o Patrick, eu, o Fercar. Porra. Te falar outros nomes que eu tenho aqui no meu Whatsapp de contato. Porra. Vários e várias atrizes e atores nascidos na África, nascidos dentro do continente africano, e moram no Brasil. Que estão aí, em busca de uma vida melhor através da arte, através da música, através do teatro. Sabe? Que tenham, sim, muitos mais espaços para nós pretos trabalharmos através da arte. Mas é mais gostoso ver um personagem africano sendo retratado por um ator africano. Porra. É um orgulho para um africano falar sobre a sua história. Sabe? Eu sei que é um orgulho para um preto falar sobre a África. Mas, para um preto africano, falar sobre o seu lugar de origem... porra. Porque é como se você fosse, tipo assim, mano, uma casa de preto e outra casa de preto. Aquele preto vai falar sobre essa casa. Mas como que é o cara que mora nessa casa falando sobre essa casa? Entendeu? De que forma ele se comporta falando sobre essa casa? De que forma aquele cara se comporta falando sobre aquela casa? É tipo isso.

[MAS DE QUE FORMA A ENTRADA DE JÔ BILAC COMPLICA ESSA ESTRUTURA – PERFORMER QUE VIVEU A HISTÓRIA E QUE CONTA A SUA PRÓPRIA HISTÓRIA]

Ele só... Ele dá uma fantasiada nas letras. Ele joga uma... eu estou até com o livro aqui (*procura algo no livro da peça*). Nessas paradas que ele brinca um pouco na apresentação dos personagens. E...

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE, POR EXEMPLO, A IMAGEM DO PONTO, PRESENTE NA CENA DE ELMER, É UMA INVENÇÃO DE JÔ OU DO ATOR]

É um ponto de vista do Jô Bilac. Que ele percebe que todos nós viemos de pontos diferentes. Tipo. A Vanuza e a Vanessa são duas brasileiras filhas de um casal de

angolanos. A Ruth é uma congolense que acho que foge para Angola, e de Angola vai vir para o Brasil. Eu sou um angolano que vem com meu pai e minha mãe. E aqui nasce o Elmer. Sabe? O Patrick é filho de um angolano, que hoje em dia mora na Inglaterra. E o Patrick mora no Brasil, filho de uma brasileira. Tipo, são vários pontos que chegaram a um ponto único. É essa questão do encontro. De vários lugares diferentes, todos estão aqui hoje. Sabe? E aí, ele deu uma brincada nessas ideias.

[NÓS FALAMOS DE UMA POTÊNCIA NO ATO DE UM ATOR CONTAR SUA PRÓPRIA HISTÓRIA EM CENA. EM SENTIR, AO INVÉS DE REPRESENTAR. A POTÊNCIA DO PÚBLICO QUE ASSISTE A ISSO. SE TUDO ISSO, POR SI SÓ, JÁ É POTENTE, QUAL É A POTÊNCIA QUE O DRAMATURGO TRANSPORTA PARA ESSA EXPERIÊNCIA CÊNICA APARENTEMENTE NÃO APENAS PRÉ EXISTENTE AO ENCONTRO COM O ESCRITO, COMO TAMBÉM INDEPENDENTE? SE DETERMINAMOS QUE A CONTRIBUIÇÃO DO DRAMATURGO É ESSA VISÃO POÉTICA, ESSE BRINCAR COM AS PALAVRAS, QUAL É A POTÊNCIA PARA A EXPERIÊNCIA CÊNICA JUSTAMENTE DESSES ATRIBUTOS?]

Eu acho que a potência do Jô Bilac no texto é pode transformar o lado crítico de uma forma mais audível. Sabe? Porque não é fácil falar de política nas favelas. Tá ligado? Fácil é, mas não é fácil encontrar uma forma de falar de política nas favelas. E também não é fácil falar sobre política através da arte. Eu acredito o que o Jô Bilac ajudou a gente a fazer com que o público compreendesse a política que a gente estava falando dentro dessa arte. Porque é fácil assistir a uma peça de teatro. Mas como falar de política na favela através da arte? Sabe? E ele também ajudou. Porque ele é um artista e nós somos os favelados. Ele tem a política da arte. Nós temos a política da favela e a política da arte. Então todos nós juntos trabalhamos com os nossos conhecimentos para poder ajudar a fazer o público entender essa política de uma forma poética. Porque o poema é bom de entender. O poema é gostoso de se ouvir. E eu acho que esse poema faz com que o povo venha ouvir várias e várias vezes. Tá ligado? Acho que essa foi a potência dele no nosso verbo. Sabe?

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE ACHA QUE É POSSÍVEL EM UMA DRAMATURGIA QUE INVESTE EM HISTÓRIAS PESSOAIS CONTADAS PELOS PRÓPRIOS PERFORMERS HAVER A PARTICIPAÇÃO DE UM DRAMATURGO COM TRAÇOS IDENTITÁRIOS DISTINTOS]

Sim. É possível. É possível. É possível. É possível. É. Pode ser complicado. Mas é possível. A gente consegue. Porque, às vezes, o teu ponto de vista pode ser de um. E, às vezes, a gente pode acabar usando palavras com o mesmo significado ou até uma palavra com significado diferente. Por exemplo, eu fiz um filme aí. Eu ainda não posso divulgar o nome. Não é *O Grande sertão veredas*. Eu fiz dois filmes, né? Sendo que o outro eles ainda vão mudar o nome. Então eu não posso divulgar. O que eu sei é que ele fala sobre a escravidão. Meu personagem tem uma cena só. Uma cena bem grande, inclusive. E aí, dentro desse filme tem uma parte em que a gente fala sobre um personagem, em que esse personagem era responsável por dar aula para crianças negras, para crianças pretas, na época da escravidão. Aí eu percebi que o ator que fazia esse personagem era um ator negro. E eu falei, “cara, na época da escravidão, todo preto que tivesse conhecimento era morto”. “Qual é a cor do personagem que dá aula?”, eu perguntei. Sabe? Tem essas quebras de ideia. São mínimos detalhes que a gente não vê. “Irmão, o personagem que dá aula é preto”. Eu falei, “cara, não tinha como preto dar aula na época da escravidão”. Tipo assim, era uma coisa que não acontecia. Nesse filme vai acontecer. Ainda bem que eu não estou nessa cena. Ainda bem que eu não vi essa cena se desenvolver. Eu usei essa cena como ensaio, mas eu não participo dessa cena. Também não vi nem o ator que faz a cena. Porém, para mim é surreal a gente fazer um filme que fale de escravidão e colocar um ator preto como professor.

[DIGO PARA NIZAJ: PORQUE NÃO EXISTIA]

Não tinha como. Preto não tinha conhecimento. Preto não podia estudar. Preto não sabia ler. Os pretos que sabiam ler eram mortos se eles divulgassem para qualquer outro tipo de pessoa que eles tinham conhecimento. Ele era um perigo. Tá ligado? O branco da época da escravidão não queria que o preto tivesse uma ascensão. O branco daquela época não queria ver o preto inteligente. Tá ligado? Ele só queria

usar o preto como mão de obra. E aí, eu faço um trabalho em que o preto é um professor na época da escravidão. Entendeu? E teve um outro detalhe que tem um outro personagem, também preto, que ele fala com esse personagem professor. Ele fala assim, “visto que as crianças pretas têm tido dificuldade no aprendizado”. Aí eu falei, “pô. Posso fazer uma pausa?”. Ele, “pode”. “Visto que as crianças pretas... Você acha que um preto fala assim de uma criança preta?”. Um preto quando vê um preto... Tipo, eu posso falar, pô, eu vi uma criança branca”. Assim como um branco fala, “pô, eu vi uma criança preta”. E não é uma questão de racismo. É porque eu vi uma criança. Eu vi uma criança branca. O branco fala a mesma coisa. Ainda que as duas pessoas são crianças. Sabe? Um preto quando vê uma criança preta ele não fala, “olha, uma criança preta”. Ele vê uma criança. Assim como você (*aponta para mim*) vê uma criança branca, você não fala, “olha, uma criança branca”. Você não fala. Você nunca fez isso na tua vida. Sabe? Eu também nunca fiz isso. Então, era surreal você colocar esse verbo na boca de um personagem preto. Sabe? São essas dificuldades. Não que a gente não conseguiria. A gente conseguiria. Mas são mínimos detalhes que você, “olha. Está vendo isso aqui? Eu acho que se a gente falar ‘visto que as crianças têm tido dificuldade’, aí é a mesma frase”. Resolveu. “Visto que as crianças pretas”, sendo que é um preto que está falando? Se for um outro preto assistindo, vai ter um ponto de vista. Entendeu? São essas pequenas coisas, sabe? Mas impossível nunca é. Tá ligado. Impossível, não.

[TOMANDO A EXISTÊNCIA DE DOIS TIPOS DE FRONTEIRAS – FRONTEIRA DO LUGAR DE FALA, DA DELIMITAÇÃO IDENTITÁRIA, E A FRONTEIRA QUE IMPEDE DESLOCAMENTOS, CONTRLA A VELOCIDADE DOS MOVIMENTOS, A FRONTEIRA DA MORTE – A EXPERIÊNCIA DE ESCREVER NESSE LUGAR DE FRONTEIRA, QUE É A EXPERIENCIA DE JÔ BILAC ESCREVER JUNTO COM OS ANGOLANOS E MAREENSES ESSE ESPETÁCULO, PODE SER, DE ALGUMA MANEIRA, UMA FORMA POLÍTICA DE PENSAR UMA OUTRA MANEIRA DE ESTARMOS JUNTOS, DE CONVIVERMOS, DE PENSAR O COMUM?]

Cara, acredito que tem. Só que o perigo é saber de que forma a gente vai fazer com que isso seja uma potência. O difícil não é fazer isso virar uma potência. O difícil é

a forma que a gente vai usar. Porque isso pode virar uma potência maléfica. Tá ligado? Pode chegar uma galera e falar, “porra. Vocês querem contar a história de vocês. Aí vem um maluco lá de fora falar da história de vocês”. Porra. Realmente, é um ponto de vista que é verdade. Só que a gente não faz nada sozinho. Tá ligado? A gente não faz nada sozinho. E, às vezes, a gente precisa de... tipo, a gente não quer ir contra. Mas a gente quer ir junto também. Sabe? Então, o Jô Bilac pode ter controle de um conhecimento de que a gente ainda não tem controle. Mas é um conhecimento que a gente precisa usar. E trabalhando esse conhecimento a gente vai aprender a ter controle. Então, por mais que ele seja uma pessoa que não viveu, ele não fez com que – todas as pessoas fazem de fora, que é: simplesmente descobriu quem nós somos e, é o que tu falou, “ah, vou contar uma história sobre o Nizaj. Vou contar uma história sobre a Marginal. Vou contar uma história sobre a Ruth”. Não. Ele veio na Maré. Ele viu quem nós somos. Ele participou dos ensaios. Ele comeu a comida africana. Ele sentiu se é bom e se é ruim. Tá ligado? Ele ouviu a música africana. Ele participou ali do rolê. Igual tu tá aqui. Tipo. Tu foi no Wallace. Sabe? Tu tá aqui comigo. Tu tá com a Ruth. Tu sabe quem nós somos. Sabe? Tu sabe como que a gente fala. Sabe como é minha casa. Porra. Hoje em dia se tu quiser, qualquer dia, “coé, Nizaj. Eu quero beber hoje aí na Maré, mano”. Coé. Tem um bar aqui. Pode ficar à vontade. Para o carro aqui. Encosta aí. Sabe? Tu já é um cara que eu considero amigo, mano. Tá ligado. Não é mais um trabalho para mim. Já é uma parada que a gente se tornou parceiro aqui, tá ligado? Então, isso também ajuda. Porque a forma que eu contaria... tipo, se chegar um cara aqui agora e falar assim, “pô, Nizaj. Beleza? Pô, me contrataram para fazer uma história sobre você”. Vou chegar todo formal, “pô, sou Nizaj”. Vou ficar todo nervoso. Não. A gente está aqui, olha. Tipo, de boa. Jogadão mesmo. Estamos conversando. Tá ligado? A gente tem essa liberdade. Tu ganha esse direito. Com o tempo tu vai ganhando essa liberdade de poder falar. E, ainda que seja uma história nossa contada pelas suas mãos, as tuas mãos ganharam esse direito. Sabe? Ganharam essa liberdade. E a gente sabe que vai poder fazer com que o público entenda essa política.

[PERGUNTO PARA NIZAJ COMO QUE SURTIU, COMO FOI INVENTADA A CENA DO DUELO. E SE ESSA CENA SERIA UMA SÍNTESE DE UM

PROPOSTA CONTIDA NO ESPETÁCULO DE OUTRAS MANEIRAS DE
PRODUZIR PARCERIAS QUE PODEM SER MUITO POTENTES]

Todo mundo ali entrou junto. Por quê? A gente tem as gírias. Nesse negócio de escrever o texto junto, teve uma vez que os caras falaram assim, “porra, mano.”...

[COMENTO QUE A CENA APRESENTA UMA RELAÇÃO INOCENTE,
DESPROVIDA DE TENSÕES. A CENA COMEÇA MOSTRANDO OS
CONFLITOS QUE EXISTEM]

Foi uma parada que, quando a gente estava contando as histórias, a gente percebeu as diferenças entre brasileiro e angolano. A gente começou nas gírias. A gente começou falando sobre gírias, tá ligado. E aí, nisso a gente percebeu, por exemplo, que o povo angolano perto do povo brasileiro é um povo muito frio. O povo angolano é muito frio. A gente não chora, não. A gente não chora, não. A gente não chora, não. A gente não chora por qualquer coisa, não. A gente só chora quando morre. E quando morre a gente ainda faz festa. Quando morrem em Angola a gente faz festa. Papo reto. Maior marola. Qualquer um que morre em Angola – pode ser pobre, rico, famoso, não famoso – quando uma pessoa morre em Angola a gente faz uma festa. Uma festança. Eu já falei para meus amigos brasileiros, mano: sem mimimi de chororô. Quando eu morrer, mano, olha, eu quero Alok na minha festa, em cima do meu caixão lá com camisa de dj. Eu quero tudo no meu velório. Porque eu sinto que eu vou morrer como um angolano honrado. Tá ligado? Isso para mim é a honra de morrer como um angolano. É você ter a sua festa de passagem. Porque, para mim, a morte não é uma coisa tipo, “caralho. Ele se foi”. Realmente, eu vou embora um dia. Mas é meu rito de passagem dessa para... É um ciclo. Tá ligado. Termina um ciclo. Então, para mim, é uma coisa linda, a morte. É outra coisa. Tipo, no Brasil, a gente já vê a morte como, tipo, “caralho. Fulano morreu. Meu Deus”. É outra parada, sabe? No futebol. O Brasil é o povo do futebol. O angolano não é o povo do futebol. O angolano é o povo da dança, da música. Então, quando vocês perdem no futebol, vocês gritam, vocês choram. O angolano fica, tipo, “caralho, velho. Tipo, o que tá acontecendo, mano? Os caras estão chorando. Os caras estão gritando, mano”. São coisas que chegam a ser estranhas para a gente. Chega a ser

surreal, mano. Eu vou fazer vinte três anos de Brasil, e tem coisas que para mim ainda é surreal no Brasil. Tipo, angolano vê... muita coisa, cara... tem algumas coisas que eu não posso nem falar, que pode soar machista, tá ligado? A cultura angolana é uma cultura machista. Então, tem muita coisa que eu não posso nem abrir minha boca. Vou ficar calado aqui, tá ligado? Mas tem coisas que a gente vê em homens, em mulheres, em restaurantes, em vários lugares, que, tipo, o angolano olha e fala, “caralho, mano. Isso em Angola é surreal”. Tipo, no Carnaval, bagulho de pessoas vestir fantasias. Na Angola não é muito pa, tá ligado? A galera vestir fantasiada no carnaval. O baile funk, tipo, vai até às dez, mano. A gente não consegue. Tá ligado? A gente consegue. Tanto que o angolano bebe mais que o brasileiro. Bebe muito mais. Só que a gente bebe muito mais em pouco tempo. Tá ligado? A gente bebe muito mais em pouco tempo. O brasileiro vai comprar duas caixas de cerveja em duas horas. O angolano vai beber três caixas em dez minutos. E vai, tá ligado? E aí, começou nisso de gírias e comportamentos, tá ligado? Tem uma hora que a gente fala do futebol. Pa. Que o Brasil é o melhor time do mundo, mas na hora tomou de sete a um, e tal. A Angola também é a pior seleção do mundo de futebol. A Angola é a pior, mano. Acho que é a pior. A Angola é a melhor no basquete. Porra. No basquete não tem. Não tem nenhum. [NO FUTEBOL] Nem participa copa. Nem vai na copa. Última copa da Angola foi em 2006. Tá ligado? E eu nem sei qual foi a última antes de 2006. Sabe? E aí, a gente foi vendo nos ensaios que essa cena se desenvolveu mesmo. Ela foi uma cena que começou no padrão, “agora cresce aqui. Quais são as gírias de Angola que não tem no Brasil? Quais são as gírias do Brasil que não tem em Angola?”. E aí, no meio do caminho, no ensaio, começou a ter um duelo. Nos ensaios rolou um duelo real.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE FOI POR ACASO QUE ROLOU ESSE DUELO]

Por acaso.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE NÃO FOI PROPOSTA DA DIRETORA]

Não foi. Tipo, do nada quando a gente veio... E não para, pô. “Mas angolano chora para cá. Brasileiro chora para tudo, pô. Você não pode ver um futebol”. A gente pensou, “anota isso. Anota isso”. Pegava o telefone e anotava. “Isso aqui a gente pode jogar no texto”. “É. Real, real”. Aí mostrava a dança. Aí quando foi ver o negócio entrou, porque no desenvolvimento dessa cena, a gente teve um duelo real. A gente falava, “para de caô, pô. Mas brasileiro isso”. “Ih, mas angolano isso”. “Não, mas brasileiro isso”. E quando foi ver realmente, mano, teve uma cena ali que se desenvolveu. Sabe? E a gente jogou ela para a mesa. Foi um negócio muito bom. Foi um negócio muito bom mesmo.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE ACREDITA QUE ESSA CENA DEMONSTRA DE ALGUMA FORMA QUE É POSSÍVEL, SEM IGNORAR OS CONFLITOS E DÍVIDAS HISTÓRICAS, CHEGAR A UM LUGAR EM QUE ESTÁ TODO MUNDO JUNTO E DANÇANDO, SEM INOCÊNCIA, COMO NO FINAL DA CENA]

É possível. É possível. É possível porque no final de tudo geral tem que estar junto. É possível. Está todo mundo junto na mesma...

[PERGUNTO PARA NIZAJ O QUE ELE SENTIA QUANDO ESTAVA DANÇANDO COM TODO O ELENCO E TODO O PÚBLICO]

Cara, eu sentia um ar de indiferença gigante. Eu sentia que ali estavam todas as classes, estavam todas as cores, todas as idades. Tá ligado? É uma peça que mexe com pessoas de todas as idades. E todo mundo se encanta. Tá ligado? A peça tem crianças na peça. As crianças participam. Criança pode assistir; vai se identificar. Adulto pode assistir; vai se identificar. Adolescente, terceira idade, qualquer idade, qualquer etnia, qualquer classe que assistir àquela peça vai saber em alguma forma em algum momento se identificar com aquela cena.

[NIZAJ VAI ATÉ A RUA E GRITA PARA OLIVIA VOLTAR PARA PERTO DA CASA]

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ESTÁ TUDO BEM COM OLÍVIA]

Ela estava lá embaixo.

[LEMBRO A NIZAJ QUE ELE FALAVA SOBRE COMO SE SENTIA DURANTE A DANÇA DA CENA DO DUELO]

É questão de indiferença mesmo, tá ligado? Porque ali era um momento que todo mundo sentia a mesma coisa. Fazendo a mesma coisa. Independente do lugar, do local, se aqui tem bandido, se aqui não tem. Se a gente é pobre, se a gente é preto, se a gente é angolano, se a gente não é. Todo mundo ali se colocava na mesma situação do *hoje não saio daqui*, tá ligado? Tipo, “caralho, essa peça é foda. Não vou sair daqui agora”, tá ligado? Todo mundo ficava. E acabava a peça e a galera continuava, sabe? A peça terminava seis da noite. Essa peça foi realmente calculada para terminar no pôr do sol. Foi um bagulho muito calculado. Ela foi calculada para terminar no pôr do sol, com a última cena lá em cima, bem no horário do pôr do sol. A gente fez milhares de ensaios já na Mata. Tipo, “olha, tem que acabar nesse horário porque esse é o horário do pôr do sol”. E aí, porra, a peça acabava seis da noite. Tinha pessoas que ficavam aqui até às nove, dez, onze. Sabe? Depois da peça. Tinha gente que ia embora meia noite. Tinha gente que ia embora no dia seguinte. Ficava na Maré. Às vezes conhecia alguma pessoa da Maré e dormia aí. Assistia à peça de novo no dia seguinte. Era uma parada de união. Sabe? Acho que todo mundo ali estava junto.

[DIGO PARA NIZAJ QUE ACHO JÁ TER PERGUNTADO TUDO O QUE QUERIA. PERGUNTO SE ELE GOSTARIA DE FALAR MAIS ALGUMA COISA]

Acho que não, pô. Acho que é isso mesmo. Há possibilidade da volta da peça. Possibilidade grande.

[PERGUNTO SE NIZAJ IMAGINA ESSA PEÇA SENDO FEITA EM ALGUM OUTRO LUGAR QUE NÃO A MATA]

Ela tem que ser feita aqui. Há possibilidade também dela ser feita em outros lugares. Ela seria feita mesma for só que em um espaço semelhante. Algo que fosse semelhante com a Mata, tá ligado? No mesmo pique. Ou, se fosse para os palcos também, ia ser super readaptada. Mas acho que a peça volta. Eu não tenho certeza. Mas acho que ela volta.

[LEMBRO A NIZAJ DO O EPISÓDIO QUE ELE ME CONTOU NA PRIMEIRA VEZ QUE NOS ENCONTRAMOS DA CHEGADA DE JÔ BILAC AO TRABALHO. QUE, COMO NIZAJ NÃO O CONHECIA, SE COMPORTOU SEM CERIMÔNIA ALGUMA NA PRESENÇA DO DRAMATURGO]

É, porque ele chegou um pouco acanhado, e tal. Aí ele, “pô, às vezes eu me sinto assim meio tal. Eu não sei como é que eu vou chegar. Sair botando a mão no texto de vocês. Porque eu ainda não conheço vocês”. Eu falei, “mano, pega a visão. Mano, pega esse bagulho aqui e, como, começa a trabalhar”. Eu falei assim mesmo para ele. Sendo que naquele dia eu estava bem na minha vibe. Eu tinha acabado de chegar lá. Eu sou um cara bem tagarela. Uma parada que é de mim, de mim mesmo, que eu faço de propósito. Todo lugar aonde eu vou eu tento ser palhaço, mas no limite. Tá ligado? Nada de querer ser escroto. Nem invadir o espaço. Não fazer brincadeiras que as pessoas não vão gostar. Mas sempre tirar uma risada da pessoa, seja lá quem ela for. E aí, eu fiz isso com o Jô Bilac. Tá ligado. Eu falei, “pô, mano. Pega um negócio aí, cara. A gente não vai te morder não. Tá ligado. Abre o caderno. A gente vai te mostrar as nossas histórias. E tu vai trabalhar, mano. No final de tudo a gente fuma um, bebe um, faz alguma coisa”. E é isso, mano. Pode ficar de boa. Eu cheguei a fazer umas paradas dessas onde? No *Grande sertão veredas*, eu cheguei a fazer isso com o Rodrigo Lombardi. A gente estava no camarim. E aí, ele estava meio assim, tal. Estava meio chateado com não sei o quê lá que aconteceu. Parece que a mulher que faz figurino chegou tarde. E aí, eu comecei a zoar. Falei, “pô, mano. Tu já sentiu coceira na bunda em público?”. Perguntei isso para o Rodrigo Lombardi, mano. Eu, “pô. Tu já sentiu coceira na bunda em público?”. Ele

olhou assim para mim. Ele não esperava, tá ligado? Um cara, tipo, da favela. Tá ligado? Sentado do lado dele. Não pede uma foto. Não pede um autógrafo. Sentado do lado dele e pergunta, “tu já sentiu coceira na bunda em público?”. Aí apareceu o Sterblich. O Sterblich já é mais palhaço. Ele falou, “ah, várias vezes. Eu? Não sei o quê...”. Aí, ele começou a contar umas histórias. Ele começou a fazer um mini stand upzinho ali na sala. Então foi muito engraçado, sabe? Eu tenho essa parada de querer desconcertar as pessoas. Até para tirar esse âmbito de que, “caramba, é um famoso”. Não. Ele é um famoso. De boas que ele é um famoso. Mas ele come, dorme, faz xixi, faz tudo. Tá ligado? Ele é um ser humano igual a mim. Então, vamos conversar. Da mesma forma que eu vou conversar com meus amigos, mano, eu vou conversar com ele. Eu só não vou desrespeitar ele. Simples. Não vou desrespeitar o cara. Não vou falar nada que ofenda o cara. Mas da mesma forma que eu converso com meus amigos, com meu irmão, eu vou conversar com ele. Uma vez minha mãe me deu bronca porque eu conversei assim... eu já estava com vinte e dois anos nessa época. Ela me deu uma bronca porque eu fui falar com o cônsul de Angola. Eu falei com ele como se fosse um adolescente, mano. Uma vez ele falou assim, “olha, tu vai para a Angola”. Eu falei, “duvido. Vou para Angola nada”. Ele estava me ameaçando. Mas ele falou brincando. Ele, “olha, tu vai para a Angola”. Aí eu falei, “duvido”. Estava ele, de terno, e o segurança dele assim. Ele estava brincando porque eu estava fazendo um documento que tinha atrasado. Aí, não tinha concluído ainda o processo. Ele, “olha, tu vai para a Angola”. Eu falei, “duvido que eu vou para Angola. Quero ver quem vai me tirar daqui”. Aí, ele olhou assim para a minha cara, “cuidado, moleque”. Aí minha mãe falou assim, “não fala assim com o cônsul”. Eu falei, “ih, mãe. Ele é o teu chefe. Não é meu chefe. Ele é teu chefe. Não é meu. Para mim ele é o cônsul, pô. E para tu ele é teu chefe. Eu sou teu filho. Não sou filho dele”. Tá ligado? E aí, eu tenho esse negócio de dar uma descontraída. Tirar essa pessoa desse ambiente dela ser superior. Eu não gosto de superioridade. Sabe? Seja a pessoa policial, seja a pessoa famosa, seja a pessoa fodido. Eu não gosto de superioridade. Tá ligado. Então, eu converso com a pessoa no mesmo nível.

[PEÇO PARA NIZAJ ME CONTAR UM MOMENTO EM QUE FOI MANEIRO E UM OUTRO EM QUE TENHA SIDO DIFÍCIL TRABALHAR COM UM DRAMATURGO EXTERNO]

Cara, trabalhar com o Jô não teve momento difíceis. No meu ponto de vista, não teve momento difícil.

[PERGUNTO SE HOVE ALGUMA SITUAÇÃO, DURANTE O PROCESSO DE ESCRITA E ENCENAÇÃO, EM QUE ELE TEVE QUE NEGOCIAR ALGUM TEXTO COM O DRAMATURGO]

Não. Acho que não.

[PERGUNTO SE ALGUM OUTRO ATOR OU ALGUMA OUTRA ATRIZ TEVE QUE NEGOCIAR EM ALGUM MOMENTO COM JÔ]

Teve uma cena, na verdade, comigo e com meu irmão. Mas não era no texto. Tudo naquela peça foi calculado. Até a posição que a gente virava. “Nessa frase você tem que falar virado para lá. Porque aqui é teu fundo e ali é teu foco”. Então, por mais que eu estou virado para lá, o público vai olhar o que está atrás de mim, e para onde eu estou olhando. Porque, às vezes, aonde eu estou olhando bate de frente com o meu texto, e o meu texto bate de frente com o que está atrás de mim. Então, até a posição em que a gente ficava parado naquela peça foi calculado. E teve uma cena que não chegou a rolar. Teria uma cena que iria ser bem no meio do matão mesmo. Que era uma cena de eu e meu irmão contando a nossa história juntos. Entendeu? Contando a nossa história juntos. E aí, seria no meio do mato. Sendo que de um lado era a favela e do outro lado era a cidade universitária. E aí, a posição com que a gente contava a história não estava batendo. Porque, já que é na favela, seria bom a gente contar essa história olhando para a favela. E no final do texto contar ela virado para o outro lado. Então acabou que essa cena não rolou. Mas fora isso não teve nenhum momento difícil não. E momento fácil é porque o Jô Bilac é um cara muito gente boa. Ele não é um cara difícil de trabalhar. Ele é um cara muito gente

boa. Tá ligado? Eu já tinha ouvido falar antes dele, mas eu não sabia muito quem era ele. E aí quando o nome vem, Jô Bilac, Globo, pá. Tu acha que vai vir um cara carrancudo, muito sério. Me vem um maluco de dread, camisa aberta. Tipo, dread colorido. Um cara super gente boa. Depois eu falei, “caralho, mané. Olha o maluco, velho”. E ele é muito... não. Sério. O Jô Bilac é um cara gente fina. Ele não é nem um pouco difícil de conversar. Ele não fala coisas... ele não fala nenhum tipo de babaquice. Tá ligado? Tu não ouve ele falar nada escroto. Ele não fala onde não tem que falar. Ele fala o necessário. Ele conversa super de boa com qualquer tipo de pessoa. Ele não tem esse comportamento de superior. Tá ligado? Ele é um cara super de boa.

