



Mariana Gomes Coelho

**RODRIGO FRANÇA E O TEATRO NEGRO:
projeto, agência e educação antirracista**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação, do Departamento de Educação do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Prof. Dra. Mylene Mizrahi

Rio de Janeiro,
Fevereiro de 2023



Mariana Gomes Coelho

**“RODRIGO FRANÇA E O TEATRO
NEGRO: projeto, agência e educação
antirracista”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Educação do Departamento de Educação do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Mylene Mizrahi

Orientadora

Departamento de Educação - PUC-Rio

Prof. Cauê Krüger

PUC-PR

Prof. Everton Rangel Amorim

UFRJ

Prof^a. Rosália Maria Duarte

Departamento de Educação - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de Fevereiro de 2023

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

Mariana Gomes Coelho

Graduou-se em Ciências Sociais na UFF (Universidade Federal Fluminense) em 2017. Atuou como bolsista no projeto de Iniciação à docência Coeducação de gerações (PIBID/CAPES) no período de 2014 a 2017. É Professora de Sociologia, Filosofia, Direitos Humanos e Lei de Diretrizes e Bases e Atriz Profissional. Coursou Mestrado em Educação na PUC-Rio. Integrante do grupo de Pesquisa EstetiPop na PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Coelho, Mariana Gomes

Rodrigo França e o Teatro Negro : projeto, agência e educação antirracista / Mariana Gomes Coelho ; orientadora: Mylene Mizrahi. – 2023.

139 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, 2023.

Inclui bibliografia

1. Educação – Teses. 2. Antirracismo. 3. Artes cênicas. 4. Política. 5. Teatro Negro. I. Mizrahi, Mylene. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação. III. Título.

CDD: 370

Dedico este trabalho ao meu eterno e querido tio do coração Waltair de Paula Toledo, com todo o meu carinho, respeito e gratidão pela sua iluminada existência.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus por todas as bênçãos concedidas, todo amparo e cuidado ao longo desta jornada.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

A minha família por todo amor e por acreditarem em mim e em meus sonhos. Aos meus avós José de Andrade Coelho, Jacy Santos Coelho, José Francisco Gomes e Maria Faustina Vasconcelos Gomes (em memória) por terem me presenteado com pais incríveis e os educado com amor e sabedoria. A meus pais João Renato Santos Coelho e Luciene Vasconcelos Gomes Coelho por toda educação, cuidado e amor que herdaram de seus pais e transmitiram a mim. A minha segunda mãe, Zélia, por todo cuidado, amor e risadas. As meus irmãos João Paulo e Patrícia pela parceria e companheirismo de sempre. Aos meus tios, primos e madrinhas que sempre acreditaram e torceram por mim.

A todos os professores e funcionários da PUC-Rio que cruzaram meus caminhos e foram indispensáveis para todos os aprendizados nos meus estudos e vivência ao longo destes dois anos. De maneira especial a Professora Giselle Ferreira e seu grupo de pesquisa DEdTec pela acolhida e o direcionamento quando enfim encontrei o tema da minha pesquisa.

A minha orientadora do mestrado Mylene Mizrahi pela acolhida como sua orientanda e todos os ensinamentos ao longo deste percurso.

Aos meus amigos do grupo de pesquisa EstetiPop, pela recepção no grupo e por todas as trocas acadêmicas e de afeto que construímos ao longo do caminho.

Aos meus amigos de turma do mestrado de maneira geral que mesmo numa configuração atípica e à distância foram uma grande rede de apoio. No entanto preciso destacar alguns cruzamentos neste caminho que foram verdadeiras surpresas e tornaram esta caminhada mais leve e afetuosa. Adriane Soares, que se tornou minha grande amiga pessoal, companheira de estudos e de campo que esteve disponível durante toda essa jornada seja para me ouvir ou me acompanhar na pesquisa e na vida. Willer Moravia, por ter se tornado um grande amigo e

incentivador, que fez essa jornada se tornar muito mais divertida e fraterna com nossas incontáveis conversas e longos áudios de desabafos, alegrias e encorajamentos. A Camilla Marins e Cíntia Barreto, minhas meninas das artes, que pela afinidade e amor ao teatro se tornaram minha primeira rede de apoio nesta trajetória. Também quero agradecer a Izadora Souza que cursou uma disciplina como discente externa e foi minha dupla em um trabalho que foi fundamental para a construção desta pesquisa.

Aos meus amigos e amigas que já me acompanhavam antes desta trajetória acadêmica e foram verdadeira rede de apoio durante estes dois anos. A Marina Ribeiro que me apresentou ao departamento de Educação da PUC-Rio, me incentivando e auxiliando em todo processo de seleção. Ao Mateus por todo companheirismo, afeto e ajuda na construção desta pesquisa. A Ana, Débora, Franklin, Larissa, Luana, João Victor, Kênia, Marcelli, Taynara, Thaís pelo amor, ajuda e amizade. A todos integrantes do grupo Cochicho na Coxia, que foi minha porta de entrada no mundo do teatro, presentes na minha vida desde 2011 e foram grandes incentivadores nesta jornada. Aos amigos da graduação, André, Gabriel, Gabriela, Julius, Luiz, Maria, Mayara e Yuri que mesmo com a distância e o tempo continuam presentes e parceiros. Em especial agradeço ao Julius, tia Aparecida e Bruna pela acolhida e carinho quando estive em São Paulo para realização de parte esta pesquisa. A Raphaela Araújo (em memória) por todo amor e carinho compartilhado durante nossa breve, mas valiosa amizade.

A minha orientadora de graduação e querida amiga Flávia Ferreira que foi a minha maior incentivadora para que eu realizasse esta seleção de mestrado. Suas palavras, carinho e encorajamento foram fundamentais para eu acreditar que seria capaz de alcançar a aprovação e conquistar este título.

A Cauê Krüger e Rosália Duarte por terem feito suas contribuições a minha pesquisa com seus pareceres enquanto ainda era um projeto e o aceite em compor a banca de avaliação da pesquisa realizada juntamente com Everton Rangel. Obrigada pela disponibilidade em integrar esta banca e avaliar esta pesquisa.

A toda equipe do espetáculo *Jorge Pra Sempre* Verão que me acolheram de uma forma muito amorosa, respeitosa e especial. Sem esta convivência esta pesquisa não seria possível. Faço questão de citar toda ficha técnica agradecendo a cada pessoa

envolvida neste processo: Alexandre Mitre, Aline Mohamad, Anne Mohamad, Aretha Sadick, Bruno Morais, Carolina Godinho, Dani Nega, Diego Nardes, Diego do Subúrbio, Filipe Celestino, Gisele Machado, Júlia Tavares, Kênia Bárbara, Kennedy Lima, Marah Silva, Noemia Oliveira, Pedro Carneiro, Rodrigo França, Tainara Cerqueira, Wanderley Wagner. Obrigada por permitirem que eu fizesse parte deste processo e que este espetáculo se tornasse a tônica do meu trabalho de campo.

E a Rodrigo França, por aceitar ser o personagem principal desta pesquisa e permitir que eu pudesse o acompanhar em tantos momentos de sua vida profissional e pessoal. Obrigada pelo sim imediato, mesmo antes de eu explicar como seria a pesquisa, pela acolhida em seu ambiente de trabalho e também nos momentos de lazer, pela oportunidade de trabalhar como pesquisadora e também como atriz ao seu lado, por todas as trocas e aprendizados. Por esta convivência respeitosa e afetuosa, que se desdobraram no presente trabalho, minha eterna gratidão.

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

Resumo

Coelho, Mariana Gomes; Mizrahi, Mylene. **Rodrigo França e o Teatro Negro: projeto, agência, educação antirracista**. Rio de Janeiro, 2023. 139p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem como tema central o Teatro Negro e doravante esta temática, constrói uma relação de investigação com Rodrigo França e seus empreendimentos. A partir de trabalho de campo realizado com este sujeito e sua rede de relações, em especial na produção do espetáculo *Jorge Pra Sempre Verão*, temos a produção de uma etnografia. Tal empreendimento é realizado na perspectiva de articular arte, antropologia, educação e práticas políticas. Com objetivo de considerar as contribuições de Rodrigo França e sua pedagogia antirracista, que perpassa os múltiplos campos de atuação deste sujeito, mas também verificando em que medida suas ações são fruto de uma continuidade histórica, é empreendida uma pesquisa acerca de dois momentos do Teatro Negro. O Teatro Abolicionista e o Teatro Experimental do Negro ganham destaque, pois, nos ajudam a refletir em que medida conseguimos articular teatro, educação e práticas políticas. Ainda que a partir de diferentes atuações e práticas, são capazes de produzir agência e transformações dentro e fora dos palcos. Na intenção de estabelecer conexões entre teatro e educação, aqui a arte é considerada a partir de suas capacidades agentivas e conectivas. A pedagogia antirracista empreendida por tais movimentos se faz necessária e urgente na construção de uma sociedade democrática e justa.

Palavras-chave: Antirracismo, Artes Cênicas, Política, Teatro Negro.

Abstract

Coelho, Mariana Gomes; Mizrahi, Mylene (Advisor). **Rodrigo França and the Black Theater: project, agency and anti-racist education.** Rio de Janeiro, 2023. 139p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation has as central theme the Black Theater and henceforth this theme, builds an investigation relationship with Rodrigo França and his enterprises. From a fieldwork carried out with this subject and his network of relationships, especially in the production of the show Jorge Pra Sempre Verão, we have the production of an ethnography. This enterprise was carried out from the perspective of articulating art, anthropology, education, and social movements. In order to consider the contributions of Rodrigo França and his anti-racist pedagogy, which permeates the multiple fields of action of this subject, but also verifying to what extent his actions are the fruit of a historical continuity, a research about two moments of the Black Theater is undertaken. The Teatro Abolicionista and the Teatro Experimental do Negro are highlighted because they help us to reflect to what extent we can articulate theater, education and political practice, even if with different performances and practices, are able to produce agency and transformations on and off the stage. In the intention of establishing connections between theater and education, art is considered here from its agentive and connective capacities. The anti-racist pedagogy undertaken by such movements is necessary and urgent in the construction of a democratic and just society.

Keywords: Antiracism, Scenic Arts, Social Movements, Black Theater.

Sumário

Introdução	14
1 Antropologia e Arte	19
1.1 Situando campo, diálogos e pesquisa	19
1.2 Delimitação do Objeto e Metodologia da Pesquisa	24
1.3 Uma atriz pesquisando (n)o teatro	35
1.4 Trabalho de Campo e Antropologia	39
2 Teatro, Pedagogia Antirracista e Prática Política	45
2.1 Pensando Teatro e Educação	45
2.2 Teatro, Aprendizado e Pedagogia	48
2.3 Racializando o debate	50
2.4 Representação e Representatividade	59
2.5 Teatro Negro no Brasil	61
2.5.1 Teatro Abolicionista	63
2.5.2 Teatro Experimental do Negro	66
3 Rodrigo França e Teatro Negro	75
3.1 “Uma intelectual que está estudando um louco”	75
3.2 Teatro Hegemônico x Teatro Negro	79
3.3 Transitando por diferentes mundos	92
3.4 Afeto, cuidado e confiança	100
4 “Uns viram... outros, Pra Sempre Verão!”	105
4.1 Clima dos bastidores	105
4.2 “Sua história não vai morrer não”	109
4.3 Responsabilidade com Teatro	112
4.4 “Meu diretor!”	114
4.5 Luz, palco, ação!	116

4.6 <i>Jorge Pra Sempre Verão</i>	119
4.7 Reconciliar	122
5. Considerações Finais	127
Referências Bibliográficas.....	132

Lista de Figuras

Figura 1 O Pequeno Príncipe	25
Figura 2 - O Pequeno Príncipe Preto	25
Figura 3 - Livro “O Pequeno Príncipe Preto para pequenos”	31
Figura 4 - Livrão “O Pequeno Príncipe Preto Brincando e Aprendendo”	31

*Aí, maloqueiro, aí, maloqueira!
Levanta essa cabeça!
Enxuga essas lágrimas, certo? (Você memo)
Respira fundo e volta pro ringue. (vai)
Cê vai sair dessa prisão,
Cê vai atrás desse diploma!
Com a fúria da beleza do Sol, entendeu?
Faz isso por nós!
Faz essa por nós! (vai)
Te vejo no pódio.*

Emicida, AmarElo.

Introdução

A possibilidade de entrar em um teatro não como atriz ou espectadora, mas sim como pesquisadora, foi o estímulo propulsor para construção da presente dissertação. As questões de estudo foram sendo elaboradas mediante às oportunidades de pesquisa que foram surgindo.