(Nizaj sai mais uma vez para ver como está sua filha)

[PERGUNTO PARA NIZAJ QUAL TIPO DE POLÍTICA TEM QUE SER FEITA NO BRASIL HOJE PARA A MELHORIA DA VIDA DOS IMIGRANTES AFRICANOS AQUI]

Inclusão social. Inclusão social. Tá ligado. Inclusão social, e não só para os africanos. Sabe? “Ah, vamos dar aula de inglês?”. Coloca um professor que fala inglês, sabe? Um cara que veio de um país que fala inglês. Dê a oportunidade de um imigrante que veio de um país que fala inglês poder dar aula de inglês. Já que ele quer dar uma vida melhor. Pô. O cara é formado? Deixa ele fazer uma aula de inglês. Sabe? Dar uma aula de inglês. Deixa um ator africano fazer um personagem africano. Sabe? Acho que é isso. Sabe? Antigamente tinha uma parada que a gente falava de *black face*, né? Quando atores brancos faziam personagens pretos. Sabe? Hoje a gente vê atores héteros fazendo personagens gays. É legal, tipo, saber que um cara hétero vai interpretar, ele vai executar. Mas, às vezes, é uma peça que... tipo, na maioria das vezes que a gente vê um personagem gay, é numa coisa cômica. Tá ligado? A gente só vê um ator gay fazendo um personagem gay quando é algo sério. Quando é uma coisa cômica colocam atores héteros, sabe? Como se o próprio homossexual não conseguisse mostrar algo cômico dele. Sabe? Tem essa parada. Então, acho que a política que deve ser estabelecida ainda é a inclusão social. Tá ligado? É aquela questão, né? A pessoa que conta a história e a pessoa que viveu a

história. É muito disso. Tá ligado? Até nas favelas mesmo. Tipo, vai fazer um filme de favela: o personagem principal não é favelado, sabe? O ator que faz o personagem principal não é um favelado. O ator que faz um coadjuvante não é um favelado. Sabe? O cara que produz o texto não é um favelado. Tudo isso. E quando um favelado faz, ele não ganha a oportunidade de mostrar o trabalho. É muito mais fácil chegar um cara que tem dinheiro para caralho, falar sobre a favela e ser reconhecido, do que um próprio favelado ser reconhecido. Não que ele não seja. Mas a facilidade é menor.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE TEM ALGUM POLÍTICO OU ALGUMA POLÍTICA QUE ELE ACOMPANHA O TRABALHO QUE ESTEJA ENVOLVIDO OU ENVOLVIDA COM A QUESTÃO DOS REFUGIADOS NO PAÍS]

Não, cara. Eu foco pouco na política porque eu não posso votar. Entendeu? Por eu ser estrangeiro, eu não posso votar e nem servir o exército. Então, eu falo muito pouco sobre política. Mas, cara, eu acho muito ridículo o que está acontecendo com a questão dos imigrantes aqui no Brasil pós o governo Bolsonaro. Tá ligado?

[PERGUNTO PARA NIZAJ COMO ELE SE SENTIU COM A NOTÍCIA DO ASSASSINATO DE MOÏSE]

Eu conheci o Moïse. Eu estava com ele uma semana antes. Sentado assim, igual a gente está agora. A gente estava uma semana antes do acontecido. Eu fiquei, tipo, “caralho, mano. Eu tava com ele semana passada”. Cara, para mim, o que aconteceu com o Moïse foi racismo, sim. Foi xenofobia e racismo. Muita xenofobia. Muita xenofobia. Era um cara de fora. Os congoleses, eles não conseguem falar português da mesma forma que nós angolanos. Porque nós angolanos fomos colonizados pelo português. Os congolenses foram colonizados pela França. Então, se ele fala “eu quero”, ele fala “eu querrrrro” (*Força o erre para imitar o sotaque congolês*). Tá ligado? Ele não sabe falar da mesma forma. Ele é muito mais zoadado. “Ah, você fala desse jeito? É engraçado a forma que tu fala”. O congolense sofre mais xenofobia

que o angolano aqui no Brasil. Então, assim, foi algo que foi um crime muito sujo. Tá ligado? Isso para mim foi horrível. Principalmente porque eu conhecia. Eu achei muito surreal, mano. Surreal. O próprio depoimento de um dos caras que matou falava que os funcionários do quiosque tinham direito a bebida e comida de graça. E ele simplesmente estava indo pegar o que ele tinha direito. Mas você chega para mim, “ah, mas o Moïse era um cara que quando recebia o dinheiro dele ficava na praia usando droga e bebendo”. Ah, ficava? De boa. Mas era o quê? O dinheiro dele. Ele trabalhava? Trabalhava. Ele recebia, não é? Ele recebia por quê? Porque trabalhava. Então ele usava droga porque ele recebia. Então, era o dinheiro dele. Se ele usava droga, se ele bebia, se ele tinha relação com prostituta, tanto faz. Isso é a vida dele. Ele usava o dinheiro dele. Ninguém tem o direito de tirar a vida de ninguém. Ainda mais quando a pessoa está fazendo o que quer. Com o seu próprio dinheiro. Tá ligado? E se ele é um funcionário de um quiosque, e esse quiosque deu direito a ele de pegar refeição ou bebida, ué, por que mataram o cara? E mais. Será que se fosse um brasileiro ali na praia que todo dia fica usando droga iam matar ele? Porque na praia não é só o Moïse que ficava usando droga. Pô, com todo respeito. Eu sou um cara bem praieiro, mano. Só nessa última semana eu já fui... nas últimas duas semanas eu já fui na praia uma três, quatro vezes. E eu sou praieiro. E não é só o Moïse que fica na praia usando droga. Quantas pessoas ficam na praia usando droga a noite toda? Sabe? Eu sou um cara que vive na praia direto, mano. Eu toda semana saio para pescar. Eu vou para a praia. Eu fui para a praia antes de ontem. Tava na praia antes de ontem. E aí, tipo assim. Não é justificativa. Não é e nunca vai ser. Sabe? Seja para matar um branco. Seja para matar um negro. Seja para matar um gay. Seja para matar qualquer pessoa. Não é justificativa. Não existe justificativa para você tirar a vida de uma pessoa. A não ser que essa pessoa queira tirar a sua vida. Aí você tem o direito de tirar a vida dela.

[PERGUNTO PARA NIZAJ COMO É QUE A MORTE DE MOÏSE BATEU PARA ELE ENQUANTO ANGOLANO]

Eu fiquei pensando, “e se fosse comigo?”.

[PERGUNTO SE O ASSASSINATO DE MOÏSE GEROU MUITA RAIVA DO BRASIL EM NIZAJ]

Me deu. Me deu. Me deu. Me deu.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE O ASSASSINATO DE MOÏSE O FEZ SENTIR VONTADE DE IR EMBORA DO BRASIL]

Eu já tenho vontade de ir embora. Eu já tenho vontade de ir embora.

[PERGUNTO PARA NIZAJ PARA ONDE ELE IRIA NUMA HIPÓTESE DE DEIXAR O BRASIL]

Eu quero ir para Portugal, que é onde meu pai mora. E de Portugal arrumar um trabalho e morar em Madri. Porque eu falo espanhol fluente. Meu objetivo é Madri. Meu objetivo final é morar em Madri.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE ACHA QUE PARA A MAIORIA DOS ANGOLANOS QUE UM DIA MIGRARAM PARA CÁ O BRASIL É APENAS UMA ETAPA DO CIRCUITO MIGRATÓRIO. QUE O OBJETIVO FINAL DE TODOS SERIA CHEGAR AOS ESTADOS UNIDOS OU À EUROPA]

O Brasil já foi o objetivo final. O Brasil hoje se tornou uma etapa. Na década de noventa e no início dos anos dois mil, ele era o destino. Hoje em dia ele é só uma etapa. Sabe? As pessoas vinham para o Brasil e pensavam em prosperar no Brasil. Tem angolanos que já nem vem mais para o Brasil. Que já vão direto. Sabe? Por exemplo, já vai de Angola para Portugal direto. Sabe? Tem angolano que já vai direto. Nem para aqui. Ou se para aqui, para para deixar algum familiar.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE PENSA EM IR PARA PORTUGAL NÃO APENAS POR CAUSA DAS OPORTUNIDADES QUE ELE VISLUMBRA POR LÁ, MAS TAMBÉM PORQUE O BRASIL JÁ DEU PARA ELE]

Acho que deu, mano.

[COMENTO COM NIZAJ A DUREZA QUE É, ENQUANTO PESSOA NASCIDA EM TERRITÓRIO BRASILEIRO, OUVI-LO CONTAR SOBRE SUA EXPERIÊNCIA NO PAÍS E CONSTATAR QUE O BRASIL RECEBE DE FORMA INDIGNA E IMORAL OS IMIGRANTES E REFUGIADOS – A PESSOA FALA, “CARA, NÃO É PARA FICAR AQUI”]

É. E as pessoas vinham para o Brasil, tipo, para refúgio. Aí chega no Brasil, o refúgio não é aqui mais. Sabe? As pessoas vinham para cá para buscar uma vida melhor. A vida já não é tão melhor. Sabe? Já não é algo que nego fala, “ah, você não vai para o Brasil?”. Tipo, já não pensa mais assim. “Será que é o Brasil mesmo que eu vou? Acho que não. Vou ver um outro país agora”.

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE A IDA PARA EUROPA É AINDA UMA IDEIA OU SE ELE JÁ ESTÁ COLOCANDO ESS PLANO EM PRÁTICA]

O meu objetivo de vida mesmo é prosperar na arte no Brasil. Prosperar na arte no Brasil.

[COMENTO COM NIZAJ QUE ELE JÁ ESTÁ PAVIMENTANDO SEU CAMINHO PROFISSIONAL AQUI NO BRASIL]

Estou fazendo o meu caminho. Eu quero um dia... eu gostaria que a música... Meu objetivo é fazer com que a arte vire o meu ganha pão. Que eu não precise ter que fazer uma entrega no moto-táxi. Que eu não precise trabalhar numa obra. Em que todo dinheiro que entra ou sai do meu bolso seja proveniente da arte. Esse é o meu

objetivo. Tá ligado? Acredito que trinta por cento, quarenta por cento disso eu já consegui conquistar. E aí depois, eu conquistando isso, mano. Eu estando bem de vida. Tendo uma vida melhor. Mano, eu vou para fora do Brasil. Tá ligado? Continuando fazendo a minha arte. Não tô falando que meu objetivo é ser famoso. Até porque a Anitta é estrela já. Tipo, a Anitta não mora no Brasil. Sabe? O Neymar é um cara brasileiro que não mora no Brasil. Mas o cara está sempre no Brasil. Eu não estou falando que eu vou ter o dinheiro. E ainda que tivesse. Se não tiver também, não é esse o ponto, o foco do que eu quero te falar. O foco é que, tipo, se eu estiver me estabilizando através da minha arte aqui, eu vou conseguir me estabilizar lá fora através da minha arte lá. Sabe? Eu nunca nem fui para a Espanha. Sei falar espanhol fluente. Eu nunca fiz aula de espanhol. Fiz aula de espanhol na escola. Estou aprendendo a falar francês aqui no telefone. No *duo lingue*. Estou aprendendo a falar francês. Sabe? Então, assim, eu já percebi que eu sou uma pessoa que tenho sede de aprendizado. Tenho sede de aprendizado. Então, onde eu chegar eu quero prosperar. E eu tenho o desejo mesmo de um dia ir para Portugal. Arrumar um emprego maneiro. Conseguir ter um dinheiro bom. E de lá pegar um trem para Madri. E arrumar uma casa e morar em Madri para sempre. Meu objetivo é morar em Madri. Eu quero morar na Espanha, tá ligado? Já tenho isso na cabeça desde menorzão. Sempre quis morar na Espanha. Desde pequeno. Maior doideira, não é? Ninguém da minha família mora em Madri. Ninguém. Não tenho nenhum amigo em Madri. Tenho amigos que já saíram do Brasil. Tem o [NOME DO AMIGO] que está nos Estados Unidos. O Zenilson está em Portugal. O José está em Portugal. Mas nenhum deles...

(A filha de Nizaj aparece mais uma vez para contar a brincadeira que estava fazendo na rua)

[DIGO PARA NIZAJ QUE, POR MIM, A ENTREVISTA PODE SER FINALIZADA]

[PERGUNTO PARA NIZAJ SE ELE GOSTARIA DE FALAR MAIS ALGUMA COISA]

Acho que é isso, mano. Primeiramente obrigado pelo dia, pela tarde. Poder falar um pouco mais da minha vida.

[DIGI PARA NIZAJ QUE SOU EU QUEM TEM QUE AGRADECER]

Poder falar quem sou eu. Uma coisa que eu sempre prego: é, as pessoas que... tipo, o meu nome não é Nizaj (*Fala como um brasileiro*). O meu nome é Nizaj (*Fala como um angolano*). Existe o Nizaj da internet que a galera vê. Tem gente que acha que eu tenho dinheiro, mano. Sabia? Tem gente que acha que eu sou rico. Tem gente que acha que eu não moro na Maré. Porque vê aquelas fotos. Aquilo ali são oportunidades que a vida me dá de poder mostrar meu trabalho em lugares bons, em lugares melhores. Tá ligado? E tem esse Nizaj, que é o cara por trás daquelas imagens do Instagram. Que é esse cara aqui. Que mora no Salsa. Que mora nessa rua. Que come essa comida. Que tem essa condição dessa casa. E é isso, tá ligado? Essa oportunidade de poder ver quem eu realmente sou. Me conhecer. Como é minha realidade, tá ligado? É uma parada que eu gosto muito. Em qualquer tipo de relação. Amigável. Relação de trabalho. Relacionamento mesmo, com mulher e tal. A mesma coisa. Eu gosto é que as pessoas tentam entender o que eu sou, ao invés de buscar só falar o que eu sou. Tipo, tu é um cara que veio aqui. Tu conheceu a minha realidade. Tá ligado? Tu não simplesmente viu um texto na internet, ou viu aquela peça e falou, “ah o Nizaj é aquela garoto ali. Que faz isso e isso”. Tu tá aqui, tá ligado? Tu tá comigo aqui do meu lado. Esse bagulho é muito maneiro. Bagulho muito maneiro. É isso.

Anexo B – Entrevista com Ruth Mariana

Realizada no Rio de Janeiro, (fev. 2022)

A gravação já começa com Ruth lendo um trecho do espetáculo Hoje não saio daqui.

Eu estava falando de... esse texto aqui, essa parte. “Muitas voltas até aqui. Tantas vidas já vivi. Na Maré eu remoo agora. Essa é minha família, meus amigos, é minha história”. Esse trechinho define tudo, sabe? Eu me emocionava tanto. Todo dia. Eu decoro texto rápido, mas eu. Chegava nesse trechinho, quase na estreia eu não tinha ainda gravado. Porque eu não conseguia ler ele e decorar ele. Porque estava me emocionando tanto que eu chorei um dia no ônibus. E eu falo que a magia que eu, como atriz, vivi nessa peça, nessas palavras, essa aqui. Essa aqui fechou tudo que era meu. Ela era a última fala minha em cima do trepa-trepa.

[COMENTO COM RUTH QUE EU CONSIDERAVA A CENA DO TREPA-TREPA LINDA]

Quando vi aquelas crianças, aquelas pessoas na Maré, gente... eu falei que eu não estou mais vendo essa peça sem as crianças. E a gente não parou para convidar as crianças fazer parte da peça. Eles se incluíram sozinhas.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELES APRESENTAVAM O ESPETÁCULO TODOS OS SÁBADOS E DOMINGOS]

Sim.

[PERGUNTO PARA RUTH SE AS CRIANÇAS MORADORAS DA MARÉ PARTICIPAVAM SEMPRE E NATURALMENTE]

Todos os dias.

[PERGUNTO PARA RUTH SE HAVIA ALGUM TIPO DE COMBINAÇÃO OU PREPARAÇÃO PARA AS CRIANÇAS PARTICIPAREM DA PEÇA, UMA VEZ QUE ELAS ESTÃO INCLUÍDAS NO PRÓPRIO TEXTO COMO “EREZADA”]

Só foi natural. Eles [as crianças] ficavam aí. E a gente incluiu eles [as crianças]. *(enquanto mostra pelo celular fotos do espetáculo)* Aqui pode ver a multidão que estava indo lá toda hora com a gente. Você pode ver que eles vestem a caracterização. São umas pecinhas assim: uma coisa na cabeça, uma coisa na boca, nada mais. Eu sinto falta. *(Ruth aponta para uma foto do espetáculo)* Viste aqui. Viste?

[PERGUNTO PARA RUTH SE A CRIANÇA QUE APARECE NA FOTO COLOCOU ESPONTANEAMENTE UMA ROUPA PARA PARTICIPAR E BRINCAR NO ESPETÁCULO]

A gente colocou nela isso de cima e tampa de baixa. Isso aqui são meus filhos. Os três.

[PERGUNTO PARA RUTH SE OS SEUS FILHOS SEMPRE PARTICIPAVAM DAS APRESENTAÇÕES DE *HOJE NÃO SAIO DAQUI*]

Eu levava eles [os filhos]. Porque eu ia de Über. Eu estava de Über, então eu levava eles. Estava tão natural. Estava natural mesmo, assim.

[PERGUNTO PARA RUTH SE, TENDO EM VISTA QUE *HOJE NÃO SAIO DAQUI* É UM ESPETÁCULO REPLETO DE ESCOLHAS CÊNICAS E

DRAMATÚRGICAS NÃO CONVENCIONAIS – COMO, POR EXEMPLO, O FATO DE ACONTECER DE MANEIRA ITINERANTE DENTRO DE UM PARQUE, DE A RELAÇÃO COM O PÚBLICO SER MAIS PRÓXIMA, AO PONTO DE BEBEREM ÁGUA NA MESMA GARRAFA, DE DANÇAREM COM O PÚBLICO, DE OS ATORES E AS ATRIZES ESTAREM CONTANDO AS SUAS PRÓPRIAS HISTÓRIAS –, AQUELE FOI O ESPETÁCULO MAIS DIFERENTE QUE RUTH JÁ FEZ EM SUA VIDA]

Falava da Angola. O que não pode na Angola e que pode aqui. O que é na Angola o que é aqui outra coisa. Essa é muito diferente. Porque no começo eu, se você conversar com a diretora, eu saí numa peça que eu fiz. Tinha um texto lá onde eu comecei com o Orlando [Caldeira, ator] no *Kondima* [Espetáculo em que Ruth trabalhou antes]. Na minha primeira peça que eu fiz como refugiada, contando também um pouco da minha história lá.

[PERGUNTO PARA RUTH COM QUANTOS ANOS ELA CHEGOU AO BRASIL]

Eu? Com vinte e nove. É. Porque já estou com trinta e seis. Já estou com sete anos aqui.

[COMENTO COM RUTH QUE É TUDO MUITO RECENTE ENTÃO]

Sim. Tudo muito recente. Tudo junto. Um atrás do outro. Pessoa vê. Eu fui parar na novela na Globo porque o diretor veio ver. Ele estava lá no teatro. Me viu fazendo a peça.

(*Ruth aponta para uma nova foto no celular*) Essa aqui é a peça que estava no CCBB. A personagem Clair.

[O FILHO DE RUTH APARECE NA SALA EM QUE SE DÁ A ENTREVISTA; COMO RUTH HAVIA CONTADO QUE OS FILHOS PARTICIPAVAM DE *HOJE NÃO SAIO DAQUI*, PERGUNTO PARA ELE SE TAMBÉM JÁ TINHA FEITO UMA PEÇA DE TEATRO; O MENINO RESPONDE QUE NÃO]

Já fez. (*Ruth pergunta para o filho mais novo*) Você não estava indo com a gente na Maré? Na Mata? Ele só sabe o nome da Mata. Você não estava indo com a mamãe na Mata? Você não estava correndo com a gente?

[CONTO PARA O FILHO QUE, ASSIM COMO ELE, EU TENHO UMA MÃE E QUE TAMBÉM A ACOMPANHAVA EM SEUS TRABALHOS. TALVEZ ELE TAMBÉM SE TORNE UM ATOR. O QUE FOI O MEU CASO]

[PERGUNTO PARA O FILHO DE RUTH SE ELE GOSTARIA DE TRABALHAR COMO ATOR; ELE RESPONDE QUE ELE E TODOS OS SEUS IRMÃOS DESEJAM SE TORNAR ATORES]

Essa peça [*Kondima*], quando os diretores da Cia Marginal vêm ver a peça, me convidaram aqui.

[PERGUNTO PARA RUTH SE FOI ENTÃO POR TEREM ASSISTIDO A KONDIMA QUE ELA RECEBEU O CONVITE PARA TRABALHAR EM *HOJE NÃO SAIO DAQUI*]

Assistiu à peça. Ela [Isabel Penoni, diretora do espetáculo *Hoje não saio daqui*] e a Mariluci e a Geandra [Nobre].

[PERGUNTO PARA RUTH EM QUE ANO ACONTECEU A APRESENTAÇÃO DE *KONDIMA* À QUAL ISABEL, MARILUCI E GEADRA ASSISTIRAM]

Quatro anos atrás. Eles vêm ver a peça e depois, depois de um ano, dois anos assim, eles já tinham o projeto deles. Montar uma peça. Ai quando a gente chegou,

voltando na sua pergunta, eu já sabia na minha cabeça que eu vou ter um texto e vou decorar. Aí chegamos lá, era pra construir tudo junto.

[PERGUNTO PARA RUTH SE OS INTEGRANTES DA COMPANHIA MARGINAL HAVIAM AVISADO NO MOMENTO EM QUE A CONVIDARAM PARA PARTICIPAR DO ESPETÁCULO *HOJE NÃO SAIO DAQUI* SOBRE QUAIS TEMAS IRIAM TRATAR E DE QUE FORMA PROSPECTAVAM TRABALHAR]

Não. Tudo foi criado espontaneamente. Eles já tinham o projeto. Eles queriam fazer. Foi por isso que eles convidaram a gente. Se não tinha projeto, não podiam convidar a gente. Eles já tinham um projeto de fazer... pesquisando ano, e sobre a vida dos angolanos ali na Maré. E eles queriam fazer uma coisa juntos os brasileiros juntando com os angolanos. Aí conseguiram convidar a gente. Eles me viram lá no teatro. Convidaram muita gente. Sendo que eles me viram no teatro, mas a gente passou no teste. Três dias de workshop. E fizemos. “Tchau tchau”, vamos esperar chamada.

[PERGUNTO PARA RUTH SE OS TESTES ACONTECERAM NA MARÉ]

Lá na Maré. Eu fui a primeira a ser chamada. Com esse privilégio. A Cia Marginal me chamou primeiro. E quando a gente ficou construindo isso tudo, essa história da gente misturando daquilo aqui, tudo deu isso aqui. Aí, eu tive essa oportunidade de fazer a própria Nzinga Mbandi. Que é uma rainha da Angola. Uma mulher guerreira que lutou contra os portugueses. Então eu fiquei muito feliz e muito prestigiada com essa personagem. E era uma responsabilidade grande. E essas coisas de montagem, trocaram essas falas mesmo mil vezes. “Você já decorou tudo? Hoje a diretora chegou”. Não, a gente tem que mudar. Meu Deus, a gente tem que mudar tudo de novo. Gente, era loucura.

[PERGUNTO PARA RUTH QUANTO TEMPO ELES TIVEREM DE ENSAIO]

Quatro meses [de ensaio].

[PERGUNTO PARA RUTH SE NA CENA DA RAINHA ELA ESTÁ CONTANDO A SUA HISTÓRIA, A HISTÓRIA DA RAINHA NZINGA MBANDI OU SE ESTÁ CONTANDO AS HISTÓRIAS DAS DUAS JUNTAS]

As duas juntas. Muito, muito minha. Cadê a primeira fala? (*Ruth pega o livro da peça e o abre na página da cena 2*) “Eu me chamo Nzinga Mbandi. Eu sou Nzinga Mbandi. Eu sou bakongo”. Isso aí eu estou falando da Nzinga Mbandi. Ela é do Congo. (*Ruth fala em outra língua*)

[PERGUNTO PARA RUTH EM QUE LÍNGUA ELA ESTÁ FALANDO]

Lingala. É um dialeto que se fala somente no Congo, mas já entrou para Angola também.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA TAMBÉM DOMINA ESSA LÍNGUA]

Sim, eu falo [Lingala]. Nasci na Angola, cresci no Congo. Aí vem outra história. “Eu sou Nzinga Mbandi. Eu sou bakongo”. Tá falando da própria Nzinga Mbandi. Ela era bakongo. A rainha. (*Ruth lê em voz alta a parte do texto da peça escrito em Lingala*). “Meu nome, Nzinga”. Sempre a rainha. (*Novamente Ruth lê em voz alta a parte do texto da peça escrito em Lingala*) Eu nasci no Soyo. Aí sou eu. Que nasceu no Soyo. “Muitas voltas o mundo deu. Hoje posso andar a pé. Vivo agora no Brasil. No Complexo da Maré”. Então, muitas voltas. Eu fiz muitas voltas na vida.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA PODERIA ME CONTAR COMO FOI SUA VINDA PARA O BRASIL]

As guerras fazem parte da minha vida. Quando nasci na Angola, tinha dado a guerra. Naquela guerra de trinta anos que a Angola passou. A minha mãe me levou

para o Congo [República Democrática do Congo] eu tinha dois meses. Que praticamente não tinha sabendo da guerra nenhuma. Um bebê de dois meses não ia saber de nada.

[PERGUNTO PARA RUTH EM QUE ANO A MÃE DELA LEVOU A FAMÍLIA PARA MORAR NA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO]

Em oitenta e cinco, quando nasci. Aí, ela fugiu para o Congo [República Democrática do Congo]. Quando ela foi para o Congo, lá ficamos então. Quando eu cresci, chegando a uma idade de dez anos, oito anos, o meu tio que estava me criando, o meu tio me levou lá em Kisangani [Cidade da República Democrática do Congo], é uma província oriental do Congo. Ali que eu vivenciei as guerras em cima da guerra. Dois países do vizinho veio fazer a guerra no outro país que não é deles. Gente, é uma confusão das guerras que a gente viveu. Viver a ficção que passa lá na DC [Comics], lá na Marvel, é outra coisa. Viver isso na cara? Pergunta a essa pessoa que vive no Talibã, ali. Quem vive lá no [uma moto com um motor ruidoso passa na rua nesse momento, tornando ininteligível o nome da cidade]. Ali, isso que você tá vendo a realidade da coisa. Chega lá você sente o calor. Você sente a dor. Quando passei na Globo, na novela, com essa história, eu perguntei se você já tinha sentido o cheiro, cheiro, de um morto não, dos mortos. Tipo: passa uma guerra de seis dias, que a gente não saia para a casa. Era bomba pra cá, pra lá. Era tudo o que você sabe da arma. Foi tocado durante seis dias, seis noites. E a gente tinha a pessoa tomou uma bala aqui dentro de casa. Estamos quanto pessoas? Cinco. Uma pessoa pegou uma bala? Morreu. O que a gente vai fazer? Porque lá fora não tá parando. Você vai sair para enterrar? E aí o que fizemos? As pessoas. Vivemos com os mortos. Pessoa fica aí é um dia, talvez vai parar. Dois dias. Pessoa começa a encher. Você. O que vão fazendo? Isso não é história. Eu vivi isso com meus próprios olhos. Pegar esse morto, levar lá pra fora. Deixar ali. Gente, seis dias. Era cheiro. E como que tô hoje? Porque nunca passei num psicólogo. Nunca passei nem no hospital pra fazer um exame não sei de quê. Como que eu vivo? Eu falo que nossos africanos são sobrenaturais. É. Porque talvez eu fico, assim, vendo aqui, qualquer coisa a pessoa “vou no psicólogo”. E a gente? Como superamos isso? Como que eu, Ruth, superei isso? Até hoje eu sou uma drama que eu fiquei com

ele. E dessas bombas. BUM. Quando uma coisa bate. BUM. Um pneu. Uma coisa que dá: BUM. Nos meus ouvidos. Estou distraída. Só perguntar pro pessoal da Maré. Vão te explicar. O dia da estreia estava dando o futebol do Flamengo. Flamengo perdeu. Aí pessoal começa a bater: BUM BUM BUM, lá dentro da Maré, com tiro. E eu não conseguia fazer a peça. Chegou já o povo. Aí trezentas pessoas. Já tinha muita gente. Todos os atores estão lá em cima. Eu dentro daquela casa, aí onde a gente estava se mudando de roupa. Todo mundo sabe. Eu fiquei aí, fiquei aí, fiquei aí. A Carol, ela estava fazendo mestrado. Ela estava com a gente. Ela veio me abraçar e falou pra mim: “Ruth, agora chegou o tempo de você tem que superar isso. Você tem que fazer uma terapia é agora. Você vai vencer essas coisas”, que já passou anos na minha vida. Isso que eu falo. Que são as coisas que ficam na subconsciência da pessoa. Fica ali, num lugar que você pensa que já esqueceu. Não. Quando fica à frente dessas entrevistas, da televisão, do filme, aí tudo vem. Eu chorei bastante na gravação da novela, porque era para eu me lembrar de tudo e contar isso. Chorei no camarim. Chorei lá na gravação. Aí todo mundo ficou chorando. Até a pessoa que empurra a câmera. Aquele dia na Globo todo mundo chorou. Virou um hábito. O set da gravação. Porque eu penso, gente, são umas coisas que não posso. Uma cidade inteira cheirando dos mortos. Pessoa enchendo ali. A pessoa. E hoje não fizeram um cemitério. Abriram uns buracos que eles estavam enterrando mesmo três mil pessoas juntos. Porque não tem como. Sabe? E a gente sobreviveu numa coisa dessas. Nem um arrastão duma bala. E eu saí onde? Vou falar que a minha escola estava tipo num daqui, por exemplo, no Maracanã. E eu voltei até aqui, no Jardim América, a pé. E como? Até hoje não sei. Não era em um dia. Tinha vontade de tirar a roupa. Deixei tudo na rua. Se abraçamos com os meus amigos.

(Ruth para de falar por um momento)

A gente estava na escola quando tudo começou. Eram nove horas e quarenta e cinco. Era tiro pra cá pra lá. Jogaram quarenta e oito bombas no meio da cidade. Eles estavam fora da cidade, numa ponte. Atrás deles era a floresta. E eles jogaram no meio do povo quarenta e oito tubos.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ESSAS BOMBAS ERAM JOGADAS SEM AVISO PRÉVIO]

Quem sabe o que é o nome do aviso prévio? E quem vai avisar?

[PERGUNTO PARA RUTH SE NÃO HAVIA NENHUMA LEI DE GUERRA SEGUIDA NESSES CONFRONTOS]

Na África você vai achar essas coisas? Esquece. Na África não tem essas coisas nunca. Ninguém vai avisar ninguém. E você não tem direito de perguntar nada. (*Ruth ri*) Morre ali. Você que sabe se vai morrer, se vai viver, se vai sobreviver. Jogaram assim. BUM. Tem aquele dia de independência do Brasil. Passa todas armas que o Brasil tem. Você vai ver um ou outro que anda dentro de um carrinho. Ele tem tubo assim, ó. Ele só tem tubo. Quarenta e oito, jogaram. BUM! Caíam assim. Era prédio cair. Era não sei o quê. Pessoa que morreu, desapareceu, porque virou não sei o quê. Uma pasta. Virou carne moída. Não sei. E a gente, nossos professores caídos. Uma pessoa toma bala na sua frente. Você cai. Ele cai e você pula, pula a pessoa que morreu pra você correr. O que eu sabia se eu tirei roupas. Deixei os cadernos lá mesmo na rua. E no último momento uma amiga minha [*Ruth cita o nome da amiga*], não sei como os irmãos deles vêm pegar ela ali naquele momento. Porque fizemos um tempo dentro da escola para saber como se vai abaixar, se não vai, para a gente sair para casa. E quando viram que não te dava mais de certo, ninguém segurou mais ninguém. Não tinha mais ninguém para segurar ninguém. Todo mundo já tinha morrido. A gente saiu correndo e a gente se abraçou. (*Ruth chora*) E nunca mais, não sei se ela está viva, se morreu. Até hoje. Nunca mais nos encontramos. Nunca mais. E a gente se abraçou embaixo do tiro, embaixo das bombas. A gente se deu aquele abraço. Até hoje.

(*Ruth para de falar*)

Eu vou parar fazer essa entrevista. Eu vou parar conversar sobre essas coisas. Não sei. Já passamos muita coisa. Isso aí “muitas voltas o mundo deu”: vem disso tudo.

Fiz cinco meses dentro de uma floresta como a Amazônia, eu e a minha irmã pequena.

[PERGUNTO PARA RUTH SE É A ESSA SITUAÇÃO QUE UM TRECHO DA CENA 2 FAZ MENÇÃO – “ENQUANTO A GUERRA ACONTECIA/CORREMOS PARA A FLORESTA/DORMIMOS NO CHÃO]

Sim.

[PERGUNTO PARA RUTH SE É VERDADE, COMO ESTÁ NO TEXTO DO ESPETÁCULO QUE QUANDO ESTAVAM NA FLORESTA VEIO A PRIMEIRA MENSTRUACÃO]

Da minha irmã. Ela era uma criança.

[PERGUNTO PARA RUTH SE NÓS PODERÍAMOS MUDAR DE ASSUNTO E CONTINUAR COM A ENTREVISTA]

Uhum. Eu falo sempre: a diferença da gente, como africanos, principalmente eu, porque tem africano fraco. Eu, primeiramente, não me acho fraca. Segunda coisa é: o preconceito não me faz nada. Ao contrário. O preconceito, ele me ajuda a subir. Porquê: eu falo para os meus filhos. Ontem eu conversei com a Amanda [repórter da Globo que entrevistaria Ruth sobre o caso do assassinato de Moïse] para me preparar para essa entrevista da TV Globo, da televisão RJ, que estão para chegar. Não sei se vão chegar agora ou amanhã, como falamos. Eu falo para ela: eu tenho antídoto de racismo. Aí ela: “antídoto de racismo?”. Eu falei: sim, a minha mente. Se pessoas me chamar de... eu já sofri preconceito ou racismo. Se a gente começar a falar da minha história, a gente pode fazer camada por camada, por camada, por camada. Cheguei aqui no Brasil. Sofri racismo, preconceito, na loja à frente das câmeras. Tudo gravado. Assim, uma senhora entrou dentro da loja. Ela me viu. Estava lá como atendente. Eu falei: “bom-dia, senhora”. Uma branca, branca. “Bom

dia, senhora”. Ela nem olhou para mim. Só começou a olhar pro sorvete. Quando ela resolveu agora olhar para a atendente, sabe o que ela fez? (*Ruth imita a mulher branca*) “que mulher preta!”. Fazendo assim. “Você me deu um susto, gente!”. Tipo, naquela hora eu não estava sozinha. Estava eu e todos os demônios perto dela. O que eu fiz? “Oi, senhora. Tá desejando uma coisa?”. “Ah, essa, essa, essa”. Fui, fui na caixa. Bati. Entreguei para ela. “Ah, obrigada. Você é linda. Você é da onde?”. Entendeu? Nem meu chefe queria ouvir. Todo mundo queria chamar a polícia. Estava tudo gravado. É a voz, é tudo. Gesto. Tudo. Gravadíssimo. O que eu falei pra eles: “gente, primeiramente, a pessoa pode chegar hoje me chamar de macaco, me chamar de burra, me chamar de não sei o quê. Negra, não sei o quê. Não me fazem nada. Por que? O que eu acho de mim? Eu acho de mim que sou linda, sou potente, posso vencer na vida”. Se eu estudar vou enfrentar. Se eu quero ser jornalista como a Maju, vou fazer. Se eu estudar vou chegar lá. Se eu quero ser como a Glória [Maria], o que eu vou fazer? Ela é branca. A Maju é negra. O que a Maju fez para chegar lá? Estudou. Foi para jornalismo. Mostrou competência. Ficou na Globo. Mesmo patamar que os brancos. Então. É essa vida que eu penso para mim. Se eu quero. Eu não quero me vitimizar. Eu quero, no meu direito, eu quero. Não vou cair nisso. Porque o preconceito está no coração das pessoas, está na cara das pessoas, está dentro das pessoas. Se as pessoas não querem tirar isso por fora. Está com medo da polícia. Está com medo de ser preso. Está com medo de ser desprezada pelos outros. “Ah, você é racista!”. Não sei o quê. Mas tá dentro.

Mas outra coisa. A diferença do negro brasileiro e do negro africano, no meu conceito, na minha cabeça, Ruth, eu vejo o seguinte: nós nascemos num país em que se você andar agora daqui até a central vai se encontrar com um milhão de negros, talvez nenhum branco. O dia inteiro e talvez você não vai se encontrar com um branco. Tudo a mesma coisa. Ninguém tá em cima de ninguém. Ninguém tá embaixo de ninguém. Só a cultura, o nível social. Se pessoa que educa bem os seus filhos, leva na escola, vai ser alguém amanhã? Sim. Se você não quer levar, você não tem dinheiro para fazer isso, aí é que fica aquela diferença. Mas negro brasileiro, ele está sensível, está fraco em muitas coisas, por quê? Já nasceu ouvindo que “você é escravo. Você não é nada. Você não é capaz”. Entendeu? Está vendo a diferença? A gente tem uma maneira de assimilar as coisas, como negro africano. Mas negro brasileiro, ele não tem muita potência como a gente. Por que? Porque

ele já nasceu sendo julgado, sendo ofendido. É cabelo. É cabelo crespo. Mas e eu, Ruth, olha como eles brincaram com a gente. Os brancos brincaram com nós. Eu nunca brinquei numa boneca negra lá na África. Todos os nossos bonecos são brancos.

Uma criança africana, se você entregar uma boneca pra ela negra, ela nem vai receber, nem vai querer. Porque eles fazem tão feia a bonequinha que nem criança vai querer. Você tem que ver a cara da boneca. Está feia, feia.

Hoje, a gente vem viver aqui no Brasil, que a gente está entendendo essa loucura toda. Mas, quando a gente estava lá na África, a gente vivia colocando química no cabelo. A gente vive alisando nosso cabelo. Até hoje. Todas as meninas africanas que estão aqui no Brasil, alisando o cabelo. Mas vivendo com os brasileiros entendo que “ah não. Guarda o seu cacho. É linda. Eu acho muito linda”. Nada contra o cabelo liso, mas eu gosto muito do cacheado. Mesmo que eu uso, eu tenho várias perucas minhas aí de cabelo humano. É liso. É tudo. Eu, não me importa a cor. Eu coloco na cabeça. E vambora. Mas essas coisas, o brasileiro não vai fazer isso. Eu tenho cabelo humano louro. Eu tenho cabelo liso. Eu tenho cacheado. Eu tenho tudo. Vermelho. Tudo. Quando eu acordo, eu já vou colocar isso. Coloco e vambora. Mas o brasileiro talvez vai chatear. “Ah não. Não vai alisar meu cabelo porque eu vou sofrer preconceito de x”. Por que? Nasceu ouvindo isso, gente. Nasceu já dentro daquela panela tendo martelado isso. “Você não vai conseguir. Você são assim. Vocês não são assim. Diferença tem na escola. Diferença tem na faculdade”. Tudo isso é difícil, gente. É uma coisa que não se discute. Eu gostaria de conversar com os jovens. Porque jovem está até sumindo. Está na flor da pele. Está indo. E com essa diferença. Isso que eu faço com os meus filhos. Os meus filhos são crescendo aqui no Brasil. Vão crescer nesses países.

[PERGUNTO PARA RUTH SE OS SEUS TRÊS FILHOS SÃO BRASILEIROS]

Já no papel. Mas o pequenininho nasceu aqui. Os dois angolanos vieram aqui com quatro anos.

[PERGUNTO PARA RUTH O QUE SEUS FILHOS RESPONDERIAM SE EU PERGUNTASSE QUAL A SUA NACIONALIDADE]

Angolano. Angolano. Eles são angolanos. E aí, mesmo tendo documentação brasileira, eles são da região angolana. Quando chegamos aqui, “ah, mamãe, porque você não nasceu a gente branco?”. Para aquela área eles tinham quatro, cinco anos. Aí eu falei pra eles “olha, senta aqui”. A gente joga isso aqui na peça também. Pra mim, a pessoa que você chama morena aqui, para nós lá na África é branco.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA FAZ REFERÊNCIA À CENA DO DUELO]

Isso. Pra nós é branco. A mulata. Se é tipo cor do Wallace [Lino] é mulata. Porque aqui você vai ver uma mulher com cabelo bem liso, mas que é preta. A pessoa fala que é morena. Ah! Aí eu penso que o que a pessoa chama de morena aqui para nós lá na África é branco. Pronto. Branco. Pronto. Aqui é louro, branco, negro. Nossa.

Lá na África eles voltam assim. Lá na África quando a pessoa é mulata, então, mesmo crescemos, você vai ver. “Ah, vai namorar”. Todos meninos vão querer. Entendeu? Então, são as coisas que. É o mundo, gente. É o sistema. Fica virando essas coisas cabeça para baixo. Então, sou. Quem faz essas constituições, quem fez essas coisas com certeza se junta pessoa boa com pessoa ruim. Porque pessoa pega uma coisa que ele tinha no coração dele, que ele acha, e aí coloca na constituição. Quem vai como eles, vai votar e aí fica desse jeito.

[PERGUNTO PARA QUANDO ELA CHEGOU NA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO]

Cheguei na adolescência assim, que encarei a guerra.

[PERGUNTO PARA RUTH POR QUE ELA DECIDIU VIR PARA O BRASIL;
COMO FOI A VINDA PARA O BRASIL; QUAIS AS DIFICULDADES QUE
ELA ENFRENTOU PARA VIR PARA O BRASIL; COMO FOI TRAZER AS
CRIANÇAS PARA O BRASIL]

O primeiro problema: a minha decisão de vir para cá. Estou vendo até a minha
decisão aqui na minha mente.

[PERGUNTO PARA RUTH SE SEU PAI E SUA MÃE TAMBÉM VIERAM
PARA O BRASIL]

Não. Minha mãe tá na. Ah, falei até para ela hoje. Ela me ligou quando eu estava
dentro na aula. Falei pra ela “vou ter a entrevista hoje, talvez. Fica na linha. Talvez
possa te ligar”. Porque eu sabia se a pessoa da Globo estava chegando.

Aí, a primeira decisão que eu tive, eu me sentia, lá, onde a gente estava em
Kisangani, eu me sentia tipo dentro de uma lata de sardinha. Essa era minha
sensação. Quando era ali, tendo aquela idade de quatorze anos, não sei, treze. Eu
tinha essa sensação. De sentir tipo, “se eu sair daqui, viver lá nos países dos brancos,
essas coisas não vão acontecer”. Eu já tinha isso na mente desde de criança. De
tantas guerras.

[PERGUNTO PARA RUTH SE POR ESSAS COISAS ELA QUER DIZER AS
VIOLÊNCIAS DAS GUERRAS]

Isso. Porque a gente acordava, Tiago né?, a gente acordava de manhã, do nada,
BUM BUM BUM, três dias. Acabou. Vocês não têm ninguém para perguntar e
ninguém para explicar nada. Quem morreu, morreu. Foi no cemitério, enterrou e
acabou, acabou. Vamos dormir no meio da noite? Começou. BUM BUM BUM
BUM. Quem vai morrer, morreu. Quem vai se ressuscitar, ressuscita. Acabou. É
isso até o santo dia de hoje.

Lá onde sai essas coisas, só as coisas políticas, que eu nem quero colocar minha cabeça nisso, nem falar disso. Esses telefones que a gente usa. Os materiais que fazem todo tipo de celular no mundo. Sai no Congo. A gente chama essa matéria que faz esses celulares cobalto. Esse cobalto, quando ele sai, não tem no aeroporto. As mulheres estão sendo estupradas todo santo dia. Morto todo santo dia, as crianças, homem. De guerra. Até hoje é assunto para cá, é assunto para lá. Eu segui um documentário que estão falando que dentro desse celular tem sangue congolês. E eu falo, “sim”. Por que? Onde sai essas coisas. Vocês não têm. Vocês têm essas guerras. Eu fico com medo de um dia no Brasil, por exemplo, explodir uma guerra civil. Porque aqui tem aquela guerra política que... Meu Deus.

[PERGUNTO PARA RUTH SE EM SUA OPINIÃO AS GUERRAS CIVIS QUE ELA VIVENCIAU EM ANGOLA E NA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO SÃO MUITO DIFERENTES DA VIOLÊNCIA URBANA NO BRASIL, PRINCIPALMENTE NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – UMA GUERRA DO ESTADO CONTRA A POPULAÇÃO NEGRA E DE BAIXA RENDA]

É diferente. A semelhança, porque lá quem tem armamento na mão, quem tem uma arma são soldados. Quem foi soldado. Lá são tropas com tropas que luta. No meio do povo. O povo morre.

Essas diferenças que vocês têm aqui, estadual, municipal, eu não sei dividir isso lá na África. Eu só sei, sabe o estado, soldado e soldado. A gente não tem. Vocês aqui têm uma diferença das coisas. Mas a gente, é... deixaram a gente tão escuro para não entender muitas coisas também não. Aí, aqui [Rio de Janeiro] você vai ver a população. São civis com a arma na mão. Mas lá é diferente. Soldado com a arma, e outro soldado com a arma. Aí, o próprio estado se batendo. Quem vai pegar poder e quem não vai. Isso aí que acontece lá. Mas aqui o civil, e dentro do povo. Porque a prova é que lá a gente não tem favelas. Tipo, “ah, favela da Maré”. Gente, o estado tem poder que uma pessoa civil, você não tem como. Aqueles ladrão, como na Angola, ladrão vão vir avisar a sua mãe: “oh, seu filho tá fazendo isso, e isso e isso. Procura abaixar, acabar com isso. Porque vamos matar”. E chega o dia vão pegar ele, vão matar na sua frente. A rua toda tá vendo. TÁ TÁ TÁ. E você não vai

enterrar. Vão levar. Entendeu a gravidade? Mas aqui não. Ladrão roubou, matou, vai preso e sai. Na África, não. Matou? Vai ser condenado à morte. Acabou. Matou? É a morte. Acabou. Não tem explicação. Não tem lei que vai vir. Matou? Você vai preso. Acabou. Condenado a morte. Acabou. Não tem mimimi. Com isso a gente vê a diferença.

[PEÇO PARA RUTH CONTAR SOBRE SUA VINDA PARA O BRASIL]

A decisão começou aí, como eu estou falando. Eu estava me sentindo sufocada lá naquele... até hoje eu não sei se vou ter coragem de ver meus irmãos que ficou lá da família. Tipo. Aqueles meus primos, que crescemos juntos. A gente conversa até hoje. E estão lá também. Ainda tem uma família lá. Mas não me vejo, tipo, dormir um dia lá. Eu vou ter a sensação que vai explodir uma guerra. Eu vou ficar lá de vez. Mais uma vez. Entendeu? Porque fomos lá, uma viagem, foi ficando lá, depois de oito anos sair daí. Trauma tem aí.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA NUNCA MAIS REGRESSOU PARA ÁFRICA?]

Não. Nem no pensamento. E aí, estou falando de onde aconteceu a guerra. Mas ir para a capital... porque na capital não aconteceu muito. Acontece guerra, sim. Mas é raro. Mas lá naquelas províncias. Que eu fico com muito com medo de ficar lá. Aí, mas está calmo nesse tempo, assim. Depois dali eu estava sonhando isso. Quando vim, estudei. A minha mãe já tinha voltado para Angola. E ela me chamou de volta para Angola. Porque não tinha como. Eu estava fazendo. Queria fazer a faculdade no Congo. Comecei.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA INICIOU A FACULDADE DE TEATRO]

Não, não, não. Nunca estudei teatro. De tudo que eu faço no teatro eu falo que é um dom.

[SOM DA TELEVISÃO – MATÉRIAS SOBRE A MORTE DE MOÏSE]

Ai, meu Deus.

[INTERROMPEMOS A ENTREVISTA PARA ASSISTIR À MATÉRIA. DESCREVEM NA REPORTAGEM A AGRESSÃO MORTAL SOFRIDA POR MOÏSE]

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA CONHECIA MOÏSE]

Meu sobrinho.

Onde estou falando. A história que eu estou contando pra você. Nós viemos juntos daí.

[PERGUNTO SE ELA E MOÏSE VIERAM JUNTOS AO BRASIL]

É. E a mãe dele.

[DIGO PARA RUTH QUE SINTO MUITO PELA SUA PERDA]

Porque ainda, um dos três. Tem outro aí.

(Ruth mostra para mim as obras de arte feitas por seu marido e que ornaram a sala de sua casa)

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELE É O PAI DOS TRÊS FILHOS DELA]

Não. Ainda não temos filhos. Deus ainda não abençoou a gente com filhos, não.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA E O ATUAL MARIDO PLANEJAM TER FILHOS]

Sim, planejamos. Nós somos africanos.

(Ruth recebe uma mensagem do Bradesco. Troca áudios com uma funcionária do banco)

Ela está fazendo a minha admissão no trabalho [Burger King].

(Ruth mostra para mim suas conversas com a mãe de Moïse pelo Whatsapp)

Aí, está aqui. Essa aqui é o WhatsApp da mãe do Moïse. O WhatsApp dela.

[REPARO QUE A MÃE DE MOÏSE ALTEROU SUA FOTO DE PERFIL PARA UM RETRATO DO FILHO]

(Ruth mostra uma foto do desenho que seu marido estava fazendo de Moïse na época da entrevista)

Eu e ele, e meu marido aqui. Ele desenhou isso. Nesse exato momento ele está fazendo esse desenho lá, em Madureira. Ele fez isso à noite, rapidinho. A gente levou no protesto. Falamos o mesmo dialeto, eu e ela [mãe de Moïse].

[PERGUNTO PARA RUTH SUA OPINIÃO SOBRE A CONCESSÃO DO QUIOSQUE DADA PELO PREFEITO À FAMÍLIA]

Eu trabalhando onde meu filho foi morto?

Essas coisas a gente está proibido de falar, sobre esses assuntos. Porque advogado está aí. Mesmo eu. Ele sabe que eu vou passar numa reportagem. E falei com ele, “olha, vão me perguntar, com certeza”.

[PERGUNTO PARA RUTH SE A FAMÍLIA DE MOÏSE FOI ORIENTADA A NÃO ENTRAR NESSE ASSUNTO?]

Isso. Fomos orientados para falar só as coisas básicas. Mas entrar na profundidade, do sim ou não. Somos adultos, né. Estamos vendo o que está acontecendo.

Porque está escrito lá, eu vi no jornal, que o dono [do quiosque onde Moïse foi assassinado] não quer ceder. E agora? Já imaginou outra guerra. Gente. Tem pessoa que. Só Jesus. Mas...

[PEÇO PARA RUTH VOLTAR A ME CONTAR DE SUA VINDA AO BRAISL]

Aí eu estava decidida já, desde a infância, que eu tenho que morar fora do país.

[PERGUNTO PARA RUTH SE NAQUELE MOMENTO ELA PENSAVA NA EUROPA]

Sim.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA TAMBÉM PENSAVA NO BRASIL?]

Não. Nunca pensei no Brasil, não. Estava pensando nas Europas. Eu falo que o Brasil me escolheu. Entendeu? O Brasil é onde o Senhor, como eu sou cristão eu creio nisso. Porque onde está brilhando a sua estrela, é ali que tem sua benção. Se

a sua estrela não está brilhando na Europa, mesmo você ir lá, mesmo está sendo fácil para qualquer um, para você vai ser difícil. Fale de um assunto como você falou aqui que, “ah você agora saiu da casa”. Esse é bom. Como amadurecimento. Muito grande. Agora você não vai brincar com dinheiro na balada. Porque agora você já tem uma casa para ir pagar. Não vai jogar o dinheiro fora porque, “é eu já tenho uma casa para ir pagar”. Não vai jogar dinheiro fora. “Ah, eu tenho consumo em casa”. Se você comia cem por cento no restaurante, você: “não, agora vou comprar minha comidinha. Vou guardar aí. Quando eu puder faço a minha comidinha. Se não posso, vou num restaurante”. Está vendo? Já é um amadurecimento. Eu gosto disso. E, “ah, eu vou viajar!”. Todo brasileiro. Eu tenho um amigo de *Über*. Um *Über*. Me pegou, conversamos, ficamos amigos e até hoje. Nesse exato momento tá na França. “Ruth eu vou viajar”. Eu falei, “viaje”. Você fora do país, onde não tem um pai e não tem uma mãe. Você vai ficar homem. Você vai ficar na linha. Sozinho. Só se fosse aquele que não tem muita sabedoria, que vai se envolver não sei onde. Mas quem tem sabedoria, quem quer saber “de onde estou indo, onde estou, o que estou fazendo, o que não vou fazer” amadurece. “Estou aqui na Europa, sem pai e sem mãe, sem tia e sem ninguém”. “Vamos na balada?”. “Não, vou estudar”. Vou falar “não. Amanhã eu tenho trabalho”. Aqui, “se não é esse trabalho não vou viver. Se não é isso não vou fazer nada”. Então, a pessoa amadurece. Amadurece. Muda de comportamento. Amanhã você vai virar “pai, obrigado. Mãe, obrigado. Por me deixar ir”. Porque aí que você vai se ver responsável, de verdade, da sua casa. Porque na sua casa, o seu pai não vai deixar você passar fome. Ele vai ficar querendo falar, mas você “não”. Mas você sozinho em casa, com o seu bolso. Você que vai saber agora balancear as coisas. Amanhã você vai se casar. Se vai ter filho ou não. Você vai saber. “Ah, não. Já tenho filho. Se eu ia duas vezes na balada, vou uma vez. Porque já tem uma pessoa que eu tenho que alimentar”. Pessoa amadurece. Esse aí, que quando amadureci, falei, “não”. Eu já tinha esse projeto na minha cabeça. Eu tenho que viajar. Me casei. Eu tinha meu projeto. Tipo: eram uns caminhos. E me casei. Com esse sofrimento tudo que eu passei na vida, da guerra, de todas as coisas, vim me encontrar com um homem que me batia, me xingava, nossa.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ESSE HOMEM COM QUEM ELA SE CASOU É O PAI DOS TRÊS FILHOS DE RUTH]

É. Dos três.

[PERGUNTO SE ELE É O HOMEM DESCRITO NA CENA 2 DO ESPETÁCULO – O HOMEM COM QUEM RUTH FORÇOSAMENTE SE CASOU]

Isso. Isso. E aí, eu fiquei num casamento que, nossa. Essas coisas. Para você ver, esses dramaturgos são pessoas super inteligentes, eu falo. Eu gosto do Jô. Amo. Ele é o cara. É o cara. Por que? Juntando isso tudo que estou te falando, uma pessoa vai e colocou uma frasezinha só. E uma frase que tá carregando um livro atrás. Virou-se uma frase? Nossa, não é brincadeira. E uma frase que toca o coração de alguém? Ele é uma pessoa que. Deixe pra lá.

[PERGUNTO COMO ERA O TRABALHO COM JÔ; PERGUNTO SE RUTH FORA AVISADA ANTES DE COMEÇAREM OS TRABALHOS QUE SUAS HISTÓRIAS FARIAM PARTE DA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO]

Não, não, não. Eles são pessoas muito inteligentes. Eles todos. São diretores porque são. Porque para merecer. Entendeu? Porque ele não vai te falar nada. Ele está observando. Ele observa. Eles ouvem cada coisa. “Ah, Ruth, gostei daquela coisa que você fez. Pode fazer mais. Aqui vocês vão fazer isso”. Eles só perguntam o que você está me perguntando aí. “Ruth, o que você...”. Ah, outras coisas saíram no improviso. Porque eu no improviso, oh. No improviso, pode deixar. Só me dar um tema aí.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA GOSTA DE IMPROVISAR]

Muito. Porque eu me sinto, tipo, eu tenho uma. Só você me dar uma coisa, um tema, eu já tenho, eu sinto na minha cabeça, tipo, tá saindo as camadas das coisas. Eu acabei de fazer um filme, em dezembro. Quando cheguei, já tinha começado o filme. O Jô também escreveu, junto com a Valentina, dona do filme. Aí quando, o dia que eu fui, nossa, a mente mudou. É. Eu ouvi eles falando, as pessoas se emocionando. Eu falei nada demais. Só os pontos que a diretora estava falando. Eu fiquei vendo e aí vem as camadas. Vem as camadas. Eu escrevia filmes lá na África. Eu criava filmes incríveis na minha cabeça. Eu acho que esses meus filmes aí, se eu sentar, falar com um diretor, com um dramaturgo, vou tirar muito de mim. Vou até falar com o Jô sobre isso. Vai sair muitas camadas boa.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA ACHA QUE, MESMO SENDO AS HISTÓRIAS PRESENTES NO ESPETÁCULO VINDAS DA TRAJETÓRIA PESSOAL DE CADA ATOR OU ATRIZ, A PRESENÇA DO DRAMATURGO PARA A CONSTRUÇÃO TEXTUAL E CÊNICA É FUNDAMENTAL]

Muito.

[PERGUNTO PARA RUTH SE NÃO DARIA PARA FAZER ESSE TRABALHO SEM UM DRAMATURGO]

Ah, daria, sim. Daria, sim. Mas chegando num lugar onde não tem dramaturgo, faz um trabalho de diretor. Graças ao espírito de Deus, eu faço. Mas sem eles também. Porque tem uma dramaturgia tudo aí. Tem uns coisa, fatos, coisas. E eles estão ali para juntar os fatos. Tipo, colocar as peças do quebra-cabeças, sabe? Nascer uma coisa dentro de uma coisa. Tirar uma camada em cima de uma camada original. Entendeu? Eu me sinto esse. Eu tenho uma mente aberta, né, como vocês falam, então. É. Eu sinto isso. Eu posso estar. Isso aí. E qualquer coisa que eu faço. Só basta você falar para mim, “oh, vamos fazer assim”. Acabou. Eu fico aí. Fica vendo coisa. Fica tirando camada. É automático. Não sei como explicar isso. Porque não fiz teatro. Mas se você me vê na cena, como pessoa testemunha. Imagina Jô Bilac. Ele olhou pra mim, ele falou pra mim “amada”, porque ele me chama de amada e

eu chamo ele amado. “Amada, sabe, eu fico vendo uma luz em você”. Ele falou pra mim: “você tem uma força na cena. Você tem uma coisa sobrenatural”. E essa coisa, não é só ele, muita gente fala disso. Se você me vê atuando você vai pensar que eu fiz a faculdade do teatro. Não fiz nada. Nunca fui numa faculdade. Sempre cursos de cinema que eu peguei aqui no Brasil, rapidinho, só pra saber umas coisas sobre “ah, vai ser uma filmagem em plano aberto, fechado”. Só isso. Mais nada. Mas é uma coisa que quando a gente faz com a alma, quando a gente ama. A minha diretora do *Kondima*, a Marcela, a minha parceiríssima, ela falava pra mim “a Ruth”, ela falava lá no teatro, “a Ruth não me dá trabalho. Ruth, só basta ela decorou o texto. Acabou”. Mas as pessoas que estão atuando comigo. Imagina o Orlando, super ator, entendeu? Estudado. Fizeram um monte de peças. E eu me via, assim, tipo, no meio deles, tipo, caí de paraquedas. É verdade. E vim trabalhar no *Pá de cal*, com os atores, com nosso ator e diretor, o Paulo. Gente. O Isaac. Quarenta anos de teatro. E essas pessoas falam para você “nossa, Ruth. Você está me emocionando. Você impactando a gente”. Gente, essas coisas. Eu fico assim. Nossa. Entendeu? Então, é uma coisa gratificante, assim. E o Jô Bilac falou para mim: “amada, vamos fazer dinheiro. Vamos trabalhar juntos”. Ele me levou no *Pá de cal*. O próprio Jô Bilac.

[PERGUNTO PARA RUTH SE A RELAÇÃO ENTRE O DRAMATURGO E OS ATORES E AS ATRIZES, EM *HOJE NÃO SAIO DAQUI*, FOI SEMPRE PACÍFICA. PERGUNTO SE TIVERAM COISAS QUE ELA DISSE QUE NÃO FALARIA, OU COISAS QUE ELA DISSE QUE PRECISARIA FALAR. PERGUNTO SE ELA TEVE QUE, EM ALGUM MOMENTO, NEGOCIAR SEUS TEXTOS]

Eu recuso falar as coisas de política, como eu acabei de falar. Eles sempre foram pacíficos. Mesmo no filme. A diretora falou para mim: “Ruth, o que você acha bom para falar. Como seria essa fala para você? Se sentiria tranquila em falar isso?”. Sempre, sempre, sempre. E quando você fala não, eles tiram na lata, e faz outra camada.

[PERGUNTO PARA RUTH SE TEM ALGUM CASO DE NEGOCIAÇÃO NA HORA DE CRIAR O TEXTO DE HOJE NÃO SAIO DAQUI QUE RUTH SE LEMBRA E PODERIA CONTAR]

Ih, nem me lembro mais. Muita coisa. Muita coisa.