A relação entre teatro e sociologia já me mobilizava a partir de minha inserção como espectadora nos trabalhos teatrais de Rodrigo França. Ao tomar conhecimento do movimento teatral o qual empreende uma lógica a partir da questão racial, o que inicialmente gera um incômodo se transforma em uma possibilidade de estudos. O Teatro Negro, em diferentes momentos da história, se posiciona enquanto um movimento que ultrapassa a esfera artística, atuando também nas esferas sociais e políticas.

O incômodo mencionado anteriormente advém de, em cerca de dez anos de ofício de atriz, não ter conhecimento sobre o Teatro Negro e sua potência na área das artes cênicas e também para além desta. Buscando aliar teatro e educação, a partir de uma possibilidade antirracista, o Teatro Negro se torna o tema central para construção desta pesquisa. Seguindo esta nova temática, a problemática da pesquisa começou a ser gerada.

A partir do encontro com tal tema foi necessário uma reorganização de intenções de estudo, tendo visto que o tema, linha de pesquisa e orientação precisariam ser reajustadas para a nova pesquisa. Doravante tais modificações, uma nova possibilidade foi-me apresentada: a realização de um trabalho etnográfico. Por orientação, mas também como forma de explorar esta nova perspectiva que delimito tal empreendimento para percorrer a narrativa da presente dissertação.

A temática do Teatro Negro foi-me apresentada a partir da mesma figura que eu acompanhava nas produções teatrais com questões raciais: Rodrigo França. Antes mesmo de ingressar no mestrado ou intentar pesquisar sobre Teatro Negro, frequentei espetáculos teatrais onde Rodrigo França assina a direção. A partir desta inserção enquanto plateia destas peças, comecei a reflexionar sobre entrecruzamento do teatro e da sociologia.

Aponto estas duas áreas pois, são o ponto de partida para o meu primeiro encontro com Rodrigo França. Com a indicação de cientista social e ator, Rodrigo foi apresentado como integrante do *reality show Big Brother Brasil* na edição de 2019. A partir desta biografia, me identifiquei com este sujeito que possui as mesmas ocupações que as minhas e comecei a torcer por ele no programa televisivo. Não vejo o programa com tanto afinco, mas a partir desta identificação comecei a acompanhá-lo em suas redes sociais e posteriormente frequento suas produções teatrais.

O Pequeno Príncipe Preto é a primeira obra deste autor que assisti no teatro e a partir dela começo a refletir sobre a relação entre o teatro e a sociologia. Entre 2019 e 2020 acompanhei algumas produções de Rodrigo e percebo o enlace entre estas duas áreas, mas apenas em 2021 que surge a possibilidade de desempenhar uma pesquisa sobre a temática.

No dia 13 de maio de 2021, dia que se celebra a Abolição da Escravidão, assisti uma *live* de Aza Njeri com Rodrigo França cujo tema é “Teatro Negro e a Abolição da Escravidão”. A partir desta conversa entre Aza e Rodrigo começo repensar meu tema e objetivo de estudos. Somado as inquietações que produzo enquanto cientista social e atriz, doravante aos espetáculos de Rodrigo que frequento, reorganizo minhas intenções e a temática de estudos e decidi empreender uma pesquisa que me possibilita unir a educação e o teatro.

Diante deste novo cenário sou orientada a fazer um trabalho de campo juntamente a alguma figura que me possibilite pensar no Teatro Negro e sua relação com a educação. Escolho Rodrigo, pois é uma referência na temática e a partir do mesmo que, aos poucos, adentro neste universo. Conforme esta definição, entro em contato com ele para analisar a possibilidade de tal empreendimento. Na última conversa que tenho com o mesmo, ao final de uma de suas peças que assisto, conto a ele que estava realizando um trabalho sobre sua obra *O Pequeno Príncipe Preto* e ele pede para enviá-lo quando finalizasse. Neste momento, o trabalho de campo ainda não estava definido, mas ao passo que se torna uma possibilidade, entro em contato novamente, agora por e-mail, para explicar os novos passos da pesquisa. Rodrigo responde o e-mail de forma positiva, apesar da demora, mas não retorna o segundo e-mail. Envio uma mensagem pela rede social *instagram*, haja visto que nos seguíamos mutuamente e ele sempre me responde nesta rede. Ele me envia seu

número pessoal para continuarmos o contato via *whatsapp*. Quando o contacto por este aplicativo, logo envia um áudio “topando” participar e pede que eu explique melhor sobre a pesquisa e assim faço.

O teatro se torna o fio condutor da pesquisa e para isto é realizada uma pesquisa histórica que visa verificar outros momentos do Teatro Negro na história do Brasil. Os momentos escolhidos são o Teatro Abolicionista e o Teatro Experimental do Negro que, apesar de posicionados em momentos diferentes do Teatro Negro de Rodrigo, nos ajudam a refletir sobre a relação entre as artes cênicas, educação, práticas políticas e continuidade.

Meu objetivo então é, a partir de uma pesquisa etnográfica, adentrar no universo de empreendimentos de Rodrigo França. Este sujeito distribui sua agência por diversos universos para além do teatral, ele é ator e diretor teatral, mas também professor, dramaturgo, cineasta, escritor, artista plástico e empresário no ramo da gastronomia. Em todos os campos que articula observo presente uma pedagogia antirracista. A partir do trabalho de campo em conjunto com este ator e sua rede de relações, por meio de uma pesquisa etnográfica, busquei observar de que maneira esta pedagogia é construída e aplicada, tanto com aqueles que trabalham com esta figura, tanto para seu público que consome seus projetos.

A partir da antropologia, como suas possibilidades, sendo uma prática de observação apoiada no diálogo participativo (INGOLD, 2015), a presente dissertação empregou uma observação participante afim de contemplar as dimensões simbólicas da ação social (GEERTZ, 1989). Considerando os diversos cenários que as relações sociais são capazes de produzir e atenta aos imponderáveis da vida real (MALINOWSKI, 1978) perfaço um caminho de observação e participação, deixando-me ser afetada (FAVRET-SAADA, 2005) pelo campo à medida que vou mergulhando neste universo. Refletindo a arte a partir de suas capacidades agentivas (GELL, 2018) de acordo com suas múltiplas significações e conectividades (MIZRAHI, 2014) que entendo o Teatro Negro enquanto um movimento artístico, político e social. Tal movimento é capaz de carregar consigo um projeto pedagógico a partir do antirracismo que possibilita engendrar mudanças e transformações sociais. Observo assim os efeitos e repercussões deste movimento ao longo da história, apoiada nos dois momentos acima mencionados, mas também seguindo a continuidade destes caminhos atualmente, a partir dos trabalhos

realizados por Rodrigo França. Considero aqui a educação uma chave importante para pensar a arte, mas não apoiada em um caráter simbólico e figurativo desta, mas levando em conta suas intencionalidades e propósitos capazes de serem empregados.