[PERGUNTO PARA RUTH SE TEVE ALGUMA COISA QUE ELA LUTOU PARA QUE ESTIVESSE PRESENTE NA PEÇA]

Não. Lutar, lutar, não. Porque quando a gente fala: “Ruth, o que você pensa?”. Eu pensei isso. “Então, vai ficar o que a Ruth falou”. Muito fácil. Pelo menos até agora, os diretores que eu trabalhei.

No *Pá de cal*, tudo. Eles fizeram todos os duetos em portugueses e eu falo em francês. De tanta maneira que só dá para ouvir. Dar sentido da palavra. Só isso. Eu não decorei. Gente, é muito passivo. Muito bom trabalhar com eles todos. Nem ninguém veio me queixar: “não queria falar e eles me obrigaram”. Não, não. Tudo foi bem estudado e conscientemente, sabe. Fala da minha mãe, por exemplo. A minha mãe que não engravidava. É a realidade. A minha mãe procurou, procurou, procurou como ter filho. Na primeira temporada, a gente colocou: “procurou, procurou”. Na segunda temporada, mudaram as falas, mas estava o mesmo sentido. Uma loucura.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA SENTE QUE EXISTEM FORÇAS QUE CONTROLAM SUA CIRCULAÇÃO PELO ESPAÇO E SUA FALA, E SE ELA ACHA QUE UMA PEÇA EM QUE A ATRIZ TRATA DA SUA PRÓPRIA VIDA ENFRENTA ESSE CONTROLE]

Com certeza. Uma peça como *Kondima*, a gente falou sobre a guerra. Quando a gente vai voltar em cartaz, vou te convidar para vir assistir essa peça [*Kondima*]. Você vai sair daquela sala outra pessoa. Por quê? Porque a gente se sente controlado, sim. E eu até hoje sinto aquela vontade de passar mesmo na televisão,

como vou passar agora na reportagem, pedisse que essa peça tem que ser vista no mundo. Entendeu? Não é porque estou fazendo parte daquela. Porque onde escreveram eu não estava. Eu fui convidada a fazer. Eu já encontrei os textos já escritos. Elas escreveram. Mas são as coisas que você, depois de assistir aquela peça você vai saber valorizar a sua família. Você vai querer valorizar o seu povo. A gente não tem palavra. Eu, quando falando de fronteira, eu volto no *Pá de cal*. A minha fala, a última fala, que falo do Adão e que eu falo da carta e da letra do Adão e de [nome da personagem], mesmo (*Ruth fala em francês*). Ele fala do fluxo. Ele fala do fluxo de fronteiras. Ele fala mesmo o limite. Temos os limites das nossas fronteiras. Mas, o fluxo. Somos uma pessoa só. Mesmo somos limitados com essas fronteiras, mas a gente está aí. Entendeu? A gente está aí. Acontecendo coisa de lá do outro lado do mar. E mesmo as coisas acontecendo no outro lado. São as coisas que um fluxo. Tem aquele fluxo que você está falando. Mas a gente se sente sim mesmo sair dali. Estou aqui. Por que não posso falar outras coisas? Porque estou me sentindo controlado. Porque estou me sentindo sem poder. Como que vou passar na televisão falando do presidente? Que nem sei, ele pode me atingir. Mesmo estou aqui no Brasil. Então, sim, me sinto controlado, sim. É por isso que a gente evita, né, um documentário. Eu já fiz três documentários. Todo material. Eu sou musica. Eu sou compositora.

[PERGUNTO PARA RUTH SE A MÚSICA DA SEGUNDA CENA DO ESPETÁCULO FOI ELA COMPÔS]

Eu já me encontrei com uma fã. Só mês de dezembro agora. A gente estava até com uma atriz. A gente acabou de fazer um filme. Pegamos o metro. Ah, vou chamar a menina. Vou escrever para ela. Não sei se ela foi pra fora do país. Com máscara, gente, a menina me reconheceu. Ela falou que ela é apaixonadíssima. Ela mora na Maré. Ela está namorando um alemão. Ela vai viajar agora na Alemanha. Mas ela é minha fã. Ela me ama muito. Ela gostou essa música. Se eu poderia mandar essa música para ela. Eu mandei a música para ela. Eu mandei tudo.

Eu estou falando do [nome da música]. A música que a gente canta (*Ruth canta um trecho da música*).

[RUTH EXPLICA PARA MIM QUE ESSA MÚSICA É A QUE ENCERRA O ESPETÁCULO HOJE NÃO SAIO DAQUI]

Aquela música ela está em todos os meus teatros. Menos em *Pá de cal*. No *Pá de cal* eu fiz outra coisa. E eu compus uma música sobre a violência contra as mulheres. Porque eu mesma sofri desses abusos. Eu estou procurando caminho para passar minha música. Como a Globo vem me procurar, então agora eu vou ter a oportunidade para falar para eles que eu quero empurrar dinheiro da minha música. A minha música tem que ser ouvida. A minha música é muito boa. A minha música é percussão puro.

(Ruth coloca a música para tocar em seu telefone)

Foi gravado em São Paulo. Vai passar no SESC.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA SENTIU ALGUM INCÔMODO EM FALAR SOBRE A MARÉ SEM ESTAR MORANDO LÁ, VISTO QUE A PEÇA TRATA TAMBÉM SOBRE OS ANGOLANOS MAREENSES. PERGUNTO PARA RUTH COMO FOI FALAR SOBRE UM TERRITÓRIO SEM MORAR NELE. PERGUNTO SE RUTH JÁ TINHA RELAÇÃO COM A MARÉ ANTES DO ESPETÁCULO]

Não. Primeira vez que eu entrei na Maré. Gente, a história da Maré pra mim como passa na televisão é tipo entrar no inferno. E ali que começou muita coisa. Ali que a gente começou a criar as coisas também. Quando cheguei na Maré, gente, chorei. Tomei crise de choro. Porque quando entrei lá naquele Parque ecológico, não sei se você chegou lá, me lembrava a África em tudo. Eu via a casa onde eu morava. Gente. Eu falei para eles “não vou conseguir trabalhar aqui. Não sei se vou conseguir trabalhar aqui todos dias”. Porque eu chorei. Todo mundo se emocionou.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA JÁ ESTAVA MORANDO NO JARDIM AMÉRICA]

Não. Eu morava lá na Penha. Aí eu falei “Meu Deus”. Eu vi onde a gente cresceu lá em Soyo. Onde a gente saiu com Moïse, que morreu. Onde eles moravam também. Onde eu morava também. Gente, Meu Deus. Senhor. Eu chorava. Eu via. Nossa. Era cada coisa. Areia vermelha. Eu via tudo. Falei “Meu Deus”. E falei “não, aqui eu não consigo. Eu não vou trabalhar aqui”. Porque estava me lembrando tudo. E eles falando comigo, aconselhando. E eu fico me familiarizando. Gente, eu não acreditei que eu poderia um dia entrar na Mata sem me emocionar. Aí eu fiquei, me familiarizei com o local. Me familiarizei com as coisas. Eu via as coisas, e aí criava as coisas. Fizemos um workshop com o Gustavo, de Portugal. Nossa. A Cia Marginal, nossa, fizeram um trabalho muito forte, muito grande. Estão de parabéns.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA JÁ SABIA QUE HAVIA UMA GRANDE COMUNIDADE DE ANGOLANOS VIVENDO NA MARÉ]

Não. Descobri na peça. Que eu não sabia que tinha uma concentração dos angolanos desse tamanho na Maré. Eu não sabia. É enorme. Eu fiquei sabendo lá. E, gente, porque quando eu atuo e dá aquela impressão de que eu moro lá, sabe por quê? É o amor. Porque eu me coloquei numa vez no lugar daquelas pessoas. Eu me vi no espelho. Quando eu ainda, na Avenida Brasil, aí, naquela sala da cultura aí da Maré, a gente estava ensaiando ali. E eu estava saindo dali para pegar a van para ir pra minha casa e a polícia me parou. Quatorze horas. Eu já estava dentro da van. Mandaram descer.

[PERGUNTO PARA RUTH SE OS POLICIAIS ESTAVAM ARMADOS]

Polícia. Eu descí. Aí falaram para eu abrir a bolsa. Aí eu, “por quê?”. Aí ele falou, “ah, porque você tá saindo lá de dentro”. “Quer dizer que todo mundo que entra aqui na Maré, que sai pra fora, sai com droga? Sou louca pra pegar uma droga e trazer dentro de uma van?” É. Você é uma louca, né? Mesmo nunca tendo

trabalhado com essas coisas. A inteligência humana. Vamos julgar como os humanos. Uma coisa tão perigosa. Que o mundo está procurando. Que os policias estão procurando. Que está dando milhões para as pessoas. Eu vou levar numa van? Aí eles abriram a minha bolsa. E eu falei para mim, “tá bom. Quando ele abrir a bolsa e visse meu computador, visse as coisas aí”. Depois falei pra ele, “acabou?”. Aí eu falei, “eu vou tirar a roupa”. E comecei a tirar a roupa. Sim, eu tirei a roupa. Falei, “tá bom. Agora o senhor tem que me revistar direitinho. A van parou. Você sabe, tanta vergonha. Desce da van porque você saiu de dentro da Maré. Você tem uma bolsa grande”. Só tinha o computador dentro, nada mais. Eu tirei a roupa. Falei, “tá bom, então”. “não, não, não, não, não tira a roupa, não”. “eu vou tirar. O senhor não quer me revistar? Como vai me revistar? E se eu tenho a droga no corpo, como o senhor vai saber?”. Gente, fiquei tão revoltada. Eu senti na pele o que morador de Maré sente naquele dia. Porque quem mora por fora fica vendo também. É tipo negro. Na rua. Eu, mulher, indefesa em tudo. Mas você tá vendo que as pessoas. Uma mulher indefesa e tudo. Mas você está vendo. Se você está na Zona Sul. Atravessando a calçada, você vai ver pessoa atravessando a calçada talvez que pense que você é lá da... (*Ruth se engasga*) Desculpa. Quando você tá dentro do...

(*O ator da novela que está passando na televisão chama a atenção de Ruth*)

Esse aqui é brasileiro, não é?

Aí, é isso. A gente sentia na pele. E eu entrei na Maré. Todo dia era uma pessoa para me esperar para entrar. Porque eu fico com o trauma das armas. Trauma de tudo. Mas nunca aconteceu nem um dia eu dentro da Maré ver tiro. Nunca aconteceu. Eu estou no meio do caminho em cima tá vindo um motoboy, e um carro, como a Isabel pegava a gente com o carro dela, e, ah, aconteceu alguma coisa. Nada. Então, acabei me familiarizando. E comecei a levar meus filhos. E é isso.

[PERGUNTO PARA RUTH COMO SURTIU A IDEIA DE FAZER A CENA DO DUELO ENTRE BRASILEIROS E ANGOLANOS]

Eu me lembro. Era um dia. A gente sentou e a gente estava conversando. Porque a diretora já tinha os pontos dela. Mas ela ficou falando, “você podem falar umas coisas que vocês sabem lá na Angola que aqui não tem. Que aqui é outra coisa”. Aí eu dei esse exemplo. Eu cheguei numa clínica. Porque eu cheguei aqui grávida. Aí encontrei uma fila. Eu perguntei para eles, “isso aqui é uma bicha?”. Está no texto. Eu que vivi isso. Aí, todo mundo ficou me olhando desse jeito. Eu não entendi nada. E ninguém me respondeu. Eu entendi que era uma fila e eu fui lá. Aí depois, quando eu cheguei em casa, eu falei para a tia que me recebeu. Falei, “mas, como assim? Eu cheguei no hospital. Perguntei. Vi, as pessoas estavam na fila. Na *bicha*. Eu perguntei se isso aqui era uma *bicha*”. Ela ficou rindo. “Aqui você não pode falar de bicha. A gente tá falando de pessoal homossexual”. Eu falei, “Meu Deus. Eu não sabia”. Eu falei, “por isso todo mundo me olhou”. Se eu não apanhei é porque eu estava grávida. Talvez a pessoa que eu perguntei pensou que eu tinha chamado ela de bicha. Com certeza. “Isso aqui é uma bicha!”. Meu Deus. Já imaginou a gravidade? Aí te bateram, te levaram na polícia, e depois de lá na polícia que o policial vai entender: “ah, gente. Bateram à toa. Ela nem sabe o que é isso”. Poderia ser, né?

Aí o Wallace fala, “ah, mona. Quando chegar lá na África vou ver todo mundo me chamando de branco”. Aí que vem aquela brincadeira. Gente, no primeiro dia que a gente fez rimos pra cacete. Muito engraçado. E chegavam umas coisas assim que você sentia na pele como uma verdade. Nossa. Foi uma cena muito forte para nós.

Depois que a gente brincou com isso. Mas, no primeiro dia, foi uma coisa de... real pra cacete.

[PERGUNTO PARA RUTH POR QUE, PARA ELA, NA CENA DO DUELO OS ATORES E AS ATRIZES BRASILEIROS E ANGOLANOS TERMINAM DANÇANDO JUNTOS]

Voltamos no conceito. De Angola junto ao Brasil. Que podemos fazer tudo. Somos só uma pessoa só. É um ensinamento para o povo. O povo tem que entender, gente. Negro, branco, somos uma pessoa só. O sangue é só cor vermelha, gente. Loira,

preta, como eu. Gente, sangue vermelho. Não tem sangue loiro. Não tem sangue negro. Tudo a mesma cor. Mas o mundo não entende.

[PERGUNTO PARA RUTH SE, NA OPINIÃO DELA, SERIA UM PROBLEMA CASO NÃO FOSSE UMA ATRIZ ANGOLANA CONTANDO ESSA HISTÓRIA]

Esse não seria um problema. Mas eu me revolto, sabe? Eu me revolto quando vejo ter tantas negras por aí. Mesmo lá nas novelas. Tem tanta negra. Está aqui a gente. A gente se revoltou porque teve coisa que a gente viveu e talvez a televisão pegou. E pegou outra atriz e colocou. E eu estou aqui em casa, como atriz, e sem oportunidade. E vendo a minha história ser contada com outra atriz, que não viveu isso. Por que não deixar, negro, negro mesmo, fazer a história dele? Sentir na pele o que é.

Eu vou estar grata se hoje a Globo me chamar para eu fazer uma novela onde a minha história está sendo contada, e eu mesma protagonista. Eu fui chamada na novela *Órfãos da Terra*? Sim. Mas o que eu fiz? Participação. Nada mais. Que dia vamos viver, então, uma ação? O Jô até queria me colocar na *Segunda chamada*, mas a gravação estava sendo em São Paulo e a gente estava fazendo *Cia Marginal*. Não tinha como. Ele queria me colocar naquela série. Mas ele me prometeu que vai ter uma série da Globo, não sei até agora, que vou fazer. Mas eu creio nele, em Deus e nele, que vai dar certo. Aí me revolto. Com isso aí me revolto de verdade.

Eu me orgulho porque eu falo que sou atriz e viva. Por que sou atriz e viva? Estou vivendo, e graças a Deus. Quando vou passar na televisão, vou agradecer todos os meus diretores, que me sentiu. Sentir, viver o que eu vivi. Olha, Tiago, você não tem ideia, de pegar meu irmão ator que você é, como eu, você já sente quando você veste um personagem. Imagina aquela camada, terceira camada. Como eu. Fazer uma peça que você viveu. E você sair no que você viveu. Sair como uma peça. E você revestir o corpo da atriz. Entendeu? Pegar aquilo que é a realidade, levar na ficção, na tua cabeça, com outras falas – ainda tem que decorar ainda essas falas aí também – e trabalho do corpo, da mente. Transmitindo isso. Como é pesado.

[PERGUNTO PARA RUTH SE HAVIA PERSONAGEM NO TRABALHO DELA EM *HOJE NÃO SAIO DAQUI* OU SE ERA ELA MESMA]

Tinha personagem. Era eu dentro do personagem. Esse é o problema de *Hoje não saio daqui*. Toda a minha cena é voltada para trás.

[PERGUNTO SE COM “PARA TRÁS”, RUTH QUERIA DIZER NARRATIVAS SOBRE SEU PASSADO]

Não. Andando para trás. Fisicamente.

(Ruth se levanta para mostrar o movimento de andar para trás que fazia enquanto falava o texto da peça)

E você tem que se preocupar com o texto. Tem que se preocupar com a pedra. Um dia Rodrigo [Maré] ficou rindo para caramba. Eles todos diziam. Eu tinha um cajado. Até roubaram esse cajado. Não sabe se eles pensaram que esse cajado tem um poder de verdade. Não sei. Se você olhar no meu primeiro filme e na segunda foto é diferente. Roubaram o meu cajado. Meu cajadinho. Aí, eu estava colocando assim: eu, em cena, quando eu coloco assim no chão, PÁ. E ele quebrou. E aí eu, PÁ, para me equilibrar. O Rodrigo morreu de rir. Ele deu aquele exemplo daquela cantora negra. Não é Ludmilla. É aquela outra. Que caiu na cena, e levantou e continuou a cantar. Aí ele se lembrou daquela história. O Rodrigo já sabe. Quando ele vai ouvir essa história, ele já sabe o que é.

Aí quebrou uma pontinha, e me desequilibrei. Mas estou aqui na cena.

E fui andando. Tipo, nada aconteceu. Aí, no final, a gente morreu de rir pra cacete. Aí o Rodrigo me encenava isso tudo. “Olha a Ruth!”. Aí, todo mundo ri. Quebrou. PÁ! Estou aqui.

Aí, como gosto de atuar. Quando eu falo esses textos com aquele sentimento humano - tem - dá raiva. De tirar por fora. De desabafo. De tudo. Eu sinto nesse momento. Eu equilibro isso com a atuação. Gente, isso é automático. (*Ruth proclama um trecho da peça*) “Minha casa era bonita. Mas pela guerra foi toda destruída”. Gente, eu já olhei uma pessoa. Eu passei isso pra ele. Gente, o cara veio me procurar no final. Chorou pra caramba. Mas eu estava atuando. Mas caiu os olhos nele. Então é ele que carregou tudo isso. Ele se viu culpado. É sentimento. Aí, eu fico assim. Gosto quando canta. Aí a pessoa me pergunta, “Ruth, qual é a diferença de quando você canta e quando você atua?” Eu não sei fazer a diferença. Porque quando eu estou naquela vibe da atuação me sinto viva, me sinto bem. Tipo num lugar de desabafo. Estou aqui agora, esse é meu momento, vou tirar tudo que está dentro. Isso que eu me sinto no teatro. Agora, quando estou cantando, a mesma coisa. Eu já fiz tradução da música da Alcione, “Não deixe o samba morrer”. Eu já traduzi no meu dialeto [Lingala].

(*Ruth coloca o vídeo dela cantando a música de Alcione em Lingala para rodar.*)

Está ouvindo o texto?

[DIGO PARA RUTH QUE ESTOU OUVINDO, MAS QUE RECONHEÇO QUE ELA ESTÁ CANTANDO EM OUTRA LÍNGUA, QUE NÃO CONHEÇO]

Então. Eu falei o seguinte: é música da Alcione [Araújo], “Não deixe o samba morrer”. Aquele texto dela, que ela canta em português, eu fiz a tradução em meu dialeto. Em Lingala. A música dela traduzindo o meu dialeto. Aí que sai a riqueza dessa música.

(*Ruth coloca outro vídeo de outra música sua para tocar – a música do pôr do sol*)

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA COMPÔS ESSA MÚSICA PARA O ESPETÁCULO]

Já existia.

[PERGUNTO PARA RUTH SE EM SUA EXPERIÊNCIA DE VIDA A IDEIA DE QUE O BRASIL É UM PAÍS QUE RECEBE BEM OS ESTRANGEIROS É UMA MENTIRA]

Eu descobri muita coisa aqui. Porque eu gostava do Brasil muito. Do futebol. Aquele que quando tomou sete gols da Alemanha. Gente, eu estava lá em Luanda. Quando ficou cinco eu fiquei chorando a noite inteira. Nem assisti mais à televisão. De manhã quando acordei, que as pessoas estavam falando que “era sete! Aumentaram mais dois”. Eu falei, “Meu Deus”. Quando se ouviu as pessoas na plateia chorando, os próprios jogadores chorando, eu não consegui mais. Chorei muito. Amava Brasil. E Angola é um país que... os brasileiros tem que amar os angolanos de verdade. Porque lá na Angola é chinelo que saiu no Brasil, uma Havaiana que saiu no Brasil. Pode ser feio, o pessoal vai comprar. Porque saiu onde? No Brasil. Os angolanos nem falam de Portugal. Nem falam de Portugal. Só falam só do Brasil. É cabelo brasileiro. É cueca brasileira. Novela brasileira. Até essas mexicanas [novelas], aqui que a gente está entendendo que são mexicanas. Eu já conhecia a Taís Araújo. Eu falei para ela, um dia lá na Globo. Eu falei para ela, “já tinha te conhecido já lá”. Juliana Paes. Rodrigo. Todos eles. A gente já conhecia lá na África. E outros nomes. Eles falavam no francês. Ainda lá no Congo, todos são traduzidos em francês.

Nesse tempo, se o Brasil não sabe, todo mundo está querendo sair do Brasil. Nós que somos estrangeiros.

[PERGUNTO PARA RUTH SE ELA TEM VONTADE DE SAIR DO BRASIL]

Com certeza. Gente. Com essas coisas que aconteceu com o Moise. Muita gente mudou de terra.

[PERGUNTO PARA RUTH PARA ONDE ELA PENSA EM IR QUANDO DEIXAR O BRASIL]

Para a Europa mesmo. Pode ser concretizado em 2022 aqui. (*Silêncio*) Eu vou. Já tenho minha documentação. Vou morar em Portugal. Se tem a nossa peça, volta. Porque essas peças são pela vida, né? A gente, só quando temos a oportunidade. Agora ganhamos o edital do *Kondima*. *Hoje não saio daqui* também ganhou edital. Mesmo local [Parque Ecológico da Maré].

[PERGUNTO PARA RUTH SE *HOJE NÃO SAIO DAQUI* PODERIA SER MONTADA EM OUTRO LOCAL QUE NÃO O PARQUE ECOLOGICO DA MARE]

Ela pode ser até, mas. Eu senti isso. Muito estranho. Aquele anfiteatro aí, podemos criar, não é? A gente queria fazer fora do país. Ai, gente. Esse Covid. Nossa.

Eu estou fazendo habilitação. Eu saí da escola de habilitação, porque nem sei.

(*Ruth me conta sobre suas aulas de direção de carro*)

Não sei nem ano em que vou ter um carro na vida. Mas a gente só está fazendo pela fé. Quando eu vejo, sai um novo modelo, aí eu me falo. Uma pergunta que eu recebi em dezembro, uma entrevista lá na Caritas. A menina me perguntou o que eu pensava de 2022, qual é sua expectativa. Eu só respondi para ela que eu quero sair da ficção. Ela não entendeu. “Ruth, como assim sair da ficção?”. Estou falando sair da ficção não é porque eu sou atriz, “ah, estou na ficção”. Não. Eu só quero sair da ficção. Aí ela, “mas por que? Me explica”. Eu falei para ela, “olha, nesse exato momento eu estou fazendo um filme que a minha personagem é riquíssima. No teatro, *Pá de cal* [nome do espetáculo], eu fui chamada para fazer uma personagem, que é a Clair, uma mulher editora de moda. A roupa só do personagem que eu vesti no filme saiu no São Paulo. Um estilista bem famoso. A roupa do *Pá de cal*, tem nem fala. Fomos na *Zara*. A gente não encontrou a roupa. Fomos até na casa dela

[Karen Burstollin, a figurinista] para ela fazer aquela Clair. Uma saia que ela comprou num desfile de moda na França. Quando a Clair se apresenta. Olha, essa mulher bem chique. E depois de tirar figurino quem se apresenta? Sou eu. Voltei à minha pobreza, à minha tudo.

[PERGUNTO PARA RUTH SE EM *HOJE NÃO SAIO DAQUI* A RELAÇÃO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO NÃO É DIFERENTE]

(*Ruth aponta para o livro de Hoje não saio daqui*) Aqui está um pouco diferente. É diferente porque aqui a gente pegou a antiguidade. Tipo, as coisas antigas. Misturamos no moderno. Uma rainha que está aí de legging. E ainda tem aquela capa. Todo o meu figurino está aqui [na casa de Ruth]. Se ele me chamar hoje.

[PERGUNTO PARA RUTH SE AS ROUPAS QUE ELA USOU EM *HOJE NÃO SAIO DAQUI* PERTENCIAM A ELA MESMA]

Não. É deles, mesmo. Eu me lembro. A Isabel se inspirou numa... aquele conjunto de legging, eu tinha um que eu ia fazer no ensaio. Um dia, ela falou para mim, “vem. Vou te tirar uma foto”. Aí, ela me tirou a foto. E procuraram uma coisa dessas. Ela gostou disso. Mas a inspiração foi minha, mesmo, então. Nunca pensei também, “vai ser meu figurino”. A gente não sabia de nada. A gente construía junto. Tudo junto. A gente esperava surpresa de tudo. Aí eu falei para ela [jornalista do Caritas], “eu quero sair da ficção. Quero sair de só ser rica na tv. Ser rica no teatro. Ser rica numa personagem, gente. Eu quero viver. Essa personagem tem que ser viva. Quem sou eu depois de tirar o figurino da Clair? Volta a Ruth, que vai pegar o ônibus. A Clair é uma super chique. É uma mulher que fala francês. Eu volto de metrô, cheio, lotado. Volto à minha vida. Eu quero sair da ficção em 2022”. É por isso que eu fui fazer a autoescola. Porque quando eu estou pedindo a Deus, “vai, me dá um carro”. Você tem que saber, independentemente da sua crença, se você é cristão, kardecista, não sei, espiritualista, tudo. Independentemente disso, cada coisa, que a gente fala em francês, *chac chose* e *a la par de dieux*, cada coisa tem parte do Deus e parte de homem. A minha parte. Como que eu vou pedir, “ah, eu quero um carro”. Imagina,

agora aparece uma pessoa aí, “ah, essa menina refugiada estava precisando de um carro. Eu tenho dois aqui, esses antigos. Eu posso dar para ela. Só para ajudar ela a se locomover”. Eu não tenho nem carteira de habilitação. A minha parte, é eu fazer o quê? Estudar. O que eu fiz? Fui estudar. Estou estudando por quê? Com a minha fé. Eu posso achar um trabalho agora aqui e sair uma pessoa e me pagar um bom dinheiro para fazer uma novela aqui, uma participação aqui. eu fui chamada para fazer *Tempo de imperador*. Infelizmente eu estava de cartaz no CCBB. O diretor me queria. Eu fiquei de covid. Nem fiz a peça, nem fiz *No tempo do imperador*. Maldito, essa covid. Aí, a vida das pessoas fica rodando de um jeito. E fica difícil para nós. Viver de ator, de atriz. Para a gente ainda, que somos brasileiros também, (*Ruth se corrige*) africanos, é mais pior. Porque vão ser chamados para fazer figuração na Globo. Vai ser chamado para fazer uma participação sem fala.

Somos aqui com talento de sobra. Com tudo. Coragem. Com tudo, tudo. Mas cadê a oportunidade? Quando eu estava conversando com a Amanda, hoje mais cedo, da Globo, ela falou, “nossa. Você tem muitas qualidades. Você tem muitos talentos”. E eu falei pra ela, “e aí, cadê lugar para mostrar esse talento?”. Quem vai me dar uma empurradinha? Está aqui minhas músicas. Quem vai passar pra frente? Quem vai me passar no programa da Fátima Bernardes? Vai passar em um programa a minha música. Isso, eu estou esperando a Globo de braços abertos para falar tudo que está aqui olha. Como eles queriam. Então, cadê? O cara, meu ex-marido, vive me ameaçando. Eu estou aqui refugiada na América. E não quero que o meu endereço seja revelado porque eu fugi dele. E o ministério público sabe disso. Defensoria pública, sabe disso. E até agora o cara não paga a pensão dos três filhos. O cara não faz nada. E eu não tenho trabalho. Como eu estou vivendo? O meu marido recebe quanto? Paga essa casa quanto? Como que a gente está vivendo? E quem sabe disso? Quem fica olhando para o refugiado? Ninguém. Pessoal procura a gente só para fazer matéria. Vou falar para eles, “será que vocês estão procurando a gente para dar solução nos nossos problemas? Ou estão procurando a gente só para fazer matéria na televisão? Mostrando que, “ah, tem pessoa aí da Globo”. E o governo, está se preocupando com o refugiado? Cadê o auxílio dos refugiados? Cadê? Onde o refugiado vai receber duzentos reais do governo? Onde que está escrito isso aqui no Brasil? Como o refugiado vive? Imagine, o próprio brasileiro está sofrendo com o Bolsa Família. E a gente?

[MENCIONO O CASO DO PRECONCEITO SOFRIDO PELOS MÉDICOS CUBANOS DO PROGRAMA MAIS MÉDICO, DO GOVERNO DILMA. PERGUNTO PARA RUTH SE ELA TAMBÉM SOFRE PRECONCEITO POR SER REFUGIADA NO BRASIL]

Isso aí já engoli, já engoli, já engoli. Não tem nem mais onde colocar. De pergunta estúpida. Se tem alguma coisa que eu me irrite, que eu abandono até trabalho, ficar me imitando. Pode me xingar de negro, pode me xingar de macaco. Não vai me doer não. Só fica me imitando. Aí você sobe o meu sangue. Você sobe o meu tudo. O meu tudo de ruim você faz subir. Porque de bom você não vai ter. Aí, no ônibus, “bom dia, senhor. Esse ônibus vai aonde?” (*Ruth faz uma imitação de como seu sotaque é debochado*) “Esse aqui vai pra lá”. Sai para lá! Todo santo dia. É no supermercado. É numa ONG. É colega do trabalho.

(*Ruth imita mais uma vez o deboche dos brasileiros*)

Pessoa fica te imitando. Gente, se eu andar com uma faca vou matar um monte.

Estou esperando a Globo. Vou falar para eles [Globo], “gente, se vocês sabiam como que eu procurava entrevista com vocês. Não corta nada meu”. Vou falar para eles, “tudo o que eu estou falando ninguém corta. Vocês têm que passar tudo isso na tv. Vão ficar rindo? Sim. Mas vão levar já recado”.

(*Ruth imita as perguntas recorrentes dos e das repórteres*) “Você é refugiado? Estava passando fome lá, né? O que você vem fazer no Brasil? Lá é sofrimento, né?”. Essa é a pergunta de todo santo dia. “Você está procurando emprego? Aqui na Globo você vai achar uma coisa. Nós ainda somos brasileiro e não achamos nada. É você quem vai achar alguma coisa aqui na Globo?”. “Emprego é ainda difícil para brasileiros, e para vocês?”.

[PERGUNTO PARA RUTH QUAIS SÃO OS ÓRGÃOS OU INSTITUIÇÕES QUE OLHAM COM MAIS CUIDADO PARA AS DEMANDAS E NECESSIDADES DOS REFUGIADOS NO BRASIL]

O único órgão que a gente tem [CARITAS]. As pessoas que amparam a gente. Tem outro em Botafogo também que ajuda, mas o que é oficial, que a gente conhece, é esse aí mesmo [CARITAS].

Eu, como mulher africana, sofrendo. Sofrendo até ameaça de morte que já comprovei. Sabe quantos tempos que eu já levei isso lá no fórum? “Ah, não. Mas o vosso dialeto”. Levei lá na defensoria pública. “O cara já foi preso? Ele ainda mora lá? Você não sabe o endereço? Ele mora onde?”. Como eu vou saber, eu, vítima, que vocês estão me mandando procurar o endereço do criminoso que está me procurando. *(Ruth imita uma funcionária da Defensoria Pública)* “A polícia não entra lá na comunidade”. Eu vou falar isso na cara do Estado inteiro. Isso vai chegar no Bolsonaro. Ele vai ouvir isso. E aí, estão esperando o quê? Depois de eu ser morta, como outros brasileiros que estão sendo mortos todo santo dia? E depois que vai levantar o Estado? Fazer o quê, um memorial? Ah, gente. Pelo amor de Deus. A segurança das pessoas.

[UM DE SEUS FILHOS CHORA DENTRO DA CASA. PERGUNTO PARA RUTH SE ELA QUER IR NO QUARTO PARA VER O QUE ESTÁ ACONTECENDO COM SEUS FILHOS]

Não. Só chamar. Eles já sabem. A gente educa. A gente tem que educar porque a educação é. Sem educação é isso que a gente tá vendo. No trânsito, a pessoa xingando. No governo, pessoa lutando. Não sei aonde. Sem educação. Dinheiro não faz educação. Pobreza não faz educação. Educação é um bem precioso que cada ser humano... eu acho que todo mundo tem que ter. E eu fico, assim, talvez, contra as mães que vão lá na escola cobrando a educação do filho com a tia. Pelo amor de Deus. A gente tem três aqui em casa. Dar conta é difícil. Imagine ter vinte e cinco, que não são nem dela. Já imaginou? Vinte e cinco crianças que não são dela. Ela tem que tomar conta. E tem a lei em cima dela, “não pode bater. Não pode gritar”.

Como que aquela tia vai fazer? Educa em casa. Ela só vai te ajudar a manter essa educação lá. Porque tem que ser homem um dia na vida, gente. Como que um patrão vai te abrir uma porta se você é respondona? A gente tá vendo lá no trabalho. Você fala para a pessoa, você, chefe, chega com a educação com o trabalhador, “pode tirar isso para mim, por favor?”. Ele te responde com mal educação. Entendeu? Porque ele está refletindo o que está sendo na casa. O que a pessoa cresceu. O que a pessoa faz e não faz. A gente não só bate, não. Conselho. Mostra o bem para o filho. Mostra amanhã, o futuro. A gente que somos cristãos, eu coloco a oração.

(Ruth avisa que precisa ir).

[LEIO PARA RUTH A DESCRIÇÃO DE SEU PERSONAGEM NA PEÇA *HOJE NÃO SAIO DAQUI – RAINHA GUERREIRA DE ANGOLA, MUITAS VIDAS JÁ VIVEU, MULHER NEGRA SE PROTEGE* – E PERGUNTO PARA ELA COMO FOI A ESCOLHA DESSA DESCRIÇÃO, QUEM A DESCREVEU DESSA FORMA, E O QUE ELA SENTE QUANDO OUVI ALGUÉM FALAR DELA DESSA MANEIRA]

Isso que eu falei que eles têm uma inteligência sobrenatural. Para pegar uma vida de uma pessoa, toda uma vida, e colocar aí. Criar uma coisa em cima de uma realidade é uma riqueza. Eu me sinto honrada, primeiro. Realização de um sonho. E a continuidade de uma outra vida minha. Me olhando um outro olhar. E um privilégio, né. Um privilégio de fazer parte. De conhecer uma pessoa como... todos eles. Porque um conjunto para fazer uma coisa dessas. Eu fico muito, assim, não sei como expressar de tanta gratidão. Para ver que um lugar, talvez onde as pessoas nos colocam, mas tem outras pessoas que nos veem nos outros olhos, que nos dá mesmo o lugar certo. Aqui é sua. Pega, toma, é seu. Mas tem outro que fala, “aqui é sua? Não vai ser sua. Vai ser de outra pessoa”. Entendeu? Não sei se eu expliquei direito. Essa quer colocar a gente no nosso lugar e me ver viver. A história da Nzinga Mbandi, a menina Maria [Tussevo], que estava com a gente lá, ela que é neta da Nzinga Mbandi. Ela que é descendência de Nzinga Mbandi, que é uma rainha da Angola. E ela faz parte dessa família, do sangue. E eu, como angolana, e fora daquela família – engraçado, na vida meu filho segundo se chama Nzinga – e aí,

tipo, essas coisas, o fluxo da vida, o destino leva as coisas a acontecer nas nossas vidas. São casos nobres. Passou, passou, passou, voltou. Aí eu vejo que fazer isso, vivenciar isso na minha personagem, muito feliz e ansioso de ser. Ainda bem que está voltando. E tem que voltar agora.

[PERGUNTO SE RUTH GOSTARIA DE FALAR MAIS ALGUMA COISA ANTES DE ENCERRARMOS A ENTREVISTA]

Fiquei feliz também. Obrigada. Porque quando procuram a gente e a gente sabe que é o futuro, né. Porque um dia você vai ouvir “alguém tá procurando uma atriz” do meu perfil. Você já vai indicar logo. “Ah eu conheço”. A gente só está plantando. Eu fazer parte da sua história. No último, não é? Porque são as últimas coisas que vocês fazem para passar [finalizar o mestrado]. Então, eu vim no último episódio da sua vida é gratificante. E essa benção vai seguir meus filhos também. Porque eu poderia falar, “não vou falar, não. Não tenho tempo”. Talvez uma pequena coisa poderia ajudar no seu estudo. E se você vê que eu contribuí com alguma coisa, eu agradeço imensamente.

FIM DA ENTREVISTA COM RUTH MARIANA

Anexo C – Entrevista com Vanu Rodrigues

Realizada no Rio de Janeiro, (07/05/2022)

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA É ANGOLANA]

Não. Sou brasileira. Filha da angolanos.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA NASCEU NO BRASIL]

Nasci no Brasil. Isso.

[PERGUNTO PARA VANU POR QUE MOTIVO E QUANDO SUA FAMÍLIA MIGROU DE ANGOLA PARA O BRASIL]

Então. Os meus pais já têm mais de dezoito anos de Brasil. A minha mãe, ela veio tentar uma vida melhor. E o meu pai também. Só que eles vieram em tempos diferentes e de lugares diferentes. Porque minha mãe ainda chegou aqui no Brasil e ficou um tempo em Copacabana. O meu pai já chegou aqui já conhecendo a Maré. Mas ele conheceu também o Rio de Janeiro. Só que eles se encontraram uma vez em Copacabana. Se gostaram. E depois os dois caíram para cá, para a Maré. E aí, eles começaram a morar na Maré. E foi quando a gente começou a nascer. E aí, teve um tempo mesmo em que eles moravam em algum outro bairro, que não era a Maré. Mas eu não consigo dizer, assim, qual foi esse bairro. Mas eles falavam muito sobre esse bairro. Onde eles tinham muitas visitas em casa. Onde eles tinham muitos amigos. E aí, depois, eles compraram uma casa aqui na Maré. Tanto que a casa deles é própria. Porque a Maré, tipo, ela é um lugar de ocupação. Onde as pessoas foram ocupando, assim, aos poucos. E aí, quando teve a ocupação do Salsa, eles conseguiram comprar a casa num valor muito baixo. Foi o que aconteceu com muita gente, inclusive, aqui da Maré. No Conjunto Esperança. Na Vila do João. Mas no Salsa, quando surgiu, foi onde eles decidiram morar e onde eles moram até hoje.

[PERGUNTO PARA VANU SE, APESAR DE OS DOIS SEREM ANGOLANOS, SEUS PAIS SE CONHECERAM NO BRASIL]

Eles se conheceram aqui no Brasil. Na verdade, eles se conheciam. Só que eles moravam em ruas diferentes do mesmo bairro e da mesma zona. Lá em Angola.

[PERGUNTO PARA VANU EM QUAL CIDADE SEUS PAIS MORAVAM EM ANGOLA]

Eles moravam em Luanda, a capital de Angola. Moravam no bairro do Tala Hady, na zona dezenove. A minha mãe morava na rua B, e o meu pai morava na rua F.

[PERGUNTO PARA VANU SE SEUS PAIS, ASSIM COMO RUTH MARIANA, FUGIRAM DE ANGOLA POR CAUSA DA GUERRA]

Não. Eles não fugiram da guerra. Eles fugiram de situações precárias de vida. Porque eles estavam, tipo, numa situação... A minha mãe estava numa situação bem ruim. Meu pai veio com o objetivo de estudar e, provavelmente, voltar para trabalhar lá. Porque geralmente o currículo de pessoas que estudaram fora tem mais peso do que pessoas que estudaram no país. Sabe? Se formaram no país, e cresceram no país. Só que acabou que meu pai veio com esse objetivo, e acabou ficando. Tanto que minha mãe, ela fazia até aquela coisa de comprar aqui e vender lá para conseguir dinheiro.

[PERGUNTO PARA VANU SE SUA MÃE FEZ ESSA VIAGEM ALGUMAS VEZES]

Aham.

[EUGÊNIO, O ILUMINADOR DA FESTA DA TURMA DE TEATRO DA UNIVERSIDADE MARTINS PENA – DA QUAL A PRÓPRIA VANU FAZIA PARTE – APARECE PARA SE DESPEDIR E ACABA INTERROMPENDO A ENTREVISTA]

[COMENTO COM EUGÊNIO, O ILUMINADOR DA FESTA DA TURMA DA MARTINS, QUE IRIA PROCURÁ-LO NA INTERNET E QUE IRIA MANDAR UMA MENSAGEM]

É, ele manda mesmo. Ele manda mensagem mesmo.

[RETOMAMOS A ENTREVISTA DO PONTO EM QUE HAVÍAMOS PARADO]

Minha mãe comprava lingerie, que comprava aqui no Brasil, e vendia lá em Angola. Tanto que ela fez isso por um bom tempo. Até eles conseguirem comprar uma casa aqui no Brasil. Que foi aqui, no Complexo da Maré.

[PERGUNTO PARA VANU O QUE SEU PAI VEIO ESTUDAR AQUI NO BRASIL]

Eu nunca soube. Porque ele não conseguiu estudar. Não conseguiu porque ele foi tendo os filhos. E aí, foi ficando mais difícil para ele chegar onde ele queria. Mas ele chegou a fazer curso técnico de refrigeração industrial. Meu pai é eletricista. Ele chegou aqui trabalhando como eletricista. E ele é eletricista até hoje. E a minha mãe foi virando dona do lar. Foi virando dona do lar. E doméstica. Porque ela não é formada. Ela não é formada no ensino médio. E acaba que, por esse motivo, ela não conseguia emprego. Emprego fixo. Então, tipo, era uma diária aqui, uma diária ali. E ela começou a trançar. Aí a minha mãe é trançista e o meu pai é eletricista.

[PERGUNTO PARA VANU SE AS TRANÇAS QUE ELA USOU DURANTE A TEMPORADA DE *HOJE NÃO SAIO DAQUI* HAVIAM SIDO FEITAS POR SUA MÃE]

(*Vanu ri*) Não. Não, não. As tranças, quem fazia era uma outra trancista também. A Cristiane. Só que ela é brasileira. Só que ela gosta tanto de fazer que ela se ofereceu para fazer, e eu aceitei. Tanto que eu não paguei para fazer o cabelo com ela. Eu achei isso muito legal.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA SABERIA EXPLICAR O QUE LEVOU OS MIGRANTES ANGOLANOS A FORMAREM UMA COMUNIDADE JUSTAMENTE NA MARÉ]

Então. Eu acredito que seja pelo fato da Maré estar do lado do aeroporto. Porque... Primeiro, né, já tinha uma população muito grande aqui dentro da Maré. E outra, é que era sempre a primeira indicação quando você chega aqui. Porque você não sai da Ilha e você vai para o Centro direto. Você ainda passa pela Maré quase inteira. Tipo, da passarela nove até a passarela quatro basicamente. E aí, depois, você vai conhecendo o Centro. E depois a Zona Sul. Então, acho que por esse motivo as pessoas já chegavam aqui no Rio, e já eram indicadas a morar na Maré. Porque também o custo era mais baixo. Então, o direito de compra e venda aqui dentro ainda era um pouco mais viável para quem tinha acabado de chegar. Porque eles vêm com Dólar. E aí, tipo, se eles vêm, tipo, já direto para a Zona Sul, acredito que eles gastariam mais. Tanto que a minha mãe falou que, quando ela chegou, ela começou...

[YASMIN, UMA DAS COLEGAS DE TURMA DE VANU NA UNIVERSIDADE MARTINS PENA, CHEGA NO MUSEU DA MARÉ – LOCAL EM QUE A FESTA ACONTECERIA NAQUELA NOITE – E INTERROMPE A ENTREVISTA]

E aí, eu acredito, né, que... Eu lembro que a minha mãe chegou morando em Copacabana. Mas o custo de vida lá era muito alto. Então ela acabou caindo para aqui justamente pelo fato de o gasto lá ser maior. Porque eles vêm com Dólar de Angola.

[PERGUNTO PARA VANU SE OS MIGRANTES ANGOLANOS NÃO CHEGAM AO BRASIL COM A MOEDA LOCAL DE ANGOLA, O KWANZA]

Não, não é Kwanza. Porque o Kwanza não é aceito no Brasil. Tanto que, quando você recebe o dinheiro em Angola, ele é invertido para Dólar, para ser invertido para Kwanza em alguns lugares. Tem lugar que não aceita Kwanza. E, aqui no Brasil, o Kwanza não é usado. Não é aproveitado. Não é. E aí, eles vêm com Dólar. O Kwanza, ele tem o valor muito baixo. Quando é invertido então... Aí você vê que é um valor que não é tão alto. E, por ele não ser um valor tão alto, eu acredito que as pessoas são indicadas para vir para cá justamente para, pelo menos ter uma estrutura. Uma estrutura, uma base, para estarem aqui, no país, num primeiro momento.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA SABE POR QUE SUA MÃE ESCOLHEU O BRASIL COMO DESTINO]

Minha mãe? Eu nunca soube.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA ACREDITA QUE A ESCOLHA DE SUA MÃE PARA VIR AO BRASIL TERIA A VER COM A LÍNGUA EM COMUM]

Não. Eu acho que tem a ver mesmo com indicação e com o que é visto na televisão.

[PEÇO PARA VANU FALAR SOBRE A PRESENÇA DE PROGRAMAÇÃO BRASILEIRA NA TELEVISÃO ANGOLANA]

A Globo é uma emissora que é apresentada em Angola. Então, as pessoas vêm muito pela ilusão das novelas. Tanto que é uma coisa que até a gente trata na peça. Que a Ruth fala: “lá em Angola, eu achava que o Brasil era um país onde tinham muitas mulheres bonitas. As ruas eram limpas”. Então, acho que é muito por essa ilusão. Tanto que eu tenho uma prima, que ela fala que quer vir para o Brasil pelo Carnaval. Por que ela gosta muito da animação do Carnaval. E ela gosta muito da Ludmilla também. E aí, ela está doida para vir pro Brasil só pelo Carnaval. Porque ela fala que gosta muito da energia do Brasil. Que são muito receptivos. São muito animados. Ela vê muita beleza no Carnaval. Por isso que ela quer vir para o Brasil. Eu acho isso muito incrível, inclusive. Acho isso muito legal. Mas, de certa forma, eu vejo um pouco de perigo, né. Porque só o que é apresentado na televisão não é o que é a realidade do Brasil, né. Porque, ao mesmo tempo em que, tipo, eles veem muitas ruas limpas, a gente vê muitos moradores de rua nas ruas. A gente vê muita sujeira nas ruas. Na semana passada, por exemplo, uma amiga do meu namorado, ela estava falando que nas ruas estavam com muito lixo. E os lixos foram tirados, assim, na semana do carnaval, sabe. E é sempre assim, né. Sempre o lixo só é retirado nesse período, onde tem muita gente vindo de fora. É sempre assim, sabe. Não condiz muito com a realidade que nós brasileiros vivemos. Que a gente que está aqui todo ano. Passando por várias situações. Vivemos, e tudo mais. E também, tipo, quando você começa a chegar na Avenida Brasil também é outra coisa, né. Porque a gente tem muitas operações nas favelas. As favelas já são retratadas de outras formas. Porque a favela de internet também não é a favela onde a gente mora, onde a gente vive. Não é a mesma coisa. Não tem aquela coisa de, “ah, a gente consegue entrar tranquilo”, “ah, tem visitas”, assim tranquilamente. Então, acredito que seja muito perigoso.

[PERGUNTO PARA VANU SE O QUE ELA QUER DIZER COM A MANEIRA COM A QUAL A REPRESENTAÇÃO DA FAVELA NA INTERNET ENGANA TERIA LIGAÇÃO COM O EMBATE ENTRE, POR UM LADO, A REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA DA FAVELA COMO UM TERRITÓRIO VIOLENTO, E POR OUTRO, A GLAMOURIZAÇÃO DA INTERNET]

O que eu quis dizer com enganar, pelo menos do meu ponto de vista, tem muito a ver com essa questão de ser favela da Zona Sul, sabe. Porque tem algumas favelas que são apresentadas na televisão. Que, inclusive, pessoas vão para visitar, né. Porque são muito conhecidas. É sempre favelas que passam do Centro para frente. Mas ninguém também fala das coisas ruins que acontecem dentro das favelas. As operações. As invasões. O que os trabalhadores passam quando isso acontece. Ninguém fala também como é o trajeto de uma pessoa que mora numa favela para o seu trabalho. Ninguém fala também, sabe. E se falam, eu não. Vejo que falam de uma forma mostrando isso, sabe. Mostrando a verdadeira realidade. Eu acho que estão sempre escondendo alguma coisa. Ou quando estamos em épocas de eleição, por exemplo. *(com ironia)* Que vão mostrar a realidade que a gente está passando, e estão tentando nos ajudar! É sempre assim. Só que não é isso que acontece, né. Não é isso que acontece de verdade.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA TEM DUPLA CIDADANIA]

Se eu tenho dupla cidadania? Não.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA TERIA VONTADE DE TER DUPLA CIDADANIA]

Tenho.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA JÁ TOMOU ALGUMA ATITUDE NO SENTIDO DE OBTER DUPLA CIDADANIA]

Então, era essa questão mesmo que eu estava resolvendo hoje.

[PERGUNTO PARA VANU COMO É A RELAÇÃO DELA COM ANGOLA; SE SEUS PAIS. COSTUMAM EM CASA CONTAR HISTÓRIAS QUE VIVERAM EM ANGOLA]

Não. A minha mãe, inclusive, ela fala bem pouco sobre Angola. Não sei porquê disso. Mas ela não conversa muito com a gente sobre histórias. E meu pai menos ainda. Eles não costumam conversar com a gente. Então, o pouco de história que a gente ouve a gente guarda bem. Porque isso acontece com pouquíssima frequência.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA JÁ ESTEVE EM ANGOLA]

Não, nunca fui.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA TEM VONTADE DE IR PARA ANGOLA]

Muita.

[PERGUNTO PARA VANU SE, ASSIM COMO NIZAJ, ELA CONHECIA MOÏSE – O JOVEM MIGRANTE ANGOLANO ASSASSINADO BRUTALMENTE EM UM QUIOSQUE NA BARRA DA TIJUCA]

Não, eu não conhecia ele.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA É PRIMA DE NIZAJ]

Nós somos primos de consideração, não de sangue.

[PERGUNTO PARA VANU O QUE ELA SENTIU E PENSOU EM RELAÇÃO AO BRASIL QUANDO SOUBE DO ASSASSINATO DE MOÏSE]

Eu senti o quanto pessoas como Moïse e como os meus pais correm perigo. Meu pai até hoje tem muito medo do Brasil. Ele sabe o quanto esse país é agressivo. Sabe o quanto é violento. Tanto que meu pai, ele para entrar em uma discussão com alguém, para cobrar uma pessoa, meu pai tem muito receio. Porque ele sempre diz que brasileiro mata à toa. Que brasileiro qualquer coisinha te joga uma praga. Qualquer coisinha te faz algum mal. Às vezes por nada. Então, foi uma das coisas inclusive que eu pensei muito no meu processo de entrada para a Martins [universidade de teatro]. Sabe? O quanto pessoas como os meus pais, como eu também sendo filha dos meus pais, sendo negra também, moradora de favela, corremos riscos. Porque a gente não pode ter voz. E mostra o quanto o nosso país é violento, sabe. Mostra o quanto o nosso país não abraça as pessoas. E quando abraça é aquele abraço que a qualquer momento vai te apunhalar pelas costas. Sabe? É assim que eu me sinto. E a gente vai ficando, mais ainda, com receio de ocupar os lugares. Sabe? Então, foi assim que eu me senti. Eu fiquei muito triste pela situação. Porque foi mais um de nós, né. Fiquei muito triste. Eu fiquei muito preocupada. Ainda mais porque estava numa fase onde eu me deslocava para muitos lugares direto. E agora de novo. Eu estou no Centro. E depois eu estou no Recreio. E depois eu estou aqui na Maré. Então, eu fico naquela coisa de vai e vem. E dentro do ônibus eu fico com aquele medo do que pode acontecer comigo em relação à assédio, em relação a estupro. Porque eu volto tarde para casa. Eu estou sempre voltando depois das oito da noite. E depois das oito da noite é aquele horário em que tudo pode acontecer. Tudo pode acontecer. E se eu ando sozinha eu corro mais risco ainda. Porque o meu corpo é o corpo onde é alvo de assédio, é alvo de violação, é alvo de muitas coisas. E aí, eu fico andando com esse receio na rua. Então, até hoje eu tenho muito medo do que pode acontecer com os meus pais por eles serem estrangeiros, estrangeiros negros. E a minha mãe sendo analfabeta piora a situação também para ela. E para o meu pai, mesmo ele tendo uma formação, mesmo ele tendo um curso técnico, ele também corre risco. Porque a gente não sabe se o Moïse era universitário ou não. Ninguém falou nada também. E, ainda assim, o cara trabalhando aconteceu o que aconteceu. Então, tipo. Isso poderia ser o meu pai. Poderia ser minha mãe. Poderia ser uma das minhas irmãs. Poderia ser o Nizaj. Então, é assim que eu me sinto até hoje. Eu sinto medo.

[PERGUNTO PARA VANU SE PASSOU PELA CABEÇA DELA SAIR DO BRASIL]

De sair do Brasil? Sim. Inclusive, é uma ideia que meu pai está querendo fazer comigo também. De me mandar para fora do país. Porque, na real, ele está querendo ir embora. Aí, ele precisa de um ponto de partida. E o ponto de partida fui eu. Porque eu já tenho essa vontade já tem um tempo. E aí, se tudo der certo vai acontecer também. Mas eu tenho muita vontade também de sair porque, como artista, eu acho que teria mais reconhecimento fora do Brasil. Porque aqui a gente está sempre sendo muito oprimido, sabe? Eu falo, artistas em geral mesmo. A gente tem que sempre passar por um corre extenso. Às vezes, por um trabalho onde a gente não reconhece o valor do que a gente está dando, sabe. Não reconhece o sangue que a gente está dando ali. E eu acredito que fora do país o valor é bem maior. Porque aqui, principalmente nesse governo recente, não está dando, sabe. A gente está passando por um corre muito violento. Muito violento. E o trabalho que a gente já tinha só quadriplicou, sabe. Só aumentou. Só piorou. E aí, a gente está nessa coisa de trabalhar mais. Fazer mais de um trabalho para a gente conseguir se manter. E aí, eu tenho muita vontade de sair do país.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA E A FAMÍLIA JÁ PENSARAM EM UM PAÍS PARA UMA POSSÍVEL NOVA MIGRAÇÃO]

A gente está decidindo ir para a Europa.

[PERGUNTO PARA VANU SE O PAÍS DA EUROPA QUE ELES ESCOLHERAM SERIA PORTUGAL]

Isso. A gente está pensando em ir para lá. Principalmente pelo fato de ter família lá. E aí, é uma ideia que a gente está ainda fazendo ainda com que isso se concretize. Esse é o nosso objetivo: a gente ir para Portugal.

[PERGUNTO PARA VANU O QUE ELA SABE SOBRE A COMUNIDADE DE ANGOLANOS NA MARÉ]

Então, dentro desse assunto, eu confesso que eu sou bem leiga mesmo.

[COMENTO COM VANU QUE ASSISTI A WEBSÉRIE QUE ELA PRODUZIU DURANTE A PANDEMIA SOBRE A POPULAÇÃO ANGOLANA NA MARÉ, “QUINTAL C11”]

A gente está nesse processo [DE DAR CONTINUIDADE A SÉRIE]. Só que como eu tenho estado muito ocupada com outros trabalhos, a gente não tem conseguido dar seguimento. Porque também são só três pessoas trabalhando. E os nossos tempos estão se desencontrando. É por isso que a gente não está conseguindo.

Mas isso é uma verdade. Tem muita gente aqui. Muita gente angolana. Só que eu não tenho uma porcentagem certa de quantas pessoas são, porque tem mais de um bairro. E a Maré vai até a Penha. Então, em Brás de Pina também tem uma quantidade. Então, eu confesso que eu sou bem leiga, assim, em relação a quantidade de pessoas que tem. Porém, foi o que eu falei. É a primeira coisa que é apresentada quando você sai da Ilha [do Governador]. É a Maré. Então as pessoas vão se colocando aqui. E, além de angolanos, também tem a população congoleza. Tem filhas de congoleses e congolezas aqui. Você vê mais para o lado de Nova Holanda, mais para frente. Mas também tem. Tem filhos de congoleses. Tem congoleses. Tem bakongos, que é a mistura de congolês com angolanos.

[CANTO PARA VANU UM TRECHO DA MÚSICA DO ESPETÁCULO HOJE NÃO SAIO DAQUI, ONDE ELA, RUTH MARIANA E MARIA TUSSEVO CANTAVAM, “EU SOU DO BAKONGO”]

(*Vanu ri*) Aham. A pergunta era?

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA PODERIA MINIMAMENTE DESCREVER A ORGANIZAÇÃO SOCIAL DA COMUNIDADE ANGOLANA E AFRICANA EM GERAL NA MARÉ; MENCIONO O BAR DA LICA COMO UM EXEMPLO]

O bar da Lica fechou, inclusive. A gente tem uma rua, onde chamam de rua dos angolanos. Mas os angolanos não chamam dessa forma. Eles chamam de adega.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA ESTARIA SE REFERINDO A UM BAR QUE TEM UMA ENORME BANDEIRA DE ANGOLA PINTADA NA PAREDE DE SUA VARANDA]

É. Que é o bar do Fidel. Então, é o bar do Fidel. É ali naquela rua mesmo. Que é a rua C11. Por isso “Quintal da C11” [nome de sua websérie]. Porque é ali na C11. Era ali onde a gente fazia festas. Era ali onde a gente fazia os eventos do consulado. Era ali onde aconteciam as festas de aniversário. Porque ali era uma concentração grande de empreendedores mesmo. Onde vendiam comidas angolanas. Onde faziam festas de aniversário, e tudo mais. Só que aí foi se desfazendo. E cada pessoa foi indo para um lugar. Agora minha mãe tem um bar ali na Praça do Salsa. E tem uma outra pessoa também que tem na praça do Salsa. Só que são lugares bem distantes. Que se, caso a gente decida fazer uma festa, ou vá para um ou vá para o outro.

[COMENTO COM VANU QUE NO DIA DA ENTREVISTA COM NIZAJ, ELE ME LEVOU ATÉ O BAR DE SUA MÃE, NA PRAÇA DO SALSA]

E aí, são vários bares. Eram vários bares, no caso. Às vezes tinha um salão também. E as angolanas faziam unha lá. Só que a gente foi crescendo. Os filhos foram crescendo. Todo mundo foi se distanciando de tempo em tempo. Aí, hoje em dia continua sendo a rua dos angolanos, mas a concentração de pessoas que

antigamente era ali não está mais na mesma frequência. Mas ainda continua sendo habitada pela maioria de pessoas sendo angolanas.

[PERGUNTO PARA VANU SE EXISTEM ALGUM TIPO DE REDE DE APOIO ENTRE OS ANGOLANOS RESIDENTES NA MARÉ, SE ENTRE OS ANGOLANOS MAREENSES EXISTEM FORTES VÍNCULOS AFETIVOS]

Eu não consigo dizer. Eu não consigo dizer porque, tipo, é bem... como que eu posso dizer isso? Eu acredito que a ligação com a Maré não é tão forte assim. Porque eu acredito que é mais um lugar de refúgio. Justamente pelo custo de vida. E é um lugar onde as pessoas estão aqui por falta de opção. Sabe? Por não ter recurso o suficiente para ir para outros lugares. Então, tipo, quando vai surgindo oportunidade, o pessoal vai se deslocando. Quando já consegue se estruturar melhor, assim, no país eles vão se deslocando. E aí, vão indo para outros lugares. Vão saindo da favela. Vão indo mais para frente. Para o Centro, Bonsucesso. Aí, vai indo. E vai indo embora do país também. Porque vê como é que está. Tanto que eu ouço de várias pessoas que hoje em dia o Brasil já não está dando mais para viver.