Apesar do trabalho de campo estar localizado na maior parte do tempo em uma produção teatral, é importante salientar ao leitor que o objetivo não é desenvolver uma descrição ou narração do espetáculo teatral em si. Sendo assim, o empreendido nesta pesquisa está muito mais próximo ao que compreendo por uma etnografia da “coxia” ou dos “bastidores”, tendo muitos momentos dentro desta produção por trás das cortinas dando forma a pesquisa. Não necessariamente o foco está nas obras de Rodrigo apresentadas, mas sim no empreendimento ético e político empregado por este ator ao realizá-las.

É necessário também sinalizar que o trabalho de campo só foi realizado mediante a submissão de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ao Comitê de Ética da PUC-Rio. Tal documento foi aceito e assinado por todos os envolvidos na pesquisa. Neste termo estes indivíduos autorizaram o uso de seus nomes reais e as situações do campo que os envolvem, assim como foram apresentados aos objetivos, metodologia, riscos e desconfortos da pesquisa, entre outros aspectos inerentes ao trabalho realizado. É importante salientar que, apesar da opção pelo anonimato certificado pela pesquisadora, nenhum dos envolvidos solicitou o uso de tal conduta.

A seguir, o leitor encontra quatro capítulos e as considerações finais. No primeiro capítulo é feito um debate sobre antropologia e arte, com uma breve apresentação do campo de pesquisa somado a delimitação de objeto e metodologia de pesquisa. Também é possível vislumbrar a justificativa e uma discussão teórica acerca da escolha do trabalho de campo e antropologia, que regem a narrativa da pesquisa. No segundo capítulo é posto o entrecruzamento entre teatro, pedagogia antirracista e prática política com um diálogo entre as noções de educação, aprendizado e pedagogia. Somado a isto, é travada uma conversa concernente às questões raciais trazendo luz à história dos momentos sobre Teatro Negro com Teatro Abolicionista e Teatro Experimental do Negro. O terceiro capítulo traz como enfoque Rodrigo França, apresentando este sujeito, suas considerações acerca de seu fazer teatral contrapondo-o com o “teatro hegemônico” e as dimensões relativas

a seu modo de agir percebidas através da pesquisa. O último capítulo apresenta as narrativas referentes ao trabalho de campo desempenhado principalmente na produção do espetáculo *Jorge Pra Sempre Verão*, conduzindo o leitor pelos caminhos que percorri durante os ensaios, viagem junto à produção, temporada do espetáculo e os desdobramentos que a pesquisa trouxe, fazendo com que a pesquisadora, por um momento, transite de etnógrafa à atriz dirigida pelo sujeito com quem pesquisa. Por fim, as considerações finais buscam apresentar ao leitor as consequências e os resultados encontrados a partir da pesquisa desempenhada.

1

Antropologia e Arte

1.1

Situando campo, diálogos e pesquisa

Era uma sexta-feira à tarde no Rio de Janeiro, contrariando o clima tropical trivial a esta cidade, fazia frio e o céu estava encoberto, sem indícios de sol. Mais um dia de ensaios do espetáculo “Jorge pra Sempre Verão” no Museu da História e Cultura Afro-Brasileira, o MUHCAB. Naquele dia seria também o ensaio fotográfico para uma matéria exclusiva do jornalista Ancelmo Gois (O Globo), que sairia dali a 5 dias divulgando o espetáculo. Fui a primeira a chegar no museu, e aproveitei então para visitar os espaços que ainda não conhecia. Passados uns 20 minutos Alexandre, ator que interpreta “Jorge”, chega ao espaço e me junto a ele na sala onde irá acontecer o ensaio. Em seguida, o diretor do espaço, Leandro Santana, se reúne a nós. Leandro também é ator e integra a Rede Baixada Em Cena, juntamente com o Grupo Cochicho na Coxia — do qual faço parte —, e apesar de já conhecer sua figura, ali fora nosso primeiro encontro. Enquanto conversávamos, chega Rodrigo França, portando um cabide com uma calça de linho branca e uma blusa branca de botão com desenhos que simulam penas de pavão em rosa e roxo, e entrega para Ale. Após cumprimentar a todos e conversar com Leandro sobre a produção que fizeram juntos para a rede de streaming Netflix — o filme: “Barba, Cabelo e Bigode” — Rodrigo pede licença para ir almoçar enquanto as meninas chegam. Antes de sair se vira para Ale e se referindo à camiseta que trouxe para o mesmo, diz: “pode ficar”. Enquanto Ale arregala os olhos de surpresa e euforia, ele complementa dizendo “pra não dizer que nunca te dei nada” e se retira da sala rindo. Ale vai para o canto da sala e começa a comemorar seu presente dançando e simulando gritos sem emitir sons. Damos risadas e ele diz estar se sentindo “muito chic”. Aos poucos todos vão chegando, se instalando na sala e conversando, até que Rodrigo volta de seu almoço. No dia anterior, o elenco tinha assistido a um espetáculo e comentavam sobre ele. Apesar desse espetáculo contar com um elenco majoritariamente negro, entre atores, bailarinos e músicos a maioria da produção por trás dos palcos era branca.

Rodrigo comenta sobre alguns incômodos de bastidores, e da produção e especialmente da direção ser branca. Os atores comentam como é difícil estar no meio artístico, e como muitas vezes você tem que se “vender” e é cansativo falar sobre o tratamento que recebem, o desrespeito e o racismo que os mesmos sofrem. Muitas das vezes você não pode e/ou consegue expor tais situações. Rodrigo então aponta para mim e diz que eu posso falar sobre isso e denunciar essas facetas do “teatro hegemônico” (forma como ele se refere ao teatro não racializado). Ele salienta que hoje ele tem o direito de escolher negar certas experiências. Pelo seu nome e sua estrada pode “se dar esse luxo”, mas que não é a realidade de muito ator que se sente pressionado e precisa de dinheiro e acaba topando estar em certos lugares “ruins” de trabalho. Noemia, atriz que interpreta a personagem “Prima” no espetáculo, comenta que apesar do talento e excelência, o dinheiro está com eles, as grandes produções e oportunidades, estão com eles. O dinheiro acaba mandando e deixando o ator refém a se submeter a certos tipos de trabalho. Eles comentam sobre um caso que saíra na mídia há poucos dias, sobre um ator denunciando assédio em um grande musical, e indicam a possibilidade daquelas atrizes que eles assistiram denunciar as situações incômodas que Rodrigo expôs para a gente. Rodrigo destaca que é complicado comparar as duas situações pois em uma estamos falando de um homem branco e na outra de mulheres negras. Ou seja, temos um recorte de gênero e, além da dificuldade que muitas mulheres enfrentam em serem ouvidas, há também o recorte racial. Ele indica que se fosse ele denunciaria apenas o machismo, e não entraria no tema da raça, pois nem sempre as questões de raça são bem recebidas e as de gênero tem mais chances de serem ouvidas. Em seguida, Rodrigo comenta uma experiência sua enquanto ator quando trabalhava com “teatro hegemônico”. Nesta experiência ele contracenava com um grande nome da teledramaturgia brasileira, e quando começa a contar esse fato ele se vira pra mim e fala “não coloca isso no seu trabalho não”, e em seguida fala “ah, coloca, já passou mesmo”, o que causa uma risada geral em todos os presentes. A conversa e os relatos seguiam, mas a hora passava e Marah, a figurinista, queria assistir o ensaio, e ainda tinha outro compromisso marcado, então interrompemos a conversa para a sessão de fotos e em seguida aconteceu o primeiro ensaio da peça completo e cronometrado.

*

Neste capítulo apresento meu campo de pesquisa, assim como exponho a metodologia utilizada, e teço considerações acerca da relação entre antropologia e arte. Antes disso, compartilhei um registro que me pareceu oportuno para introduzir e ambientar o leitor aos atores e às provocações pertinentes ao meu campo.

Gostaria então de destacar e ponderar algumas questões que considero significativas. A primeira delas é a dimensão da comunicação, com a escuta e o diálogo. Meu trabalho de campo, conduzido juntamente com Rodrigo França, se realizou em diversos eventos, mas a maior parte dele se deu acompanhando o processo do espetáculo *Jorge Pra Sempre Verão*. Em todos estes eventos, mas em especial nos ensaios de *Jorge*, pude notar como a comunicação se fez presente e se apresentava como um instrumento usual deste sujeito. Era muito comum que antes e no final dos ensaios houvesse muitas trocas e debates, seja de assuntos pertinentes à área artística e cultural, seja no que se refere a assuntos alheios a este mundo, inclusive sobre vida pessoal.

Um exemplo disto foi um ensaio após lançamento do clipe *Fé* da cantora Iza, onde Rodrigo fez uma pausa para que eles pudessem assistir e debater sobre a produção audiovisual e música da cantora. Neste ensaio não pude estar presente e Rodrigo, em uma conversa informal no bar, comenta que entende ser importante estes momentos de conversas com as pessoas que estão trabalhando com ele. É uma forma de trazer troca e reflexão com seu elenco e produção, que ele não encara como “perda de tempo”, haja visto que estaria “perdendo” tempo produtivo, mas está “ganhando” tempo de formação e troca. Neste mesmo dia, em outro momento da conversa, Rodrigo comenta sobre um evento de uma grande empresa cujo tema foi a negritude, com a presença de diversas personalidades como jornalistas, cantores, atores, entre outros. Ele conta que foi convidado, mas que não aceitou o convite e nos questiona sobre as pessoas que participaram de tal evento. Ele pergunta “dessas pessoas, quantas de fato estudam sobre a negritude? E não tô perguntando de estudo acadêmico não... Mas quantas ali leem e pautam sobre essas questões?” Eu e Tainara, diretora de movimento do espetáculo, nos entreolhamos refletindo sobre o que ele acabara de falar, e ele complementa alertando que é preciso tomar muito cuidado em estar em determinados locais e eventos, pois, muitas vezes o que “eles” querem é “usar” sua presença como “*token*”, ou para legitimar e associar determinadas falas e comportamentos, que podem ser individuais, ao coletivo. Sendo assim, ainda que a pessoa seja negra, segundo ele,

se ela não tem um letramento sobre a causa e as demandas coletivas, qualquer deslize ou equívoco que ela possa proferir pode voltar não apenas contra ela, mas contra a comunidade. Outro ponto que chama atenção é que, este deslize, pode ser utilizado como outorga para que pessoas brancas se apropriem da situação e afirmem que “se fulano que é negro falou/fez, é o correto”, generalizando e universalizando uma causa tão diversa. Neste sentido, Rodrigo se mostra preocupado que não haja espaços de formação e debate, e citou que nem todos tem oportunidade de ter uma formação mais acadêmica e estar por dentro de todas as discussões importantes, e por isso em seus trabalhos procura dar espaços para momentos formativos e de trocas.

Neste dia, em determinado momento, Tainara brinca que por estarmos no bar eu não deveria estar “trabalhando/pesquisando”, porque algumas das informações expostas na mesa eram mais confidenciais/pessoais e até mesmo “fofoca de bar”. Obviamente, a informalidade do local e a experiência de estarmos em comemoração nos afasta da ideia de “trabalho/pesquisa”, já que estávamos em São Paulo comemorando a primeira apresentação do espetáculo em uma mostra de processo teatral, o FarOFFa. No entanto um pesquisador precisa estar atento e imerso em seu campo de investigação, pois até mesmo numa mesa de bar, um ambiente talvez improvável de se pensar uma pesquisa científica fora da área das humanidades, é capaz de despontar reflexões e observações importantes. A antropologia permite ao pesquisador um mergulho na vida das pessoas que são investigadas e sendo o bar parte desta vida e produtor de relações se torna também um ambiente de pesquisa. Sendo assim, busco a partir desta conversa e demais situações que o campo vai me apresentando tecer reflexões e observações que me ajudem a entender este universo pesquisado.

Outro ponto a ressaltar no relato acima, é que em dois momentos distintos Rodrigo aponta e me indica o que colocar ou não colocar em meu trabalho. Estas solicitações aconteceram outras vezes também, mas em sua grande maioria vinham com risadas e de forma divertida, e não como ordem ou controle sob meu trabalho. Este ponto me chama a atenção e me desperta considerações, pois só começaram a aparecer com o desenrolar do campo, com a proximidade e o convívio.