[PERGUNTO VANU SE O BRASIL DEIXOU DE SER UM PONTO DE REFÚGIO]

Deixou de ser um ponto de refúgio. E as pessoas estão indo para outros lugares, outros países. Estão voltando para Angola. Tem pessoas que realmente estão voltando. Não voltam para o Brasil. E, às vezes, nem porque concluiu o estudo. É porque vê que aqui no Brasil realmente não está dando. E voltam para Angola. Está sendo assim.

[PERGUNTO PARA VANU COMO QUE ELA RECEBEU O CONVITE PARA PARTICIPAR DO ESPETÁCULO *HOJE NÃO SAIO DAQUI*]

Então, foi uma audição da Cia Marginal que aconteceu em 2019. Do início para o meio de 2019. E aí, eles explicaram para a gente como que seria a audição. E quantos meses que a gente ia trabalhar. A gente ia trabalhar do mês de junho até o mês de dezembro. E as nossas apresentações ocorreriam em dezembro. E aí, foram três dias de audição. Eu fui no segundo e no terceiro. Mas porque eu não estava com esperança de que eu ia passar. Porque falavam de uma peça onde se tratava de situações de filhos de angolanos e angolanas. E aí, eu falei assim, “ah, provavelmente só vai angolano e tudo mais. Então, eu não estou muito confiante”. E aí, eu só fui no segundo dia. Quando chegou no segundo dia, tipo, achei a audição incrível. A gente teve um terceiro dia. E no terceiro dia a gente recebeu o resultado de quem passou e quem não passou. Eu fiquei assim, “não acredito que eu passei”. E aí, eu fiquei muito feliz. Muito feliz mesmo.

[PERGUNTO PARA VANU QUANTOS ANOS ELA TINHA QUANDO PASSOU NO TESTE]

Nessa época eu tinha dezoito mesmo. Em 2019.

[PERGUNTO PARA VANU SE AOS DEZOITO ANOS ELA JÁ TINHA CERTEZA DE QUE GOSTARIA DE TRABALHAR COMO ATRIZ]

Então, como atriz eu tenho essa visão desde 2013, 2014. Porque eu comecei fazendo teatro em 2012.

[PERGUNTO PARA VANU ONDE ELA COMEÇOU A ESTUDAR TEATRO]

Lá com o projeto Entre Lugares. Mas a gente fazia na Ação Comunitária. E depois a gente veio para o Museu da Maré. Mas eu sempre fui do entre Lugares. Até 2019. Antes de entrar na Martins. Antes de começar a trabalhar com teatro cem por cento. Porque agora o teatro é o meu trabalho. E antes de se tornar o meu trabalho, eu fazia

mesmo por hobby. Porque eu gostava muito. E aí, eu decidi em 2013 que eu queria ser atriz.

[PERGUNTO PARA VANU SE SEUS PAIS ACEITARAM COM TRANQUILIDADE SUA ESCOLHA DE PROFISSÃO]

Não. Nossa. Nunca foram de boas em relação ao teatro. Porque aqui no Brasil eles acham que só a área tecnológica é a área em que você tem que estar. Eu não era da área tecnológica. Eu não era da área de humanas. De exatas piorou. E aí, era muito ruim para eles. Óbvio. Nesse ponto de vista. Mas eu tinha essa decisão de querer ser atriz desde 2013. E aí, eu fiquei muito feliz porque eu passei na peça *Hoje não saio daqui*. E aí, a gente foi criando. Criando mesmo. Pelo nosso cotidiano. Foi através do nosso cotidiano. Tanto de histórias que a gente tinha para contar. Tanto que também foi também por coisas que a gente passava no nosso dia a dia. Como era o nosso trajeto até a Mata [Parque Ecológico da Maré]. Como era a nossa relação com a Mata. Como era a nossa relação com as pessoas da Maré. E tudo mais. E aí, a gente foi escrevendo a peça mesmo através disso. Tanto que eles dizem mesmo que a peça é autoria de todos junto com o Jô Bilac. Porque realmente fomos nós que escrevemos. São histórias que saíram de nós mesmos. Sabe. Da nossa família. Dos nossos ancestrais também. Então, o *Hoje não saio daqui* para mim é uma peça que, além de maravilhosa, de fazer parte, é uma peça que me representa muito. Porque é dentro de um local que eu vivia. Porque minha mãe morava no Pinheiro também. Um tempo ela morou no Pinheiro. E a gente ia para a Mata para brincar no balanço. Aí, ia eu, minha mãe, uma amiga da minha mãe, os filhos dessa amiga da minha mãe, os filhos da minha mãe. A gente ficava lá brincando enquanto elas conversavam. Depois a gente descia, ia para casa. E isso era quase todo dia. Delas irem conversar ali em cima da Mata. E a brincando, brincando. E da Mata dá para ver o Morro do Timbau, que é o primeiro lugar que teve habitação de pessoas ali na Maré. E logo do Morro do Timbau a gente consegue ver a UFRJ, que era uma faculdade que eu sempre almejei muito em entrar. Sempre quis muito. Mas, de acordo com as coisas que eu fui ouvindo enquanto crescendo como atriz e tudo mais, eu fui desistindo de entrar. Porque era certo que eu ia entrar na UFRJ para fazer artes cênicas. Só que aí meu pai ficou falando, colocando na minha cabeça

que não, que não, que não. E aí, eu comecei a ficar, tipo, desistindo da arte. E fui entrando assim, dando passinhos bem mínimos na área tecnológica. Fui indo porque meus pais queriam.

[PERGUNTO PARA VANU QUAL CURSO NA ÁREA TECNOLÓGICA ELA CHEGOU A FAZER]

Eu cheguei a fazer técnica e administração. Eu fiz. Concluí técnica e administração. E fiz informática também. Informática avançada. E eu era novinha também quando eu fiz informática. Eu tinha treze anos. Quer dizer, doze anos, porque foi em 2013. Eu era muito nova. Então, os meus pais já queriam insistir em que eu fizesse coisas que eu não queria. E isso para mim era muito ruim, sabe. Muito ruim mesmo. Mas não desisti ainda. Mesmo com todo esse caos que é. Ainda não desisti.

[PERGUNTO PARA VANU COMO FOI O PROCESSO DE CRIAÇÃO DAS CENAS DE *HOJE NÃO SAIO DAQUI*]

O processo de construção? Nossa! Então, o processo de construção a gente foi fazendo a partir de histórias. E tipo. A história que pesasse mais... porque as cenas, elas têm a ver com as nossas histórias. Então, a gente trazia várias histórias, e as histórias que a gente achava mais interessantes a gente fazia a cena.

[PERGUNTO PARA VANU SE HAVIA UMA DIVISÃO POR TEMA NOS ESTÍMULOS PARA TRAZER HISTÓRIAS]

Eram feitos por tema. A cena da caixa d'água, por exemplo, o tema era histórias de família. E aí, cada um conta um pouquinho. Eu conto das minhas irmãs. Que a gente encheu a caixa d'água e tudo mais. E a gente foi tomar banho lá dentro. E aí os meus pais chegaram e aconteceu. Aí, o Wallace conta da primeira chuva do ano. A Jacque conta da história das palafitas, que é uma história aqui da Maré. A Maria conta uma história que a mãe dela contava para ela antes de dormir. E aí, foram se

construindo. Só que a cena “passa na passarela”, ela é uma cena que é construída pensando tanto nos corpos negros, mas principalmente nos corpos das mulheres pretas. Das mulheres pretas africanas. O quanto que a gente sofria. Então, tipo, foram muitas perguntas. Tipo, eu ia fazer entorno de umas vinte, trinta perguntas no jogo. Mas a gente ficou com aquela coisa de o jogo ser muito longo. E aí, o clima ir pesando, sabe. Ir pesando demais. Tanto que uma das perguntas que tinham, e que eram retiradas, era como as pessoas estavam me vendo. Se quando elas me olhavam elas me desejavam. Sabe? Só que eu falei que não me sentia confortável para perguntar isso em todo espetáculo. Porque, de certa forma, era uma coisa que também me violentava. Sabe? Perguntar para as pessoas se quando elas me olhavam naquele momento o que elas achavam. Sabe? Então, tipo, se eu ouvisse, sei lá, um “gostosa”, eu não ia me sentir confortável. Não que eu não me sinta. Mas não é só desse jeito que eu quero ser vista. Eu gostaria de ouvir as pessoas dizendo que elas me veem como inteligente. Mas não é isso que elas veem num primeiro momento. Então, elas [as cenas] iam sendo construídas a partir disso. Tanto que a cena do Brasil e Angola, ela veio através de impressões que os angolanos tinham em relação ao Brasil, e que os brasileiros têm em relação à Angola. Então, as cenas eram construídas assim.

[PERGUNTO PARA VANU SE UMA DAS MANEIRAS DE TRABALHAR COM JÔ BILAC ERA TRAZENDOS HISTÓRIAS PESSOAIS SOBRE TEMAS QUE ELE IA PROPONDO PARA OS ATORES E AS ATRIZES]

Na verdade, a gente tirou um dia, onde a gente trouxe várias histórias. E aí, dentro dessas histórias, as cenas iam saindo. Sabe? E como o local também influenciava. Sabe? Porque a gente tinha, por exemplo, na cena da caixa d’água, a gente tinha várias caixas d’água. A gente tinha várias caixas d’água das escolas da Maré. Eu não sei se você conseguiu enxergar, mas aqueles tubos, que tinham tubo amarelos e tubos azuis, eram várias caixas d’água das escolas da Maré. E tinha um principal, um enorme, um dos maiores, que era cinza. Tipo, cinza de cimento. Era de uma das escolas que é muito antiga, o Gustavo Capanema. CEP Ministro Gustavo Capanema. A gente chama de Brizolão. E na cena dos angolanos, das impressões, tinha a divisão do Morro do Timbau e da caixa d’água. E a cena da Maria também.

Ela conta como foi para ela vir para o Brasil e ter que estudar. Ela contava sobre a história dela. E, na frente da imagem da história da Maria, a gente via a UFRJ. Logo em seguida, vem a da Jacque, que fala da história dela como artista. E ela está fazendo num palco, num único palquinho que tem na Mata, que também rolavam apresentações de batalha de rima, e tudo mais. E na história do Nizaj também tem um ponto de vista. Então a gente sempre usava os locais como a nossa base. Porque tinham os locais que se ligavam. Então, era isso. O local, com as histórias que a gente tinha. Tanto que a minha cena, ela é feita numa passarela mesmo. Numa passagem da Mata. Então, era essa ideia que a gente também trazia, sabe.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA JÁ HAVIA PARTICIPADO DE ALGUM ESPETÁCULO EM QUE ELA TRABALHAVA SEM A IDEIA DE PERSONAGEM, ESTANDO EM CENA COMO ELA MESMA, CONTANDO SUAS HISTÓRIAS E PROPONDO SITUAÇÕES, POR QUE NÃO JOGOS, DE RISCO COM O PÚBLICO, COMO É O CASO DA CENA DA PASSARELA; PERGUNTO PARA VANU QUAL É A DIFERENÇA ENTRE ESTAR EM CENA EM UM ESPETÁCULO COMO *HOJE NÃO SAIO DAQUI* E UM OUTRO MAIS CONVENCIONAL]

Foi a primeira vez. Eu me senti muito livre porque eu não precisei me moldar para fazer a cena. Sabe? Eu não precisei tentar encontrar uma intenção. Tentar encontrar uma personalidade. Tentar encontrar isso tudo para falar o que eu estava vivendo. E, além de livre, eu me senti muito mais confortável. Sabe? Porque eu não precisei falar para as pessoas o que elas não deveriam fazer. Mas o que elas fazem me violenta de certa forma. O que elas fazem também me traumatiza. Também me gera ódio, de certa forma. Ou como também o que elas fazem me agrada. Sabe? Me conforta. Me dá aquele lugar de refúgio. Sabe? E para fazer isso tudo eu não precisei entrar em alguma coisa. Eu não precisei fazer. Porque eu estava falando sobre Angola. Eu cresci com os meus pais. Eu cresci em festas. Eu estava falando sobre Angola. Eu estava falando sobre a minha vivência. Eu estava falando sobre a minha família. Eu estava falando sobre minha vida. Eu estava falando sobre mim. Então, dentro disso tudo, eu não precisava fazer nada além de me apresentar. De apresentar como era a Vanussa. Como era a vida da Vanussa. Como eram as coisas que a

Vanussa vivia no cotidiano dela. As coisas que a Vanussa se agradava no cotidiano. As coisas que a Vanussa tinha em relação à Ruth, tinha em relação ao Wallace, tinha em relação ao Rodrigo. Porque, de certa forma, eu me relacionava com todo mundo ali. Sabe? Tinha um pedacinho de todo mundo ali. Sabe? E a sensação é muito boa. Porque vem tudo numa primeira vez. Então você explode por dentro de várias formas. Tanto que eu ficava muito ansiosa em todas as apresentações. Era a mesma sensação em todas as apresentações. Todas as apresentações eu subia atrasada. Todas. Eu era sempre a última a subir. Porque eu estava ansiosa em todas as apresentações. Porque a sensação foi a mesma do início ao fim das duas temporadas. Nós tivemos duas temporadas. E eu sempre tive a mesma sensação. Justamente pelo fato de eu estar tão tranquila, tão suave. Que era a mesma sensação sempre. Sabe? Eu acho que... ai, Meu Deus. É uma peça que, de verdade, ela me atravessou de uma forma muito boa. Eu tenho ela muito marcada em mim.

[PERGUNTO PARA VANU COMO ELA SE RELACIONA COM O CONCEITO DE LUGAR DE FALA]

Então, eu confesso que eu tomei mais entendimento depois da peça. Porque eu achei que eu não poderia chegar a lugares por eu morar onde eu moro e por eu ser o que eu sou. Só que eu fui entendendo que eu posso chegar, que eu realmente posso chegar, mas que eu corro riscos. Muitos riscos. E fui entendendo também que eu não tenho que passar a minha vida toda falando que as pessoas não podem fazer racismo comigo. Não podem praticar racismo comigo. Eu fui entendendo que eu não tenho que ficar o tempo todo ensinando para as pessoas como elas deve agir, como elas deve falar, como elas devem se posicionar. E fui entendendo que eu também sou alguém. Eu também sou alguém. Eu também sou ser humano. Eu também mereço coisas que, de certa forma, não é muito comum no meio. Por exemplo, o afeto. O afeto não é comum dentro da comunidade negra. Ele não é muito comum. E fui entendendo que eu também tenho o direito a ser afetuosa e ter o afeto também. Fui entendendo que eu posso ocupar lugares como uma universidade de humanas. O que você vê pouco. O corpo negro está sempre voltado para a força física. Como uma faculdade de educação física, como uma academia. Sabe? Eu fui tendo mais entendimento de como eu sou como humana também.

Sabe? Então, a peça foi me trazendo mais clareza sobre isso. Ou isso foi ficando mais evidente para mim. Sabe?

[PERGUNTO PARA VANU, TENDO EM VISTA O DEBATE ACERCA DO CONCEITO DE LUGAR DE FALA E DAS FRONTEIRAS MATERIAIS E SUBJETIVAS, COMO FOI A RELAÇÃO COM O DRAMATURGO JÔ BILAC; PERGUNTO SE EM ALGUM MOMENTO FRONTEIRAS SE ERGUERAM ENTRE AS PROPOSTAS DRAMATÚRGICAS DELE E OS CORPOS QUE TRAZIAM AS HISTÓRIAS E AS PERFORMAVAM; PERGUNTO ONDE FOI NECESSÁRIO FAZER USO DE UMA NEGOCIAÇÃO SOBRE O TEXTO]

Eu achei que, nesse processo, ele [JÔ BILAC] foi bem flexível. Porque ele não tirou nada do que nós escrevemos. Ele só deixou numa ordem melhor. Ele só ordenou, de alguma forma, fazendo com que as histórias, de certa forma, se ligassem. Mas não teve uma interrupção no nosso processo. Não teve uma mudança muito brusca. Não teve algo muito marcante, que fizesse que distanciasse o Jô da gente, ou que tivesse uma barreira dentro do nosso processo. Foi tudo muito tranquilo. Eu acho que foi basicamente isso. Porque, mesmo ele não sendo mareense, de certa forma ele está dentro dessa diáspora, como Wallace disse.

[A ENTREVISTA É INTERROMPIDA BREVEMENTE QUANDO SHEILA, UMA DAS COLEGAS DE VANU NA TURMA DE TEATRO DA MARTINS, SE APROXIMA PARA PERGUNTAR SE NÓS NÃO QUEREMOS COMER OS SALGADINHOS QUE HAVIAM CHEGADO PARA A FESTA DE MAIS TARDE]

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA ACREDITAVA QUE A FUNÇÃO DE JÔ NESSE TRABALHO SERIA DE COSTURAR A DRAMATURGIA E DAR POLIMENTO AO TEXTO – COMO NIZAJ DISSE EM SUA ENTREVISTA, TORNAR O TEXTO MAIS POÉTICO; DIGO PARA VANU QUE ME CHAMA A ATENÇÃO O FATO DE QUE EM TODAS AS CONVERSAS QUE FIZ

DURANTE A PESQUISA, TODOS ATORES E ATRIZES QUE PARTICIPARAM DA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO DEMONSTRARAM TER HABILIDADES PARA COSTURAR HISTÓRIAS E IDEIAS, ASSIM COMO UMA LINGUAGEM REPLETA DE POESIA; PERGUNTO PARA VANU, TENDO EM VISTA QUE TODOS E TODAS TÊM ESSAS HABILIDADES COM A PALAVRA, POR QUE A NECESSIDADE DE UM DRAMATURGO EXTERNO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO TEXTO E DO ESPETÁCULO]

Então, eu acho que isso foi uma decisão mais voltada para a direção mesmo. Porque eu conheci o Jô Bilac também no processo de *Hoje não saio daqui*. Ele justamente como dramaturgo. Mas eu acredito que ele foi escolhido justamente pela forma poética, e por ele estar dentro dessa diáspora. Sabe? Porque eu também acredito que a forma como a gente fala é potente e tudo mais. Mas eu também nunca parei para refletir o porquê do Jô.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA ACHA QUE UM DOS MOTIVOS PARA A PRESENÇA DESSE DRAMATURGO EXTERNO SERIA DAR A ALGUÉM A COMPETÊNCIA DE TER A PALAVRA FINAL, DE ALGUÉM CONCENTRAR O PODER DE DECISÃO FINAL SOBRE AS ESCOLHAS DE TEXTO]

Não consigo te responder. Isso é uma coisa que eu não consigo te responder. Porque foi algo que quando a gente entrou no processo já estava decidido. Então, eu acredito que seja uma decisão voltada mais para questões da Cia Marginal. Porque era a Cia Marginal junto com a gente, os convidados, e junto com o Jô Bilac, o dramaturgo. Então, eu acho que essa decisão mesmo é mais voltada para a Cia Marginal. E eu acredito que eles conseguem te responder melhor essa pergunta.

[PERGUNTO PARA VANU SE ELA GOSTARIA DE FALAR MAIS ALGUMA COISA ANTES DE ENCERRARMOS A ENTREVISTA]

Ah, eu queria falar que eu gostei muito da sua pessoa. Eu estou muito admirada. Sério. Porque geralmente quando você é entrevistado as pessoas geralmente são mais sérias, são mais profissionais. Elas não te trazem aquele conforto de, tipo, “ah, vai no seu tempo”, e tudo mais. Gostei muito da sua pessoa. Queria deixar claro isso. E queria dizer para as pessoas que tenham a oportunidade, principalmente às pessoas mareenses que têm acesso à Mata, e que moram na Mata, conhecem a Mata, que não tiveram só o *Hoje não saio daqui*. Mas que há outros trabalhos também dentro da Mata. Como a galera do *Luta pela Paz*. A gente já fez pesquisas também em relação à Mata. E que as pessoas conheçam a Maré. Sabe? Porque olha aqui: tem o Museu da Maré, tem o Parque Ecológico, tem o Centro de Artes na Nova Holanda, tem a Ação comunitária na Vila do João. Tem várias zonas aqui, vários polos, com muita potência, que influenciam muitas pessoas a saírem do mundo das drogas. Tiram as pessoas das ruas. Sabe? Então, acredito que as pessoas têm que conhecer a Maré. Eu acredito, não. Eu incentivo as pessoas a conhecerem a Maré. Justamente pela Maré ser o que é. Porque a Maré não é só uma favela. Não é só um complexo de favelas. Não é só uma comunidade. Mas é um lugar, sabe. Tem pessoas aqui, sabe. Então, eu chamo as pessoas para conhecerem a Maré. Seja por um espetáculo, seja pela biblioteca do Museu, seja pelo *Entre Lugares Maré*, seja pelo Centro de Artes Lia Rodrigues, seja por qualquer motivo. Seja por uma visita, assim, “ah, eu estou indo ali no depósito na Maré”. Mas conheçam a Maré.

Vanu ri.

FIM DA ENTREVISTA

Anexo D – Entrevista com Wallace Lino

Realizada no Rio de Janeiro, (fev. 2022)

[PERGUNTO SOBRE A COMPANHIA MARGINAL]

Isso a gente tem. Acho que, também, se você quiser depois pode acessar em alguma das redes. Tem também essas coisas. Mas, assim, a Marginal, ela é um grupo de artistas em sua maioria oriundos da Maré. A gente formou a companhia em 2006, se eu não me engano. Agora a companhia está com dezoito anos.

Tinha uma oficina de teatro dentro de um projeto chamado *Adolescentro*. Depois teve um outro projeto que se chamava *Viver com arte*. Então, a Isabel e a Joana, que eram professoras na época, elas eram professoras desses mesmos projetos. E a gente fazia parte do projeto. Era um projeto social. Sou uma garota projeto. Passei por todos os projetos possíveis da vida.

Tensiono muito essa relação, né, do projeto social. Acho que a própria relação que se estrutura ali de uma ideia de salvar, ou propor uma experiência que deveria de ser vinculada às relações que o Estado, como política pública. Na verdade, o terceiro setor existe porque o Estado não age em todos os territórios como ele deveria de agir. A gente sabe disso. Não é uma história nova. Acho que isso é importante que eu estou falando. Porque antes de a gente virar a Cia Marginal, nós éramos moradores da Maré. Todos nós participávamos de inúmeras situações. E, de alguma forma, quando a gente se encontra dentro da oficina de teatro, a linguagem em que a gente vai atrelar todas as relações ali que cada um está pensando é através do teatro.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE HOJE ELE VIVE NO LOCAL EM QUE ME RECEBEU, NO ESTÁCIO, BAIRRO DO RIO DE JANEIRO]

Eu morei na Maré até os trinta e dois anos. Eu morei até os trinta e dois anos.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE OS OUTROS ATORES DA CIA MARGINAL TAMBÉM VIVERAM SEMPRE NA MARÉ]

Só quem não era da Maré era Phellipe [Azevedo], que entrou mais tarde, mas que era do Caju. E a Isabel, que nunca foi moradora de favela.

[COMENTO COM WALLACE QUE ELES BRINCAM NA PEÇA COM O FATO DE ISABELA SER DIRETORA DO GRUPO, MAS NÃO VIVER NA FAVELA]

A gente brinca porque é uma relação tensa. Você perceber que toda a minha experiência e estrutura e construção artística é anulada pela figura da Isabel. Num sentido de, não é a Isabel que anula. Mas essa ideia que se faz de que só houve teatro porque veio alguém e fez uma. [PESSOA DA ZONA SUL, BRANCA]. Sim. E que, na verdade, o que estrutura a Marginal é essa base toda. A Isabel é uma mulher que vem e que é fundamental o nosso encontro. Assim, a gente é feito desse encontro, a Cia Marginal. Mas eu acho que quando a gente coloca “a Cia Marginal é uma companhia da Maré”, a gente acaba assumindo o nosso poder de construção e formação do grupo. O nosso poder intelectual, o nosso poder artístico, o nosso poder de luta, né. Porque é isso. É você também ter uma consciência desde muito novo que isso era um absurdo, né. Tipo, a gente com dezesseis anos, e as pessoas estarem ali comprometidas com a vida, né. De alguma forma, na Cia Marginal o primeiro dispositivo para a criação é a vida. Porque quando a gente nasce em peles e corpos e em territórios em que a morte está designada deliberadamente, qualquer movimento que a gente faça que de alguma forma tira esse poder da morte, desloca essa existência, ou essa persistência de olhar para as nossas experiências como experiências marginais. Então também por isso o nome. A nossa primeira pesquisa foi sobre a Nova Holanda, que é uma das favelas que compõem a Maré. E a gente estava investigando como que aqueles moradores constroem esses cotidianos. Esses moradores que também éramos nós. Então, o primeiro espetáculo é o *Qual é a nossa cara* (2007), que é uma homenagem aos moradores da Maré. Em 2006. A estreia

dele foi lá. A gente fez na extinta *Casa de Cultura da Maré*, que agora é o *Museu*. Antes era a Casa de *Cultura da Maré*. A gente montou uma estrutura lá. A gente ganhou o *Myriam Muniz*²¹, né. Acho que é importante dizer que o *Myriam Muniz*, ele está atrelado a muitas coisas. É um momento político de abertura nas artes para olhar para os grupos de favela. De alguma forma afirmando, “nós sempre estivemos aqui”. E aí, a gente [Cia Marginal] ganha. E, de alguma forma, a gente ganha essa visibilidade da classe artística, do mercado em sim também, que nem sei se existe o mercado teatral. Mas existe, é claro. Tem muita gente que ganha dinheiro fazendo teatro. Não é o meu caso. Aí, a gente estreou na Maré. Todos os nossos espetáculos são feitos na Maré. A gente tenta primeiro estreiar na Maré para depois estreiar em outros lugares. Todos, não. Mas em algum momento eles circulam. Não necessariamente eles estrearam. Por exemplo, o *Qual é a nossa cara?* estreou lá. Depois a gente fez o *Ô LILI* (2012), que falava sobre o universo prisional. Na verdade, na liberdade dentro desse espaço. Como criar escapes de liberdade? Como aquelas pessoas criavam ali dentro daqueles espaços. Aí depois a gente fez o *In_trânsito* (2013), que era uma releitura da *Odisseia*, de Ulisses, na malha ferroviária da Super Via. Que era uma odisseia em si. O único que a gente não fez na Maré foi o *In_trânsito*, mas a gente fez a linha que passava por Bonsucesso, que de alguma forma pega a história da Maré. E depois dele, *Eles não usam tênis Nike* (2015).

[PERGUNTO PARA WALLACE SE A COMPANHIA NÃO LEVOU O ESPETACULO ELES NÃO USAM TÊNIS NIKE PARA APRESENTAÇÕES NA EUROPA]

Sim. Ficamos finíssimas. Fizemos Palco Giratório. Ganhamos BR. Foi o momento mais rico das nossas vidas. Fomos para Portugal. A gente fez um festival no Porto, e a gente fez duas apresentações em Lisboa também. É uma história de muito investimento. Por isso que eu comecei falando muito – eu não te conheço, né – então é importante muito dizer qual é o jogo que acontece dentro da Marginal.

²¹ O *Prêmio Funarte Myriam Muniz de Teatro* foi uma concessão anual em forma de prêmio, que visava o desenvolvimento de atividades artísticas de teatro.

Porque se a gente vai contar, por exemplo, essa ficção que todas as companhias que a gente vê. Sei lá, tipo, em que você vê uma artista, que é a considerada artista, a diretora, que dá o nome da companhia. Mas que isso não se sustenta no dia a dia. Isso é uma ficção. É só um aprisionamento e apreendimento da intelectualidade, da arte, da possibilidade de oportunidades desses outros artistas. E é sobre isso. O teatro gosta muito disso. O teatro gosta muito de fomentar os heróis. Eu acho que é um vício, né, meio estadunidense. Eu acho que é uma história que repete a nossa própria história. Por exemplo, por que ser artista na minha experiência, sendo favelado, só vai existir de fato, quando eu ganho uma chancela, ou uma relação com uma pessoa que é, tipo, do teatro, e depois de eu ganhar um edital? Por que são esses parâmetros que são definidores da minha experiência artística? Porque é um sistema branco que está criado. Porque se a gente vai, por exemplo, pra dentro dessa história, né, tipo, a própria história do teatro, você vai ver lá. As pessoas negras inicialmente no teatro eram subalternizadas. Porque esse pesquisador não está aberto para a experiência do mundo. Porque o Teatro Negro nunca aconteceu dentro de quatro paredes. Esse é o teatro europeu. A arte negra está em todo lugar. Entendeu? Aí você via ter os axés. Você vai ter o samba. Você vai ter inúmeras experiências que reafirmam que o Teatro Negro não está dentro. Então, também, não dá conta desse acompanhamento, dessa ficção sistemática. Entendeu? E aí, eu acho que dei uma resumida porque também acho que diz um pouco: nós todos somos favelados. Nós todos temos trajetórias também individuais, e experiências outras. Eu, por exemplo. Minha formação é em licenciatura em teatro. Agora eu sou mestrando no PPE – relações étnico raciais.

[PERGUNTO SE O MESTRADO DE WALLACE TAMBÉM É NA UNIRIO]

Não. Saí da UNIRIO. A UNIRIO é um trauma na minha pele. Acho que é bem violento para um corpo negro favelado viver a UNIRIO. É muito violento. É violento até para as pessoas brancas. A UNIRIO é uma experiência que é traumática para todo mundo que não se ajusta. Todo mundo que não se ajusta. Enfim. Eu nunca me ajustei. Eu sempre tretei também, do meu jeito. Eu não sou brigona, mas eu me coloco ali no meu trabalho. Porque eu acho que é a melhor forma, a resposta para a academia. Enfim.

Aí, você perguntou da Marginal. A gente fez *Eles não usam tênis Nike*. *Eles não usam tênis Nike* foi o que a gente recebeu indicação de elenco e direção. Todas as direções do espetáculo foram da Isabel até então. Depois disso, vem o *Hoje não saio daqui* (2019). Que, na verdade, é o espetáculo que a gente queria realizar antes de o *Eles não usam tênis Nike*. Porque o *Eles não usam tênis Nike* foi um convite da Márcia Zenelatto. A dramaturgia é dela, mas o que a gente apresentou a gente fez uma intervenção.