Se considerarmos o que James Clifford (1998) elabora sobre autoridade etnográfica, podemos pensar no que o mesmo propõe de enquadrar este modo nas “novas possibilidades de leitura e escrita etnográfica” (ibid, p. 58). Clifford ao

apontar algumas formas de se pensar a autoridade sobre a escrita etnográfica, mostra as mudanças neste sentido através das possibilidades da autoridade “colaborativa” enquanto “utópica”, pois esta pode não ser plena no sentido de “dar voz” ao outro e por desafiar a organização textual a qual estamos habituados de uma única autoria. Aqui podemos levar em consideração o que o próprio autor nos indica ao final de seu texto quando expressa a sentença “se a escrita etnográfica está viva, como acredito que esteja, ela está em luta no limite dessas possibilidades, ao mesmo tempo que contra elas”, (ibid, p. 59) o que nos faz refletir sobre essa miscelânea entre autoridade etnográfica ser possível. Ao indicar o que devo ou não escrever em minha pesquisa, ao mesmo tempo que ele desafia minha autoridade enquanto etnógrafa me “aconselhando”, se coloca nesta posição de autoridade escolhendo aquilo que acha adequado que eu insira. Ainda que no final o exposto será aquilo que eu escolher, este movimento me desperta um alerta sobre o que ele acha válido mencionar ou não, me fazendo considerar a construção da minha própria pesquisa. Obviamente enquanto escritora do produto final precisarei avaliar aquilo que cabe ou não entrar no processo de escrita, mas estes sinais de alguma forma vão me indicar pontos de atenção dentro do que, não “o campo”, mas o próprio Rodrigo aponta e considera como importante para sua imagem e para seu fazer antirracista.

Dentre estes momentos indicativos daquilo que devo ou não abordar em minha pesquisa, o relatado acima, sobre eu poder escrever sobre as diferenças entre o fazer teatral que Rodrigo empreende e o que ele denomina de “teatro hegemônico”, reafirma minha posição naquele ambiente enquanto pesquisadora e que talvez por estar “de fora” tenha possibilidade de ser ouvida. Ora, uma das minhas motivações quando adentro esse universo de produções artísticas de Rodrigo França, ainda como espectadora, é justamente observar as minúcias e especificidades que distanciam esses dois mundos. A partir desta entrada, comecei a notar que nestes espetáculos tanto o elenco principal como a ficha técnica (músicos, direção, texto, iluminação, entre outros) são compostas por pessoas negras. Observei também que a maioria das pessoas ao meu lado na plateia são negras. Escutei de um amigo próximo, que começou a frequentar teatro a partir de obras do Rodrigo, que pôde se ver representado naquele ambiente, pois assistiu uma peça que fala sobre masculinidades negras com elenco todo negro, assim como ele. Acompanhei também pelas redes sociais os comentários positivos sobre o fazer

artístico e o modo como Rodrigo empreende seus trabalhos. E todos estes apontamentos vão se convertendo em reflexões importantes para o trabalho que aqui desempenho.

Como espectadora, estas diversas observações me provocaram e instigaram a pensar nesta forma de se fazer teatro e de criar narrativas a partir deste fazer. O que me possibilitou então, transformar tais reflexões que tecia enquanto cientista social e atriz em uma pesquisa que se desenrola no presente trabalho, agora enquanto pesquisadora. Meu interesse de estudos vai nascendo e sendo amadurecido conforme a minha inserção neste mundo, a partir de minha disposição em o acompanhar mais de perto. Minha chegada neste universo é datada em 2019 e só mais adiante, em 2021, que tais reflexões se desdobraram de fato em uma possibilidade de estudos. No entanto, essa disposição e interesse em estudar o tema, antes mesmo do início da pesquisa de fato, faz com que a mesma tenha, de certa forma, “começado” antes de ser “iniciada”. A pesquisa começou a ser pensada e a ser uma possibilidade e só posteriormente se tornou uma realidade.

No entanto, antes de proferir ou articular qualquer hipótese ou conclusão, é necessário iniciar “do começo”, apresentando ao leitor o caminho percorrido para se chegar no ambiente acima relatado. Busquei nesta breve apresentação, situar para o leitor alguns dos principais sujeitos que compõem esta investigação, assim como inserir aspectos importantes como a fala, a escuta, a observação e o companheirismo entre os personagens desta pesquisa.

1.2

Delimitação do Objeto e Metodologia da Pesquisa

No tópico acima mencionei duas de minhas ocupações e que acabam sendo essenciais e pertinentes para o meu encontro e identificação com a figura de Rodrigo França: ser cientista social e atriz. Em 2019, assim que saiu a lista do *Reality Show Big Brother Brasil* (um programa produzido e exibido pela TV Globo), vi o nome de Rodrigo França — cientista social e ator —, e fiquei empolgada em ter alguém no *reality* com as mesmas profissões que exerço. Muitos conhecidos, ao terem contato com a lista, me mandaram mensagem e comentaram que ao ver Rodrigo nela logo lembraram de mim. Inclusive o irmão de uma amiga

quando me encontrou, assim que o programa havia iniciado, me perguntou se eu estava acompanhando pois o professor dele, também cientista social e ator como eu, estava participando. O *reality* havia começado há uma semana e respondi que fiquei animada de assistir e que desde que saiu os nomes dos integrantes do programa me senti “representada” por Rodrigo. Mesmo sem ter tido contato com suas falas, ideias ou obras, o fato de dividirmos as mesmas profissões foi relevante para que eu me sentisse próxima a sua figura, antes mesmo de o conhecer.

Antes do programa ir ao ar, em 2018, tomei conhecimento do espetáculo *O Pequeno Príncipe Preto* e nutri muito interesse em assistir, mesmo sem ter informações referentes a ficha técnica. Após o *Big Brother Brasil*, descobri que aquele espetáculo foi dirigido por Rodrigo França, o mesmo sujeito do programa televisivo com o qual me identifiquei e torci mesmo sem ver o programa com tanto afinho. Quando Rodrigo saiu do *reality*, comecei a acompanhar sua carreira artística mais de perto através das redes sociais e posteriormente frequentando suas produções.

O Pequeno Príncipe Preto foi o primeiro trabalho teatral que assisti de Rodrigo. Enquanto cientista social e atriz, após a apresentação fiquei bem sensibilizada e emocionada, pois a obra trazia importantes reflexões sociais e raciais. A história é uma releitura da obra *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, com um personagem com a aparência corporal oposta ao comumente retratado nesta. Geralmente as representações deste príncipe, sejam no livro, na série e no filme da obra, são de um jovem branco, loiro e em algumas destas representações de olhos azuis. A ilustração mais conhecida e que de certa forma inspira as demais imagens do personagem é um menino branco e loiro e foi feita pelo próprio autor do livro, Saint-Exupéry.



Figura 1 - O Pequeno Príncipe



Figura 2 - O Pequeno Príncipe Preto

A questão relacionada à aparência para criação da história *O Pequeno Príncipe Preto* vai ser de grande importância, sendo inclusive um dos pontos de partida para origem da obra. O ator que representava tal personagem, Junior Dantas, quando manifestou sua vontade de atuar como príncipe em uma peça na escola, recebeu uma negativa de sua professora, tendo em vista que, segundo a mesma, o ator não cumpriria os requisitos estéticos de um príncipe. O ator relata que “a professora falou que eu não poderia ser um príncipe, já que não era branco, não tinha o cabelo loiro e nem os olhos claros”¹. A partir deste episódio, o ator idealiza tal obra, que posteriormente se transformou em uma peça teatral com o texto e direção de Rodrigo França, buscando dar ênfase e destaque a traços singulares e inerentes a este príncipe preto: a pele escura, os lábios grandes, o nariz largo, os olhos escuros e o cabelo crespo, o texto teatral exalta tais características.

Se o nome da obra foi inspirado na história de Saint-Exupéry, a escolha do termo “Preto” como complemento foi feita de maneira proposital e intencional. Visto que o IBGE² classifica dentro da categoria “negro” pessoas pretas e pardas, pela construção histórica do termo pardo e sua relação com um embranquecimento da sociedade, Rodrigo aposta então em usar o termo “preto” para que não haja dúvidas quanto à etnia ou raça deste personagem, a partir de seus fenótipos e seus traços de negritude. Outra questão importante é dar visibilidade e protagonismo a este personagem de pele retinta que dificilmente está nesta posição, seja na literatura, teledramaturgia ou audiovisual.³ Ao mesmo tempo que a obra expõe as singularidades próprias deste personagem de modo a exaltá-las e humanizá-las, propõe também a reflexão acerca da diversidade e pluralidade, incentivando e estimulando o respeito às diferenças.

A história da obra narra as aventuras do *Pequeno Príncipe Preto* que viajava por diversos planetas sempre que chegavam as ventanias. Também apresenta a relação do menino com a Baobá, a sua única companheira de planeta. Ao falar da Baobá, o *Pequeno Príncipe Preto* faz uma alusão à ancestralidade e à importância

¹ Informação retirada da entrevista: “Ator Junior Dantas fala sobre 'O pequeno príncipe preto' na Filig”. Disponível em <<https://www.folhape.com.br/cultura/ator-junior-dantas-fala-sobre-o-pequeno-principe-preto-na-filig/120665/>>. Acesso em 15 de Setembro de 2022.

² Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

³ Informação retirada do vídeo Rodrigo França sobre “O Pequeno Príncipe Preto”. Disponível em <youtube.com/watch?v=N96xpikMMRU> Acesso em 21 de Setembro de 2022.

de se conhecer suas raízes. A obra também apresenta questões como afeto, carinho e empatia.

A peça teatral é um monólogo acompanhado de alguns músicos que fazem a trilha sonora ao vivo. A direção musical é de João Vinicius Barbosa Pereira, que também assina a autoria da principal música da peça intitulada *A Baobá*. Tal música fez tanto sucesso entre os espectadores que em setembro de 2019 foi lançado um clipe musical com dona Ruth de Souza representando tal árvore sagrada e milenar para muitas culturas da África.⁴ Este foi um dos últimos trabalhos lançados com a presença da atriz, que faleceu em julho de 2019, antes do clipe ir ao ar. Ruth de Souza, conhecida como “dama do teatro”, foi uma importante atriz brasileira, integrou o Teatro Experimental do Negro e em 1945 marcou a história do teatro brasileiro sendo a primeira atriz negra a atuar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.⁵ Sua participação no clipe foi também uma forma de homenagem a esta atriz que foi pioneira no Teatro Negro brasileiro, e hoje se tornou uma ancestral.

Ao meu olhar, o espetáculo teatral *O Pequeno Príncipe Preto*, conseguiu unir duas coisas que muito me mobilizam — sociologia e teatro —, de uma forma muito didática e rica, e isso me despertou curiosidade de assistir outras obras deste diretor/autor. A partir dali comecei a acompanhar mais de perto os trabalhos de Rodrigo.

Assisti também *O amor como revolução* e *Oboró Masculinidades Negras* de forma presencial, e *Contos Negreiros do Brasil* em dois formatos diferentes de modo online: monólogo e espetáculo. *O amor como revolução* é baseado no livro de Henrique Vieira, que assina o texto e a atuação, e é dirigido por Rodrigo França. A história gira em torno de um viajante que compartilha suas histórias e sonhos de maneira muito sensível e dentre os grandes temas que aparecem neste enredo, ganha bastante evidência a descoberta e conquista de sua negritude e o entendimento de sua potência revolucionária. *Oboró – Masculinidades Negras*, tem texto escrito por Adalberto Neto e direção de Rodrigo França. O espetáculo é composto por várias histórias interpretadas por homens negros, cada uma com enfoque em um tema específico que perpassam a vida desses sujeitos, como a sexualidade, identidade,

⁴ Clipe A Baobá. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=czVQF1jFXPo>> Acesso em 15 de Setembro de 2022.

⁵ Informação retirada da reportagem: Ruth de Souza e o seu legado. Disponível em <<https://jornalismorio.espm.br/destaque/ruth-de-souza-e-o-seu-legado/>> Acesso em 20 de Setembro de 2020.

trabalho, entre outros, onde cada personagem possui características que representam um orixá. Por fim, assisti a *Contos Negreiros do Brasil* de forma online e em dois formatos: um monólogo feito por Rodrigo França, e um em formato e espetáculo apresentado por ele, com elenco maior em cena. A peça é um espetáculo documental sobre a realidade dos negros no Brasil, o texto é de Marcelino Freire e a direção de Fernando Philbert.

Em todos os textos observei grande conexão com temas sociais e em especial com recorte racial. Com relação ao público nos espetáculos presenciais, notei que eram majoritariamente composto por pessoas negras. E quanto aos ingressos, os preços cobrados eram sempre populares, o que me chamava atenção pela qualidade das produções apresentadas, que em comparação a espetáculos do mesmo nível de produção, cobravam valores mais altos.