[PERGUNTA PARA WALLACE SE A PARCERIA COM MARCIA ZANELATTO É PARECIDA COM A ESTABELECIDADA COM JÔ BILAC]

Não. Porque no *Hoje não saio daqui* a gente construiu junto com o Jô. Na da Márcia Zanelatto, ela deu o texto para a gente, e a gente entrevistou no texto dela. Não foi junto. Foi um tipo de colaboração diferente.

[COM JÔ FOI UMA COLABORAÇÃO. COM MÁRCIA FOI UMA INTERVENÇÃO]

É. Porque o texto dela já era um texto antigo, inclusive. Acho que era de oitenta, noventa, sei lá. Acho que era de noventa e pouco. E ela ganhou uma ocupação, aqui na Rio Branco. [Wallace não consegue se lembrar do nome do teatro]. Enfim, daqui a pouco eu lembro.

[WALLACE INTERROMPE BREVEMENTE A ENTREVISTA PARA PROCURAR UM ISQUEIRO]

Aí, o que eu estava falando? Ah, do *Hoje eu não saio daqui*. Então, o projeto que a gente estava colocando na roda, para captar grana e tal era, o *Hoje não saio daqui*. Tinha um outro nome, que eu não me lembro qual é agora.

[PERGUNTO SE NO PROJETO ORIGINAL DE HOJE NÃO SAIO DAQUI – ANTERIOR MESMO AO ESPETACULO COM MARCIA ZANELATTO – JÁ HAVIA A INTENÇÃO DE TRABALHAR COM OS IMIGRANTES ANGOLANOS QUE VIVEM NA MARÉ]

A gente nunca começa a coisa, tipo, “ah, tem uma ideia fechada”. A gente tem um tema, um projeto que a gente vai ficar investigando. E aí, ali, a gente vai fechando quais são as relações que vão se estabelecer no espetáculo. Porque vem desse experimento de sala, entrevistas. E, no caso dos angolanos, a gente estava lá, morando na Maré, e vendo que tem uma comunidade angolana aqui e tal. E o projeto era meio disso. Para falar dessa comunidade. Que a Maré foi, durante um tempo, o lugar que tinha mais angolanos. Com a maior comunidade angolana no Brasil. Acho que ela é a segunda maior comunidade atualmente. Então, tem esse lugar também de, tipo, falar da Maré de novo. De uma Maré. E que se a gente volta de novo. Tipo, agora eu estou trabalhando com outra memória da Maré. Que não é com a Marginal. É de uma entidade. Que é sobre a noite das estrelas. Que eram shows LBGT’s que rolavam na década de oitenta e noventa na Maré. A parada durou vinte anos. Você não tem registro de porra nenhuma. Então, é sobre o soterramento que é histórico, que é racista, que é lgbtfóbico. Que é o que eu falei. Esses abismos que fazem ser muito diferentes as existências de uns e de outros. E aí, tinha isso, essa ideia de fazer o espetáculo.

[PROCURO FAZER A DISTINÇÃO ENTRE FRONTEIRAS E ABISMOS]

Mais ou menos, né, bofe. Porque é isso. É o que eu estou te falando. São abismos. Eu vou te dar umas imagens. Existem ecos que estão ecoando aí há muitos anos. Quando eu penso, por exemplo, na minha performance, ela não está atrelada a um tempo, a um pensamento, a um produzir intelectual como na tua mente tá. Porque historicamente nós fomos educados num sistema, que é ocidental, que diz: o que eu tenho como tecnologia não é tecnológico. Então, por exemplo, quando eu vou, tipo, entender essa relação que existe: o meu corpo negro viado com a ancestralidade, é entender que quando eu estou no teatro tem muitas vozes. Quando eu entro no teatro

eu continuo sendo uma bicha, um negro. Eu posso fazer qualquer personagem, quem me ver sempre via me reconhecer me vendo bicha e negro. Por isso que eu estou te falando, tem uma demarcação fronteira. Que eu entendo o que você está falando, que está pensando sobre o que você tem pesquisado do Mbembe. Mas tem um abismo entre as experiências, que não se comunicam nunca. Quando você fala “o lugar de fala”, da Djamila [Ribeiro]. Quando eu leio “o lugar de fala”, da Djamila, tem muitas coisas ali além só do lugar de fala. Ela não está só delimitando que “eu tenho um espaço para falar e você tem um outro”. Ela não tá falando só isso. Ela tá falando que esse eco é de um reconhecimento de uma mudança estrutural da sociedade de olhar as mulheres negras como um corpo que fala. Sabe? É um lugar de fala que reconhece. E não é um lugar que diz, “você pode falar e eu não posso falar”, entende? Mas agora a gente vai vendo o lugar de fala. É isso. Eu estava rindo pra caralho ontem com a minha amiga. A Maira Andrade, uma mona aí, tipo, vira e fala, “esse é o meu lugar de fala”. O lugar de fala que ela está usando, esse conceito que é tão importante, que é tão crucial para se pensar uma relação estrutural da sociedade, ele virou uma outra coisa. E que ele vira um espaço sobre, “eu posso falar do que eu acho que eu determino do que é”. A mona estava falando sobre corpos gordos. E ela sendo uma treinadora que ajuda as pessoas a emagrecerem. E ela veio a público, “o meu lugar de fala é esse lugar de fazer com que pessoas consigam emagrecer”. Entende? É disso que eu estou falando. O que acontece? É esse abismo. Essa mulher não entende qual é o ponto central da ideia do “lugar de fala”.

Tem histórias no espaço, que a gente também não está no nosso domínio. Quando a gente vai para a história do Rio de Janeiro. O Rio de Janeiro, quando é pensado e idealizado como ideia moderna, vai-se para o exemplo de Paris. Entendeu? Isso centraliza. O centro do Rio de Janeiro, que era a capital do Brasil, pensa em ser Paris. Essa é a ideia. Aí, “ah, a gente é favelado”. Não tem, mesmo diante dessa ideia, não tem um espaço no Rio de Janeiro que não seja povoado de favelas. Isso é a história material do que existe, e do que não é reconhecido. Mas que é tentado matar o tempo inteiro. Entendeu? Essa é a dinâmica histórica que a gente vive. A gente não tá vivendo nada diferente. Eu também sou pesquisador. E eu acho que tem uma relação que a gente precisa se abrir para a ideia que esse sistema que a gente vive e se convive, ele tá morto. Ele tá morto. Ele engole mesmo a ideia dele.

Porque ele não dá conta da minha existência. Ele não dá conta da existência dela [Amiga que estava presente na hora da entrevista].

Além de ser artista da Marginal eu sou mestrando. Eu existo nesse lugar. E é isso. Obviamente para você e para mim os percursos são diferentes. Com certeza, quando eu falo de uma relação de abismo, é material esse abismo. Ele está nas nossas subjetividades e também está nas nossas materialidades. Eu vim morar no Estácio e rolou a pandemia. Eu morava com dois caras. Já moravam aqui o JV e o Gustavo, que era um cara branco, classe média sempre, morador da Tijuca. A gente estava falando dessas relações. Tipo, como que o mundo agora nos força a entubar uma ideia que assim, “agora tudo é tecnológico”. E que, na verdade, ele não é. Porque quando você vai na favela, você não tem acesso. É só para dizer, mais uma reafirmação, mudou para uns e não mudou para outros. Aí o Gustavo falou, “pô, isso é maneiro, que você tá falando”. Aí ele falou, “pô, eu ganhei o meu computador eu tinha nove anos”. Eu sou mais novo do que ele. Ele tem trinta e oito anos. Eu tenho trinta e quatro. Eu ganhei o meu aos vinte e um anos. E era uma internet que era, você esperava meia noite para usar. Eu, meu irmão, minha mãe, minha tia.

Mas, por exemplo, mesmo diante disso. Fiquei pensando muito nisso. Porque a Marginal, a Geandra [Nobre] fala uma coisa que eu acho muito bonita, ela é a nossa escola. Mas eu acho que é a nossa escola para a gente entender os códigos que estão negados para a gente. Sabe? Tipo, como entrar num edital, como disputar um edital, como se colocar na sua performance artística. Tem uma investigação ali que a Marginal acontece, que é a gente que criou. Não foi o projeto social que criou a Cia Marginal. Não é isso. A gente criou a Cia Marginal. E a gente continua criando, né. A Marginal, ela tem isso. Ela tem muitas vozes. Também não é só a gente. Muitas pessoas que são de fora da Marginal acreditam muito na gente. Quando a gente fala que a gente vai fazer na Maré é porque de fato a Maré, ela tem um atravessamento que está na minha pele. Não só por causa da minha tatuagem. Ela é epidérmica para mim. Tipo, hoje, quando eu tô perturbada da cabeça de morar numa área central. Eu quero uma tranquilidade. Eu vou para o barulho da Maré. Porque é lá que eu me encontro. O meu silêncio está no barulho. Então, isso é real. Eu quero encontrar as minhas amigas, que são da Maré. Eu quero andar com elas. Eu tenho uma amiga que falava, “ah, o Wallace sempre anda em bonde”. Porque eu era tanto a única das

coisas. Sempre a única bicha, a única favelada, a única preta. De tantas coisas que eu vivi, que eu sempre tinha que levar as minhas amigas. Senão em algum momento, eu morria. Não tinha diálogo. As pessoas não eram interessadas em mim. Eu também não sei se eu era interessada nas pessoas, assim, sabe. É claro que hoje, com uma maturidade maior, eu sou mais comunicativo, e me coloco mais e tal. Tenho mais autonomia também da minha ocupação do espaço. Mas, assim, eu comecei a fazer teatro eu tinha dezesseis, dezessete anos, entendeu? A gente vivendo inúmeras coisas assim que numa outra lógica as pessoas vivem porque, “pai eu quero fazer teatro”. E na gente não. Tem que se abrir. Tem que se rasgar. Tem que brigar. A gente acabou de perder, por exemplo, agora o FOCA [Edital de Fomento à Cultura Carioca]. Os duzentos mil que a gente ganhou para fazer a terceira temporada. Fomos desclassificados. Porque é isso, a gente não tinha dinheiro para pagar a empresa.

[MENCIONO PARA WALLACE A ALEGRIA COM QUE RUTH ME CONTOU QUE O ESPETÁCULO TERIA UMA NOVA TEMPORADA]

Ganhamos, mas fomos desclassificados. Hoje. E aí, eu estou falando disso. De como sistematicamente, por exemplo, um edital não está aberto para, “cara, pessoas faveladas não tem dinheiro para pagar uma empresa”. Sabe? Então, é isso. E o pior. A gente fez uma parada para pagar a dívida. Mandamos o comprovante. E ainda assim a gente não foi contemplado. Então, é isso. O sistema funciona para que não haja. Para que se destrua sonhos. Quando você vira e fala, “Ruth Mariana está empolgada”. A gente tá todo mundo empolgado. Então, como dizer isso para elas agora? Ainda estamos na briga. Fomos na prefeitura. Falou que era para mandar um ofício, e tal. Mas é isso. Sempre foi de muita luta. Tipo, a gente ganhou uma homenagem do prêmio APTR [Associação dos produtores de teatro] com a gente, com a Cia Marginal. Porra, viado, eu tenho dezessete anos de trabalho como artista. O Prêmio APTR apresentou a Cia Marginal como a Isabel, diretora e coordenadora dos jovens.

[É A HISTÓRIA FÁCIL, NÉ?]

É como funciona. Tá em todo lugar que a gente vai. É disso que eu estou te falando. É um apagamento de existir em qualquer relação, em qualquer trato social. E não é invisível, não é inocente. Não é. Aí é o que você fala: é uma demarcação. Só que eu não caibo nem nessa demarcação. E nem eu, nem a Marginal.

Eu tenho pensado muito nisso. Qual é a audiência das pessoas que eu estou querendo produzir minha arte? Pra quem eu quero produzir minha arte? Pra que eu quero me comunicar enquanto artista? Porque eu já sei que o mundo não está aberto para mim. A audiência não é essa.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE A MARÉ SERIA UM TEMA AO QUAL ELE RETORNARIA ETERNAMENTE]

Eu não sei se retorno. Eu acho que tem uma coisa. Você já leu Leda Martins? Ela fala do tempo espiralar. Minha pesquisa está muito nela. E eu tenho pirado muito nisso. O tempo, ele não é linear. Você mesmo, na tua vida. Tem várias coisas que você tá hoje vivendo. E aí você fala, “ah caralho. Estava lá”.

[FAÇO O GESTO DE UMA ESPIRAL COM A MÃO]

É. O tempo, ele é como que a gente se relaciona com ele. Para mim, o tempo é espiralar. Eu não sei se tem um retorno. Até porque retorno dá uma parada de escravidão, né? Tipo, aquela porta do não retorno, que tinha.

Acho que de casa, de lugar, de ideia, de vida, de sonho.

[DIGO PARA WALLACE QUE EU NÃO TENHO UM ESPAÇO QUE SEJA UM TEMA NA MINHA VIDA, COMO É A MARÉ PARA ELE]

Mas é porque pra gente morar sempre foi uma ideia impossível. Então, a minha relação com aquele território. Não é que tipo, eu, Wallace. A minha mãe me ensina a me relacionar com aquele território diferente. A mãe dela [aponta para a mulher que nos acompanhava durante a entrevista] ensina a se relacionar. As situações nos colocam. Eu não acho que tenha uma coisa, “ai, as pessoas na Maré são muito mais comunitárias”. Não é isso. Mas a própria relação espacial força a gente a viver uma relação coletiva o tempo inteiro. A minha casa aqui, a da minha vizinha é aqui. A rua é aqui. A gente vive na rua. A rua é o nosso espaço de encontro. Então, a rua vive cheia. Porque é a dinâmica que está também nas culturas que formam a Maré. A maioria da Maré é preta. Eu estava vendo agora no ano passado que até o ano retrasado, a Maré também era o lugar do Rio de Janeiro que tinha a maior população indígena. Uma das maiores populações nordestinas também está na Maré. Então, é uma aglutinação de culturas que evocam essa relação da rua, da oralidade, do outro, do encontro. Sabe? Porque tá. Então, a minha experiência com o lugar não vai ser só morar. Entendeu? Porque a gente também está falando, “ele vai ser sobre um sonho de muitos”. Tipo, porra. Tu pensa, cara. Estavam expulsando geral da cidade do Rio de Janeiro. Os caras foram lá e fincaram nas águas. Não tem terra, tem água. Quer maior signo do que isso? É signo material da história. É da onde que eu vivo. A Maré foi formada assim. Eu estava lendo uma parada. Porque tinha isso, né? A perseguição da não expansão das favelas. Como era a estratégia dos moradores para criar? Eles criavam de madrugada. Porque depois, de manhã, quando estava tudo levantado, não podia derrubar. As casas. Eles tinham o tempo da madrugada para fazer os barracos nas palafitas.

[AMIGA DE WALLACE COMPLETA: “ERAM CHAMADAS PALAFITAS. ERAM AS CASA DE MADEIRA”]

Entende? Então é dessa história, que está na minha pele. Quando eu falo que está na minha pele é porque a gente ouve essas histórias. Ela não está num livro. Sabe? Quando a gente faz um livro a gente tá se comunicando com outras relações. Dentro dessa ideia do conhecimento universal. Mas, a minha orientadora [Fátima Lima] fala uma coisa que eu acho lindo. Ela fala, “o conceito está na vida”. Então, acho que essa relação de ser morador da Maré, eu acho que a própria relação da Marginal,

é uma história de amor, de muitos sonhos. Eu sempre falava quando acabava o *Hoje não saio daqui*, “essa é a nossa declaração de amor pra Maré”. Tipo, da Cia Marginal. Porque, de fato, era. E, você me perguntou um pouco do processo, foi um inferno. Porque é você criar numa mata, que está abandonada pelo Estado. Que não tem água. Que não tem sol. Que tem mato pra caralho. Tipo, não foi simples. Quando a prefeitura foi lá, foi porque a gente fez o contato.

[DIGO PARA WALLACE QUE CRISTINA MOURA ME CONTOU QUE NÃO FOI FÁCIL LEVANTAR O ESPETACULO]

Não foi [fácil]. Foi suado. Quente. Porque foi no sol.

[CONTO PARA WALLACE QUE ESTIVE NO PARQUE ECOLÓGICO]

Pô, mas tu chegou no dia? Tu foi ver a peça?

[CONTO PARA WALLACE QUE ESTIVE LÁ EM OUTRO DIA. QUE NIZAJ ME LEVOU PARA CONHECER O ESPAÇO]

Ah, tu foi depois do. É isso. Tá lá abandonado, jogado. Mas a questão é o que eu tô falando, né. Tem alguma praça – não vou nem falar de Parque Ecológico – tem alguma praça na Zona Sul que você pise no cocô.

[PERGUNTO PARA WALLACE COMO FOI A RELAÇÃO COM OS ANGOLANOS. SE JÁ HAVIA UMA RELAÇÃO ANTES]

Tinha isso. A gente morava lá. A gente saia dos ensaios, bebia na praça e aí tinha um bar, que era de uns angolanos, na Nova Holanda. E também quando a gente foi, uma vez, na casa da Geandra, também a gente bebeu, comeu num bar, e tal. O projeto surge dessas experiências físicas. Não são, tipo, uma ideia, “vamos fazer

um espetáculo”. Não. A gente estava lá. A gente sentiu super, tipo, troca de ideia muito foda, e tal. E aí, a gente pirou nessa. Vamos pesquisar, e tal. Colocamos. Captamos. Quando a gente captou. Aí a gente já entendeu que: a gente precisa ter na equipe técnica angolanos, a gente precisa ter atores angolanos, e tal. E aí foi um replanejamento do orçamento.

[COMENTO QUE DEVE SER DIFERENTE DE TRABALHAR COM AS PESSOAS DA COMPANHIA]

A gente já tinha esse projeto. Mas é isso. Por exemplo, quando você convida alguém para fazer um projeto você precisa pensar os modos. Eu acho que ficou muito latente, pra mim, a necessidade das produções artísticas se abrirem para as experiências de quem ela está contratando. E é isso. A gente estava contratando artistas angolanos, que são artistas fodas pra caralho. Mas eles não tinham documento. Eles não tinham MEI. Eles não tinham um monte de coisa que eram básicas para você receber um pagamento. Entende? Então, a gente ficava horas lá. A gente tinha que abrir comida. A alimentação mudou. O orçamento foi repensado para a relação. A Mata não estava no projeto.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE A MATA APARECEU DURANTE O PROCESSO]

A Mata não estava no projeto. Estava fazer um espetáculo com artistas angolanos e a gente. Entendeu? Só que quando a gente foi fazer o primeiro encontro do projeto, a Geandra propôs que fosse na casa dela. E aí a gente foi tomar uma cerveja. Ela falou assim, “vamos tomar ali na Mata”. Do lado da Mata. E aí, a gente foi. E a gente, “gente, vai ser aqui”. Foi assim. A gente foi na mata, e a gente, “vai ser aqui”. A gente estava indo ter a reunião, sabe? Foi muito feliz fazer na Mata. É lindo o espetáculo. É sobre o que ainda não foi apagado ali. É um parque natural. Enfim. Várias paradas. Bonito pra caralho. Poético você fazer um espetáculo que não tem frente e verso. É um cú para quem está atuando. Mil pessoas. As crianças te infernizando.

[COMENTO QUE É LINDA A PRESENÇA DAS CRIANÇAS NO ESPETÁCULO. CITO O MOMENTO NA CENA 2 EM QUE RUTH DÁ UM GRITO E TODAS AS CRIANÇAS SAEM CORRENDO DE TRÁS DA ÁRVORE E GRITANDO TAMBÉM]

É tudo aquilo. É emocionante para a gente fazendo. A gente começou o processo lá na Mata de experimentar coisas. Primeiro a gente encontrou com o Gustavo Ciríaco. Ele trabalha com *site specific*. Então, ele foi lá fazer um treinamento com a agente. E aí, ele falou uma parada que eu até hoje fico pensando. E eu acho que ele falou também muito por essa relação, tipo, “tem o tráfico. Tipo, aqui”. Ele viu o tráfico passando na Mata. E aí, ele falou assim, “os espaços têm donos. Peçam licença aos donos dos espaços”. Aí passou e tal. Aí, a gente montou o espetáculo. E fomos fazer o primeiro ensaio aberto. E aí, as crianças apareceram no primeiro ensaio aberto. E foi um inferno. Porque elas queriam fazer tudo. Elas entravam nas coisas e tal, não sei o quê. Então, o espetáculo que a gente tinha pensado em fazer em quarenta minutos, sei lá, a parada durou duas horas e meia. Nesse trabalho, assim, “tenta, volta, experimenta”. Porque a gente falou que ia parar se não desse certo. Ia parar, voltar. Todo o público estava ligado nisso. Aí depois disso, eu, Phillipe e a Isabel, e também a Marginal. Não. A Marginal inteira. Acabava os ensaios, a gente tinha reunião lá para pensar os próximos dias, e tal. E aí, acho que é isso. A minha formação e do Phillipe é em licenciatura em teatro. E a gente começou a trocar uma ideia de como as crianças lá, elas estavam brincando nesse dia. Nesse dia elas estavam brincando, tipo, de um jogo de videogame. Elas reproduziram um jogo de videogame na Mata. E aí, a galera que foi ver falou assim, “ai, muito violento, e tal, não sei o quê. Porque elas tinham fuzis, e tal”. E aí depois elas foram contar para mim e pro Phillipe o que era aquele jogo. Eles falaram que era o jogo do videogame. E aí, mostrou pra gente. Eles reproduziram a parada do videogame. Aí eu falei, “caralho, isso aí é muito drama como método, viado. Isso é muito drama como método”. Aí o Phillipe, “é!”. Aí a gente ficou nessa de pensar como o espetáculo era uma experiência para as crianças em que elas não estivessem só lá para servir ao espetáculo. Então, a gente criou uma aula por dentro do espetáculo em que as crianças vão fazendo outras coisas que não é o espetáculo que você está vendo, mas

que você acaba vendo o espetáculo porque elas estão fazendo aula. É um inferno. Todos os atores são atores e são professores também.

[COMENTO COM WALLACE A BOA IMPRESSÃO QUE TIVE DE SUA REAÇÃO NO DIA DA FILMAGEM DO ESPETÁCULO AO SER LEVEMENTE ATRAPALHADO POR UMA CRIANÇA QUE JÁ CONHECIA O ESPETÁCULO E QUE ANTECIPA SEU TEXTO]

Aí eu falei, “é, você nem sabe o que está falando”. Cara, então. A minha cena também foi muito importante porque tinha muito criança viada.

[COMENTO A PRESENÇA DE UMA CRIANÇA VIADA QUE ESTÁ MUITO À VONTADE NA CENA DA PASSARELA]

Ela é viada. Cara, foi muito doido. Porque a gente estava dando aula de teatro para eles. A gente estava dando uma aula. Aí o dispositivo é: como que a gente vai fazer o espetáculo? Então, a gente dividia, “o primeiro momento do espetáculo é se esconder. Eles não podem ver a gente. Depois a gente tem que assustar. E depois a gente tem que ficar chacotando eles”. Então, eles entravam. Não era difícil isso. E depois a gente ficava fazendo dança. Fazia jogos lá até chegar a outra dança. E aí tinham coisas que eles também começam a querer entrar. Então, a gente vai tentando ajustar. Então, por exemplo, no momento da dança da gente, eles iam. Não ia ter como: eles iam entrar para dançar. Então a gente falava, “então vamos organizar essa dança, né?”. Então, quem sabia fazer espacate fazia. Que não sabia, fazia uma outra dança. Entra na hora tal. Também foi nesse reconhecimento: eles são os donos daquele espaço. Eu acho que a poesia de ter as crianças naquele espetáculo não é da Cia Marginal. É de a gente ter essa sensibilidade, “porra. Isso aqui é deles”. Sabe? É incrível elas estarem. Eu vi já uma imagem da gente sentado naquela porra daquele trepa-trepa. Aquela cena é linda. A Ruth falando que viemos quando ela chegou na Maré. Ela se emociona várias vezes. É super emocionante, assim. Fico até arrepiado quando vejo a foto.

Tem coisas que estão nessa intelectualidade do que a gente não domina, sabe? Da criança, né. Tipo. Foda.

[PERGUNTO PARA WALLACE QUAIS FORAM AS FRONTEIRAS, OU ABISMOS, QUE APARECERAM DURANTE O PROCESSO NA RELAÇÃO ENTRE OS ATORES E ATRIZES BRASILEIROS E OS ATORES E ATRIZES ANGOLANOS]

Não teve. Era chacota. Eles brigavam muito entre eles. O que tretava era meio isso. Eles brigavam entre eles e a gente tinha que intervir. Isso era treta. Mas com a gente não teve tretas assim. A gente ficou muito junto. A gente se conectou muito rápido. Porque a gente fez uma condução. A seleção. A gente ia botar três atores, se eu não me engano. Porque ia ter um músico e tal. Aí a gente botou Nizaj, Ruth, Maria, Vanu, Zola e Elmer. A gente aumentou isso tudo. A Chantal foi quem fez o figurino também. Foi bom, né? É uma ficha técnica majoritariamente negra.

[PERGUNTO PARA WALLACE, JÁ QUE NÃO FOI DIFÍCIL, O QUE FEZ A RELAÇÃO ENTRE BRASILEIROS E ANGOLANOS SER FÁCIL]

Eu acho que uma a gente estava querendo muito fazer aquilo. Tanto eles quanto a gente. Outra que eu acho que tinha muita curiosidade tanto neles quanto na gente nessa convivência. E a gente tinha muita alegria junto. Isso era em comum. Todo mundo era muito alegre. Todo mundo era muito divertido. Todo mundo ria muito. Quando brigava, a briga estancava. Estancava ali. Acho que foi essa relação do processo foi a mais bonita que teve, sabe? Foi mais natural. Por exemplo, Vanu e Elmer falam que são minhas filhas. E vêm pra cá pra casa. A gente virou amigo. A Ruth é mais distante porque ela é mãe também. Tem a própria relação ali dela. Mora mais longe. Mas a gente, por exemplo, quando acabou o *Hoje não saio daqui*, a gente teve esses editais de emergência. E a gente lançou o *Quinta C-11*, que era uma série da Vanu. Eu dirigi e eu escrevi pela Marginal. Phillipe fez a produção. Em que a Vanu contava experiências das vivências dela, do Elmer, do Nizaj. Que eram tipo família. Eles cresceram juntos.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE VANU TAMBÉM É DA FAMÍLIA DE ELMER E NIZAJ]

Não família, família. Eles são meio primos. Assim, sabe? Sabe essa coisa familiar, tipo, “ah, eles são primos”. E a gente conta todas essas histórias e convidou todos eles. Foi ótimo. No meio da pandemia a gente fez um trabalho que era pontual. Tem duas temporadas, a série. A gente vendeu pro SESC. Tinha até que rodar mais. Mas, é isso. Criou-se um laço com eles que é outro. Um vínculo que é afetivo.

[PERGUNTO PARA WALLACE POR QUE TER JÔ BILAC EM UM PROJETO QUE PRETENDE TRABALHAR COM DRAMATURGIAS PESSOAIS]

Por que ter o Jô? Porque o Jô é um dramaturgo de sucesso.

Eu acho que esse é o central [ter um dramaturgo chancelado pelo mercado]. A gente era uma companhia já de muitos anos. Então, você vai entendendo que algumas coisas vão se abrindo. A própria comunicação com os prêmios, a gente só começou a ter depois da relação com a Márcia. Então a gente começou a entender algumas coisas. Acho que esse é o primeiro lugar.

[COMENTO COM WALLACE QUE CHEGUEI ATÉ O ESPETÁCULO POR CONTA DO NOME DE JÔ BILAC NA PUBLICAÇÃO DO LIVRO]

Não, ele não é [da Maré]. Uma outra conexão com o Jô que não é sobre dinheiro. A gente queria um dramaturgo negro ou uma dramaturga negra. A gente tentou fazer um contato. Não seria o Jô. Primeiro seria um dramaturgo angolano. Só que ele estaria viajando. Aí a gente fez o contato com o Jô depois. Tinha isso, sim, de ele ser um dramaturgo de sucesso. Mas também tinha muito medo. Porque todas as pessoas que estavam em volta, que conheciam a gente, ou falavam do Jô, falavam que o Jô largava às vezes o processo no meio do caminho, falavam que não era uma

figura fácil de se trabalhar, e não sei o quê. No primeiro mês, ele marcava com a gente e não aparecia. Ele não aparecia. A gente montou todo o esboço do espetáculo sem o Jô. E aí, depois ele apareceu. E quando ele apareceu, a gente já mandou o papo reto pra ele. Eu falei – eu que comecei a falar – falei, “bofe, a gente contratou você. Você tá achando que tá trabalhando com quem? Você tá trabalhando com gente preta e favelada. Pelo amor de Deus. É ridículo a gente marcar com você e você não aparecer”. Aí, foi isso. Marginal todo mundo tem língua para que te quero. Todo mundo falou com ele. Era uma conversa do grupo com ele. E aí, foi ótimo. Porque ele se abriu pra gente numa conversa. Passou também a ser amigo nosso. Então, também, trabalhar com o Jô foi muito fácil. Porque ele também estava muito curioso nas ideias, e tal. Mas precisou esse diálogo: “olha onde você está pisando”. E quando ele olhou aonde ele está pisando acho que foi mais fluído. Teve textos que a gente sentou para discutir. Escrevemos na hora juntos. Foi feliz também quando rolou a troca com ele. Foi muito foda. Ele é pisciano, né? Então, ele é no meu tempo também. Só que eu falo mais rápido. Eu falo pra caralho. Ele é mais num tempo mais lento. Era ótimo. A gente ficava horas. Acabava o ensaio, ficava lá conversando, tomando cerveja. Enfim.

[CONTO PARA WALLACE O QUE NIZAJ DESCREVEU PARA MIM DA RELAÇÃO DE TRABALHO COM JÔ. QUE MUITAS VEZES O DRAMATURGO CHEGAVA PARA LER O QUE HAVIA SIDO ESCRITO E ACEITAVA TUDO, ACHAVA TUDO ÓTIMO]

É porque também tem alguns textos que são o Jô que escreveu e que a gente, tipo, “Jô, escreve isso”.

[CONTOU PARA WALLACE QUE O RELATO DE RUTH SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE JÔ É BASTANTE DIFERENTE DA DE NIZAJ. DIGO PARA WALLACE QUE TENHO A IMPRESSÃO DE QUE AS SUAS FALAS FORAM ELE MESMO QUEM ESCRVEU, SEM CONTAR COM A AJUDA DE NINGUÉM]

É porque eu sou dramaturgo.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE A DINÂMICA DE ESCRITA DAS CENAS ERAM IGUAIS, OU SE CADA UM TEVE SEU PROCEDIMENTO PARA FICAR PRONTO]

Foi, porque a gente fez assim: a gente dividiu a Mata em ilhas, em várias ilhas, para a criação do espetáculo. Então, tinha o espaço que era a laje. Tinha a chegada à laje. O encontro. O desafio, que era a passarela. E o pôr do sol.

Mas tem coisas, por exemplo, da Maria, que está na carne da Maria, mona. A Maria é descendente da rainha Nzinga. É real. Ela sabe o nome de cada pessoa da família até Nzinga. Ela sabe disso. Tem textos que já eram também, sabe? E o meu tinha isso. A gente discutiu muito isso. Eu e Elmer. Porque a minha cena eu não fazia sozinho. É porque o Elmer se acidentou e não fez o espetáculo. A própria cena que o Nizaj fazia, era o Elmer quem fazia. Mas aquilo ali é de uma história que o Elmer contou. Que ele veio na barriga da mãe.

[PERGUNTO PARA WALLACE, TENDO COMO EXEMPLO A POESIA DAS IMAGENS TEXTUAIS DA CENA DE ELMER, SE SERIA ESSE O TRABALHO DO DRAMATURGO. O TRABALHO DE COLOCAR HISTÓRIAS DENTRO DE UMA ROUPAGEM POÉTICA]

Isso foi uma troca que a gente teve com ele. Porque ele falou que seria muito bonito se as histórias saltassem como poesia. A gente não tivesse só falando um texto, se comunicando e tal. Como o Nizaj era um ator angolano, ele às vezes ia embora e não ficava trocando com o Jô. Porque aí acabou o trabalho. E aí quem ia pensar a dramaturgia era a Cia Marginal junto com o Jô.

[COMENTO COM WALLACE QUE É POR ISSO ATÉ QUE A CIA MARGINAL ASSINA A PUBLICAÇÃO DO LIVRO COM JÔ]

Sim. E que a gente hoje também questiona. Porque a gente ficou pensando muito nisso hoje. Hoje, não. A gente começou a discutir essa porra, o livro foi lançado. Mas o livro ia sair já. Porque já tinha uma ideia de estreitar uma dramaturgia da Marginal. A gente estava pensando qual delas seria. Bel estava com uma possibilidade de publicação por causa do pós-doc dela. E aí, ela tinha essa grana. E a gente falo, “vamos pensar”. E a gente estava nessa. Porque tudo foi muito junto. A gente estava fazendo o Palco Giratório já pensando nesse projeto.

[PERGUNTO PARA O WALLACE O QUE ELE QUER DIZER QUANDO FALA QUE REPENSARAM A AUTORIA DA PUBLICAÇÃO]

É. Porque, porra, os angolanos, eles são dramaturgos. Mas é porque eu acho que, naquele momento, a gente estava pensando no funcionamento do como funciona a dramaturgia do teatro. Entendeu? E acho que ninguém se atinou para isso. Os angolanos são dramaturgos desse trabalho. Tanto quanto a gente. Acho que não dá para dimensionar. É isso. As poesias da vida da Ruth, do Elmer, que estão na vida deles. E estão. É isso que centraliza. A vida que centraliza a escrita. Entendeu? É meio pensar como a Conceição pensa, né? Escrevivência, né? Quando ela vai fazer a escrevivência. É uma experiência que fala sobre um coletivo. É uma escrita sobre uma existência que é coletiva.

[COMENTO COM WALLACE A IDEIA DE O ESPAÇO ILIMITADO DA IMAGINAÇÃO SER UMA INVENÇÃO COLONIZADORA BRANCA. E QUE TALVEZ JÔ NÃO PUDESSE ESCREVER ESSE ESPETÁCULO SOZINHO]

Com certeza não. Tenho certeza que não. E ele também. Ele sabe. Ele fala.

Tem uma coisa que a gente ficou pensando também muito por conta do *Eles não usam tênis Nike*. Que era: aquele espetáculo falava de muita dor. E a gente não queria mais isso. Então, esse espetáculo, ele tinha que ser uma celebração. Eu acho que essa relação, o Jô captou. O que a gente queria. Eu acho que ele captou porque

a gente ficou amiga. De fato, houve uma relação do que a gente buscava, que aconteceu. Quando você me pergunta dos pormenores. Cara, eu lembro, por exemplo, ao contrário, da Márcia Zanellato. Uma vez a gente foi comer com ela, e ela falou, “ah, eu não sei o que é meu e o que é de vocês”. Eu fiquei assim, “mona, para, né?”. Eu pensando, assim, “mona, para”. Mas, por exemplo, nessa dramaturgia com o Jô, eu não sei muito o que o Jô escreveu e muito do que a gente escreveu.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE ESSA CONFUSÃO TAMBÉM SE DÁ PARA ELE EM SUAS CENAS]

Ah, na minha cena eu sei grande parte. É porque não é isso, né. A gente fez um corte junto, eu e Jô, por exemplo.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE O TRABALHO DE DRAMATURGIA DE JÔ ESPECIFICAMENTE NA SUA CENA FOI DE CORTE]

Não só. A gente, tipo, por exemplo. Deixa eu pensar aqui. Pegar minha cena [Pega meu exemplar do livro que se encontrava durante toda a entrevista sobre a cama de Wallace]. Tem essa coisa da organização.

[MENCIONO PARA WALLACE O CACO QUE ELE COLOCA NO DIA DA FILMAGEM. QUANDO CHEGA PARA UMA CRIANÇA MORADORA DA MARÉ E DIZ QUE É PRECISO SABER QUEM É DA ONDE, MAS QUE ELA ERA DALI MESMO]

Isso era uma coisa, por exemplo. A gente não queria que o espetáculo fosse uma experiência de turismo na favela. Entendeu? A gente está discutindo o tempo inteiro: onde está o centro, quem é o centro? Sabe? Ou as descentralidades que a Maré joga para a gente, sabe? E as experiências angolanas. Porque a gente está falando das experiências angolanas que não estão: refúgio, veio refugiado, sabe?

Não. Estão ali na vida. Entendeu? Acho que tem muito isso. Eu escrevi parte das coisas junto com Elmer [ator angolano], porque era um texto conjunto. Mas era a partir, tipo, da gente pensando, criando. Tem sempre esse momento. Os atores primeiro criam. Depois trocam com a diretora. Depois trocam com o dramaturgo. Aí o Elmer saiu. Aí, quando o Elmer saiu, a cena fica meio enorme, né? Uma coisa que você fazia em dupla, fazer só eu então. Então a gente começo a pensar o que ficava. O que era do Elmer que juntava. Aí foi meio isso. Eu fui propondo junto com o Jô. Ele foi tranquilo. A última cena. Acho que a última fala, foi um texto que a gente escreveu junto. O último texto foi todo mundo junto discutindo esse texto. E o Jô estava lá junto com a gente discutindo.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE EM ALGUM MOMENTO ELE TEVE QUE NEGOCIAR ALGUM TEXTO OU IDEIA COM JÔ]

Nada. Era meu. Eu era a dona do trabalho. Ele que era o convidado, contratado. Ele aceitava tudo.

[LEAMOS JUNTOS O TEXTO FINAL DO ESPETÁCULO]

A Priscilla [Monteiro] que fala. Esse texto é da Priscilla, aqui. Mas esse texto da Priscilla a gente escreveu junto. Porque a gente estava pensando na figura da Priscilla na cena das monas. Como estava de alguma forma, o que ela estava fazendo estava deslocado. Aí a gente deslocou, “ah, vamos botar ela para fazer o final”. A gente pensou junto esse texto. “Aqui tudo era só mato”. Que é a partir de um texto da Orosina, que foi uma das primeiras moradoras da Maré. É a partir disso. A gente ouviu a entrevista da Orosina e a gente criou o texto.

[PEÇO PARA WALLACE COMENTAR A CENA DO DUELO]

(Wallace ri desabridamente) Essa daí vai dar chacota. A gente chegava lá nos ensaios. Primeiro, eu falava que era uma princesa angolana. Gastando elas. E as

meninas também entravam. Era eu, Vanu e Maria. Porque a Maria, de fato, vindo da Nzinga, todo mundo chamava ela de princesa. Ela é uma princesa, no caso. Aí Vanu quis entrar na onda. E eu também. A gente falava, ficava gastando a onda que eram as princesas angolanas. E aí, tinha muito isso. A Vanu e a Maria, elas dançavam o tempo inteiro. Então, a coisa do dançar, postar nos stories, e tal. Então, elas dançavam muito. E às vezes a gente ficava aprendendo. Aí, a gente ficava trocando e tal. Essa cena veio dessa relação de uma chacota que a gente fazia. Zoação, e tal. E eu lembro que quando a gente foi criar a cena, era improvisado, né. Então, tipo. A gente tinha que criar. Porque é isso. A gente já sabia, tanto a gente quanto eles, já sabíamos que tudo que a gente fala ali não é real.

[NÃO É REAL, MAS É UM IMAGINÁRIO QUE EXISTE]

Então. A gente começou a trabalhar a partir dessa ideia. Dos estereótipos que existem nessas relações. Então, eles começaram a pensar meio nisso. O que, quando eles estão lá na Angola, ou estavam lá na Angola, pensavam do Brasil ou do brasileiro. E o que a gente dos angolanos. Então, era meio isso. A gente foi pros estereótipos mais bizarros. E chacotando isso. Eles chacotando. Tinha essa coisa, do tipo, “ah, então vai ser uma rinha de briga. Então vamos ver quem vai dançar mais”. Mas, por exemplo, o texto final. “Tanga, fubá...”, que sou eu e Maria que fala junto. Horrível. Mas isso foi uma sugestão do Jô. Porque isso. A gente começa a tretar, mas a gente não queria ficar na treta. A gente queria mostrar o que existiu na gente de verdade. Que a gente estava muito junto. A cena é só pra tipo. A gente queria uma cena para aparecer a gente junto, todo mundo dançando.

[PERGUNTO SE ESSE ERA O OBJETIVO INICIAL DA CRIAÇÃO DA CENA. COMO CRIAR UMA CENA QUE LEVARIA A ESSA DANÇA]

Óbvio. Dançar. E aí, foi meio isso. Várias trocas de ideia. A Bel, o Jô, as atrizes, e tal. Era muito assim. A gente ia para a Mata. Ficava discutindo, criando dramaturgia lá. Também é isso. Essa dramaturgia foi criada naquela Mata. Com essa experiência

daquele lugar, daquela ecologia. Era um tempo que a gente não ia acessar o computador pra. A gente estava ali. A gente trocando entre a gente. Muito.

[WALLACE PEDE PARA EU AGUARDAR UM POUCO PARA ELE ACENDER UM CIGARRO NO ANDAR DE BAIXO]

[MENCIONO PARA WALLACE MINHA PERCEPÇÃO DE, NA CENA DO DUELO, ELES EVIDENCIAM AS FRONTEIRAS ENTRE OS ANGOLANOS E BRASILEIROS. MAS QUE O FINAL, A SUBSEQUENTE DANÇA, APONTA CAMINHOS POSSÍVEIS PARA RELAÇÕES QUE SE DÃO NAS BORDAS]

Eu acho que tem uma coisa também, que é uma outra camada, que é a relação diaspórica. Como elas nos juntam também. Elas nos ligam. Por isso também que está ali as letras. É para dizer como essa experiência angolana está inscrita na experiência do Brasil. Essa cena, ela é também para provocar essa discussão: as experiências negras estão costuradas nessa relação diaspórica. Tanto para quem ficou quanto para quem veio pro Brasil. Então, tem uma discussão ali de muitos universos, nessa dramaturgia, que é na diferença. Por exemplo, é um lugar, na minha cena, é um lugar: eu sou o único ator viado. É o lugar em que eu apareço como uma expressão que existe ali, dentro dessa diversidade dos atores. E, por minha escolha, eu vou ali cavar no espaço. Isso é uma escolha minha. Eu propus para a Isabel e ela topou. Ela falou, “é isso, vamos embora”. E o Elmer também queria. Ele é bissexual. A minha cena foi criada a partir disso. O que eu queria? O que eu tinha enquanto desejo? Essa cena, a gente também está falando desse desejo. Porque vem da laje. Na laje a gente questiona: onde está o centro? A gente vai para a minha. Eu apresento outras imagens do que você está vendo ali. Mas assim, olha, “tem LGBT em tudo que é lugar. Mesmo que vocês tentem matar”. Porque eu conto a história da Titica. Isso é uma história real. Eu fui na Alica, uma vez, almoçar. Alica era uma das monas que foram entrevistadas pela gente. Angolana. Ele tem um bar. Ela trabalhou também. Ela trazia a comida. O espetáculo tinha comida angolana mesmo. Uma angolana que fez. E ela ficou muito próxima com a gente. E eu fui um dia lá no bar da Alica. Eu, Jaque [Andrade, atriz e integrantes da Cia Marginal] e a namorada de Jaque. E aí, a Titica apareceu lá. Aí eu fui e fiz a tiete,

né. Fiz a fã. Falei, “eu sou muito sua fã”. Aí ela ficou emocionada. Aí a gente começou a conversar. Aí ela sentou com a gente. Comeu com a gente. E aí ela contou que foi a primeira vez que ela pisou na Maré, porque antes, quando souberam da transição dela, chegou no ouvido dela que alguns angolanos mareenses falaram que se ela pisasse lá para fazer um show ela seria morta. Então, o meu texto também fala desse encontro. A partir de uma narrativa de uma angolana. Também a [nome de outra artista angolana não binária]. Ela ia fazer o espetáculo, mas ela recebeu uma proposta de trabalho para ser modelo. E ela foi embora. E aí, o Nizaj entrou nisso. Mas ela participou muito. Ela é uma angolana não binária. Então, provavelmente se ela estivesse no processo seríamos nós duas e o Elmer fazendo junto com a Jaque, sabe. Seria uma outra coisa. Aí depois, quando a gente sai da cena da Vanu, que começa a tensionar o racismo, a gente vai tensionar a Cia Marginal. Tipo, a gente, pretos, lésbicas, a diretora branca. Tem uma cena muda ali. Do banco. E aí depois a gente vai pra essa diferença do lado mais. Tudo ali, de alguma forma, tá nessa matéria da diáspora. O que a experiência negra escreve? Acho que o espetáculo tem muito isso, assim. Ela tá escrita na oralidade, no gesto. Muito o que a Leda fala, né. *O Hoje não saio daqui* é muito isso.

[COMENTO COM WALLACE QUE LEDA MARIA MARTINS É UMA GRANDE REFERÊNCIA]

Eu não entendo por que a UNIRIO não bate cabeça para essa mulher. Eu nunca tive um texto dela enquanto eu estudei lá. Eu estudei lá de 2011 a 2017. E eu conhecia a Leda Martins por mim. Eu fui procurar com amigos, e tal. “Ah, eu queria uma mona preta”. E uma amiga minha me indicou ela. Ela é muita coisa.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE PEÇAS COMO *HOJE NÃO SAIO DAQUI* DIALOGAM COM UMA DEMANDA POLÍTICA CONTEMPORÂNEA DE NÃO ACEITAR A REPRESENTAÇÃO, SER REPRESENTADO]

Olha, eu acho que é bom também falar, respondendo a sua pergunta, que a gente estudou muitas mulheres intelectuais negras durante esse processo. Antes também,

a gente teve a Miriane [Peregrino]. Ela era uma pesquisadora, que fez uma pesquisa. Mareense também. Ela fez uma pesquisa sobre a comunidade angolana na Maré. E também agora mora na Angola. Foi muito importante a gente se atinar, nesse processo, numa responsabilidade de estudo, de pesquisa. Então, a construção do texto, a construção do espetáculo, ela vem também amarrada a pensamentos de intelectuais negras. Mulheres negra. Inúmeras figuras estão ali povoando as nossas leituras para a gente começar a pensar o *Hoje eu não saio daqui*. Pra mim, quando você me faz essa pergunta, eu acho que a experiência da Cia Marginal de tantos anos, ela é uma afirmação que todas essas ideias em torno do sistema, elas são falhas. Elas são falhas. E a nossa existência é uma afirmação de muitas existências. A gente é uma experiência de exceção. Mas se você, de fato, vive na favela, você vai ter inúmeras companhias, expressões culturais que não estão nesse lugar. Acho que a nossa decisão também, da Marginal – eu não te falei no início – tinha uma coisa que era: a gente não sabia o que a gente queria falar, mas a gente sabia o que a gente não queria. A gente não queria trabalhar com os determinismos que estão impostos para a gente. A gente não queria falar. Essa mise-en-scène toda, né. Essa espetacularização da dor, da violência, da morte. Isso foi sempre algo que esteve ligado à nossa decisão de ser coletivo. As nossas produções estavam comprometidas com a vida. Uma vida que é plural, que é diversa. E que as experiências teatrais ainda não estão abertas. Acho que também tinha ali um lugar de muita consciência, muito nova ainda – posso falar de mim – de que nesse lugar do teatro eu não caibo na ideia da universalidade. Eu não tenho como, por exemplo, ser um ator que pode fazer tudo. O cara que vai ser considerado o grande ator, que pode fazer qualquer personagem. Porque a nossa história não faz isso com pessoas pretas e LGBTs e faveladas. Entendeu? Então, acho que isso vem dessa matéria dessa consciência, que está na minha vida, que está na minha existência, está no meu coletivo. Você falou muito de fronteiras. A Jota Mombaça usa um termo que eu gosto muito, que é as bordas. As bordas que borram, né? E ela trabalha nesse lugar que bordas que estão pintadas. Que elas se borram. E aí, nesse caso, é essa borda que está no meu corpo. Meu corpo que é uma encruzilhada. A Leda fala disso. A encruzilhada é o lugar do intermédio do conhecimento e de diversos mundos. A Cia Marginal, o *Hoje não saio daqui* é esse encontro de diversos mundos, de diversas ideias, de diversos sujeitos, que estão comprometidos a fazer uma obra. Uma obra artística, que foi uma experiência avassaladora para nós todos. É isso. É

um processo que tá marcado na minha pele. E aí uma coisa que eu não sei. Porque, às vezes, quando a gente tá falando né? Por exemplo, quando você botou o boy da esquerda [Vladimir Safatle] que escreveu. Para responder a ele, a gente pensa igual a ele. Tipo, a gente cria um outro ponto que se polariza a ele. Mas quando você falou para mim, “ah, esse...”. Eu nem conheço. Eu nem estou interessado em quem ele é. Ele nem existe. Ele está num campo de um apagamento. Porque não dá nem para eu me mover. Sabe? Tem outras urgências que precisam ser escritas, que precisam ser colocadas. Que não é uma resposta a um outro. Que não é uma resposta ao sistema. Eu acho que o *Hoje não saio daqui* é também meio isso. Ele não responde nada. Ele provoca coisas. Ele não está no, “olha, nós viemos trazer: assim que os favelados...”. Não, não é isso. Ele tá no campo provocativo. A gente fica brincando ali com a psique das pessoas. A gente leu a Grada [Kilomba] quando ela tá falando lá das relações, das psiques que já estão viciadas. A estreitar racismos, né? A gente está nesse lugar de uma provocação. A gente não está num lugar da resposta. E é muito doido. Porque apesar de você falar isso, do tipo, a coisa da nossa memória, isso aqui é uma ficção. Até o que eu estou contando pra você é uma ficção. Porque não dá conta do que foi. Não dá conta do evento. Não dá conta do que é a vida. Se você for me entrevistar daqui a, sei lá, uns cinco anos, eu vou te falar outras imagens sobre o que foi o *Hoje não saio daqui*. A Leda fala isso, que eu gosto muito, que é, “na decisão que a gente faz um traço, a gente exclui vários”. Então, eu acho que o livro e a dramaturgia é um traço de muitas comunicações, que a gente acaba excluindo para escrever. Mas o processo *Hoje não saio daqui* é um mundo. E eu acho que a gente está nesse lugar. Não era a ideia, tipo, “vamos fazer um espetáculo que fale isso e isso e isso”. Não. Nunca teve. Nunca foi. Então acho que também tem essa quebra natural de construção nas relações que a gente cria. Que estão nas metodologias da Cia Marginal. Que estão sendo desenvolvidas nos seus espetáculos. O grupo vai fazer dezoito anos. Mas agora a gente, por exemplo, tá se encontrando menos, trabalhando menos. A gente tá cada um trabalhando mais nos seus projetos mais pessoais. O grupo não é estático. Ele é móvel. E ele continua sendo um grupo. Ele continua sendo uma ideia. Ele continua sendo afetivo. É isso. Você está falando da Cia Marginal comigo. Essa experiência da Marginal que é foda. Essa experiência do *Hoje não saio daqui* que é foda também na história da Marginal. Acho que de fato quando a gente olha para o *Hoje não saio daqui*:

caralho, a gente conseguiu fazer o que a gente queria. Um espetáculo que é uma celebração.

[PEÇO PARA WALLACE FALAR SOBRE AS DESCRIÇÕES DOS PERSONAGENS]

Isso foi ideia do Jô. Ele falou assim, “gente, eu pensei de a gente fazer uma apresentaçõzinha, assim. Aí cada um cria a sua, e tal não sei quê. Aí eu falei, “a minha já tá pronta, né? A bicha mais bonita da Maré, né viado?”. Aí ele começou a rir.

[PERGUNTO PARA WALLACE SE A DESCRIÇÃO DELE FOI ESCOLHIDA POR ELE MESMO]

Sim. Todo mundo falou alguma coisa pro Jô. Aí ele rimou. Ele linkou com coisas do espetáculo. Por exemplo, “maestro”. O Rodrigo [Maré] é um dos diretores musicais do espetáculo. “Elegante”, o Rodrigo é tudo isso, né. “Palhaço, clown”. “Sobrenome Maré”, o nome dele é Rodrigo Maré. Entendeu? Ruth, “Rainha guerreira”. Tipo, coisa que ela falou lá. A gente foi junto. É isso que eu estou te falando. A ideia veio do Jô.

[COMENTO COM WALLACE A BELEZA DA DESCRIÇÃO DE NIZAJ. DIGO QUE NIZAJ NÃO SABIA DIZER SE A FLECHA TATUADA EM SEU BRAÇO ERA ANTERIOR OU POSTERIOR A ENCENAÇÃO DO ESPETÁCULO]

Acho que ele já tinha. Mas o Nizaj é muito flecha mesmo.

É como que a gente quis aparecer. Poético. Mas também não é uma apresentação que tenha as nossas mini-bios. Sabe? São também imagens ali de nós que é um pouco de nós. Todo lugar que eu vou. Tipo, primeira aula do mestrado, “eu sou a bicha mais bonita da Maré”.

Porque o que aconteceu? Eu era DJ, né. Em algum momento eu fui DJ na vida. E aí, na verdade, começou numa parada meio dessa. Uma amiga minha, ela é produtora, ia fazer uma festa. A DJ furou com ela dois dias antes do evento. Aí ela falou assim, “pelo amor de Deus, me salva”. Aí fui lá e toquei. Aí nessa mesma festa, uma outra pessoa me chamou para tocar numa outra festa, e pediu para eu mandar a minha mini-bio de qual festa que eu tocava. E eu não tinha. Aí eu fui e botei: a bicha mais bonita da Maré vai botar um som para vocês. E aí, inicialmente foi isso. E depois eu comecei a lembrar de minhas. Por exemplo, de como que isso faz sentido sobre uma resposta a muitas experiências. Tipo: nossos corpos negros não serem vistos como corpos belos, bonitos. Eu lembro que eu tinha um namorado. Eu jogava vôlei. Uma bicha que jogava comigo falava assim, “bicha, você tem namorado, né? Não sei como que ele te quer”. Eu falei, “ué, eu sou a mais bela do reino”. Porque a gente tava vendo *Once upon a time*. Estava na maior moda na época. E aí, a gente começou a gastar. E toda vez que ela me via ela, “a mais bela do reino. A mais bela do reino”. Aí quando a gente se encontrou de novo ela, “tu deixou de ser do reino e agora tu é da Maré né, viado”. Enfim. Vem disso. Isso já está antes na minha performance. Praticamente é a minha performance artística. Eu fiz um trabalho falando que eu era a bicha mais bonita da Maré. *Memórias mais bonitas da Maré*. Eu contava várias memórias minhas. Acho que foi meio isso, assim.

E eu acho que também tem essa coisa que você estava falando, da morte, da relação necropolítica. Eu acho que o *Hoje não saio daqui* também é uma tentativa nossa de criar um dispositivo de se desmontar uma narrativa da morte naquele lugar. Não é só da narrativa da morte. Mas os olhos viciados. Os ouvidos viciados. As ideias. A subjetividade com a qual a pessoa que não é da Maré se volta para aquele espaço. A gente até dá uma zoadinha em uma das cenas, “um safári. Vamos fazer um safári na favela”. Gastando com a própria situação. Porque a gente tinha essa perspectiva de desmontar esse poder da morte nas nossas experiências. O espetáculo ser um dispositivo de alguma forma para isso.

[DIGO PARA WALLACE QUE O RESULTADO DE HOJE NÃO SAIO DAQUI É UMA DAS TECNOLOGIAS MAIS SOFISTICADAS DE DESMONTE DO APARATO DA MORTE]

Sim, garoto. Esse negócio é muito axé. É muita gente de axé. É muita ancestralidade. E não é só a gente também fazendo sozinho. Tem forças que estão ali nos nossos trajetos, nas nossas experiências enquanto indivíduos, que estão atuando de fato também. Que estão escrevendo. Porque também tem uma abertura na gente. A gente quer que essa história seja colocada, escrita. Por isso que é uma invenção. Porque foge a uma regra. Foge a uma repetição. Foge a um tipo funcionamento. O *Hoje não saio daqui* foi um novo modo inclusive da Cia Marginal trabalhar. Porque tínhamos outras pessoas também junto com a gente. Éramos onze atores. A gente nunca trabalhou com tanta gente assim. Todos os dias.

Vamos, que eu tô com fome.

FIM DA ENTREVISTA

Figura 1 – Nizaj Dias Vieira e sua filha



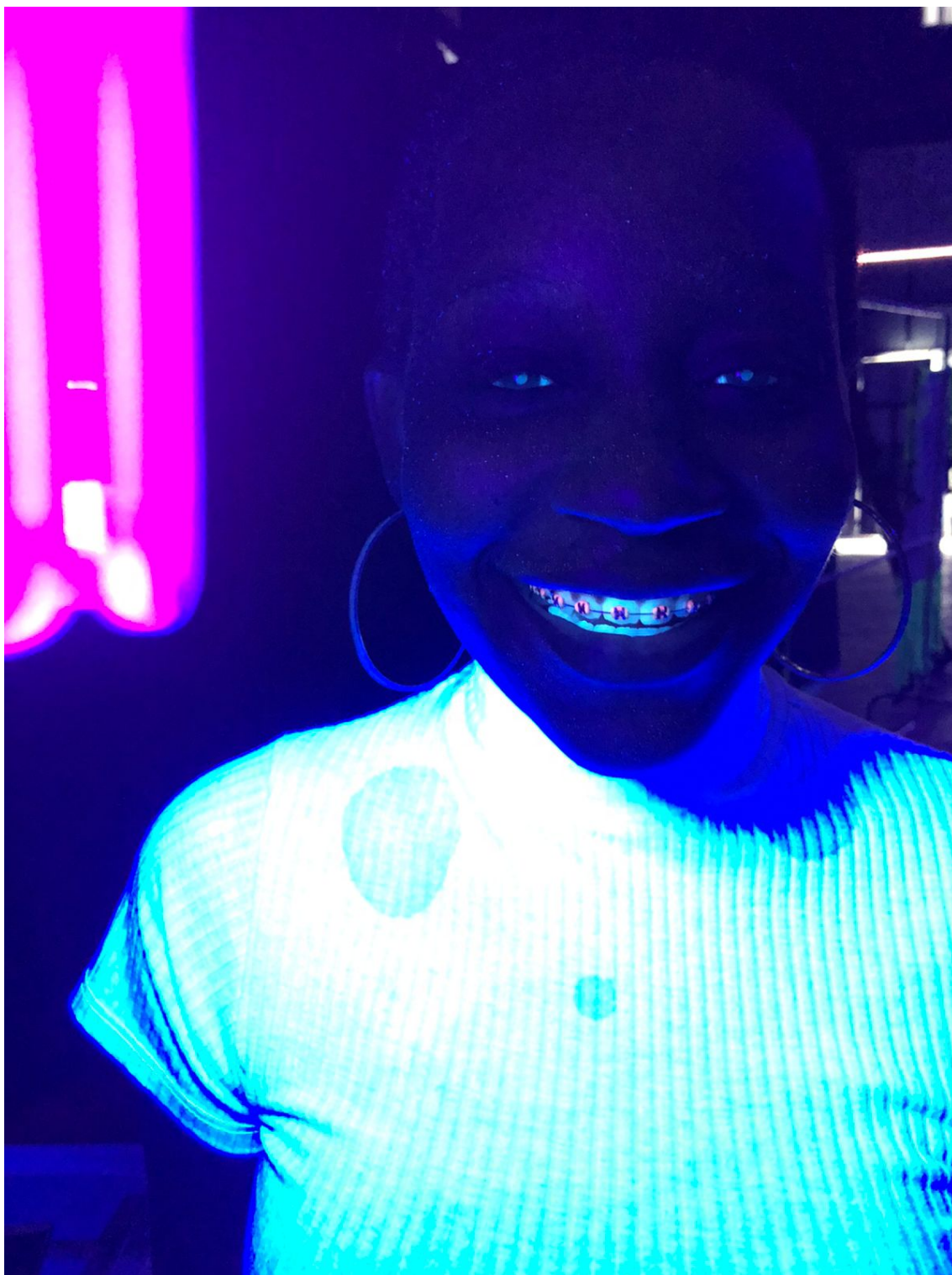
(Fonte: Tiago Queiroz Herz. 2022)

Figura 2 – Ruth Mariana e seu filho



(Fonte: Tiago Queiroz Herz. 2022)

Figura 3 – Vanussa Rodrigues



(Fonte: Tiago Queiroz Herz. 2022)

Figura 4 – Wallace Lino



(Fonte: Tiago Queiroz Herz. 2022)