Ao participar da seleção do Mestrado, inicialmente minha intenção foi pesquisar sobre tecnologia e educação, tendo em vista que durante a pandemia COVID-19, em 2020, eu produzia conteúdos de Sociologia e Filosofia para as redes sociais.⁶ Até aquele momento, pretendia verificar como o uso das redes sociais poderiam ser aliados à educação na difusão e propagação do conhecimento, além disso, observei como a criação de conteúdo educacional nas redes sociais poderia ir se adaptando aos formatos de conteúdo nestas (vídeos longos, vídeos curtos, imagens, etc). Sendo assim, me inscrevi em uma disciplina intitulada “Letramento Digital”, uma disciplina eletiva oferecida para os cursos de mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Educação da PUC-Rio. Escolhi cursar a disciplina na intenção de aprimorar meus estudos nesta área. O que eu não contava era que nesta mesma disciplina outro objeto de estudos iria atravessar meus caminhos acadêmicos.

Dentro da bibliografia estudada, tive contato com a teoria de Jesus Martín-Barbero, que teceu críticas ao pensamento da Escola de Frankfurt e ao pensamento de uma dominação hegemônica da Indústria Cultural, no que concerne à comunicação. Martín-Barbero empreende uma perspectiva bidirecional da comunicação, onde há uma lógica de produção e recepção midiática. Neste sentido, o pensamento é contrário ao proposto pelos autores daquela Escola, de que a cultura teria se tornado um produto operado pelas classes dominantes para disseminar suas

⁶ Sigla que se refere a doença por coronavírus, uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2. Tal vírus é transmitido pelo contato.

ideologias. Martín-Barbero (1997) pensa em como as massas não são apenas manipuladas ou influenciadas pela grande mídia/indústria sendo vistas apenas como receptora, mas também é possível serem produtoras de sentido nesta relação de medição.

A partir desta literatura, comecei a refletir sobre como é possível se utilizar da arte para produzir narrativas contrárias às hegemônicas e das classes dominantes. Nesta mesma disciplina realizei, juntamente com uma amiga de classe, uma oficina sobre racismo digital como parte de um dos trabalhos da disciplina. Utilizamos o livro *O Pequeno Príncipe Preto* como pano de fundo para pensar nas representações estéticas acerca da figura de um personagem negro. Recorremos ao livro pois ele possui uma representação positiva e humana da figura negra, oposto ao que encontrávamos disponível nos bancos de dado e sites de busca quando a pesquisa em questão era por figuras e pessoas negras.

Além destas experiências, dois movimentos pessoais foram muito importantes e decisivos para mudança nas minhas rotas de estudo. Como atriz fui contemplada por um edital da Lei Aldir Blanc em 2020 do Governo do Estado do Rio de Janeiro, com a contrapartida a ser realizada no primeiro semestre de 2021. Meu projeto consistiu em produzir um vídeo que contava sobre meu trabalho de conclusão de curso da graduação. Nesta pesquisa eu relaciono a educação e a arte, considerando a arte enquanto um recurso didático privilegiado. Quando revisei este trabalho para produção de minha contrapartida, fui tomada por uma vontade de retornar meus estudos no campo da arte, mas até então não sabia como fazê-lo.

No dia 13 de maio de 2021, assisti uma live de Aza Njeri, Doutora em Literaturas Africanas e professora da PUC-Rio, que teve por tema “Teatro Negro e a Abolição da Escravidão” que contou com a participação de Rodrigo França.⁷ Nesta live, os dois conversaram como o Teatro foi utilizado durante o século XIX como um meio para fomentar o debate em favor da abolição da escravidão. Até então nunca havia pensado no Teatro Negro como um movimento artístico e social, e a partir das referências citadas na descrição deste vídeo despentei a mergulhar neste universo.

Comecei então a juntar as inquietações, que expus anteriormente, e reavaliei os rumos de minha pesquisa. Somei então a vontade de voltar a pesquisar sobre arte,

⁷ Live disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-3jEJfgFP-M>> Acesso em 20 de Setembro de 2022.

meu encontro com a temática do Teatro Negro e os pensamentos que já articulava com os trabalhos de Rodrigo França que vinha acompanhando e chego a tônica da presente pesquisa.

A princípio, pensei em realizar uma pesquisa que articulasse a temática do Teatro Negro com a obra *O Pequeno Príncipe Preto*. No teatro a obra atingiu um público de mais de 60 mil espectadores⁸. E além de ganhar clipe musical, em março de 2020 a obra se transformou em um livro com ilustrações de Juliana Barbosa Pereira. A peça teatral, apesar de ter alcançado um público expressivo, por se tratar de uma arte de dimensão efêmera atinge um número limitado. Sendo assim, o livro é uma forma de construção e de materialização da potência de tal obra. Em duas diferentes entrevistas que Rodrigo concedeu a dois canais de comunicação, ele salienta a importância de ir além dos palcos. Na primeira ele aponta que:

Por mais que a gente encha o teatro, não conseguimos furar a bolha e alcançar todo mundo. O Brasil é grande e eu acredito que conteúdos como esse não podem ficar só no palco, em uma estrutura burguesa, onde por mais que o ingresso seja barato, muita gente não consegue acessar.⁹

E em uma segunda entrevista destaca:

Por mais que o meu teatro esteja lotado, não consigo atingir todo mundo. A literatura atinge, por isso a necessidade de escrever. Mas o audiovisual chega a lugares que o teatro também não chega. Por isso estou me dedicando a roteiros de cinema e série, quero me dedicar a carreira de diretor de cinema a partir do ano que vem.¹⁰

Em novembro de 2020 foi lançada uma nova versão do livro. Desta vez, um livro voltado aos “pequenos”. Este novo livro permanece com o enredo principal e a história, no entanto é composto de textos reduzidos e mais didáticos para crianças em fase de alfabetização. Posteriormente foi lançado o “*Livrão - O Príncipe Preto*

⁸ Informação retirada da reportagem 'O pequeno príncipe preto' traz menino negro ao protagonismo da narrativa. Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/14/interna_diversao_arte,834151/livro-o-pequeno-principe-preto-de-rodrigo-franca.shtml> Acesso em 20 de Setembro de 2022.

⁹ Informação retirada da reportagem 'Pequeno Príncipe Preto': livro de Rodrigo França reforça autoestima das crianças negras. Disponível em <<https://almapreta.com/sessao/africa-diaspora/pequeno-principe-preto-livro-de-rodrigo-franca-reforca-autoestima-das-criancas-negras>> Acesso em 21 de Setembro de 2022.

¹⁰ Informação retirada da reportagem 'O pequeno príncipe preto' traz menino negro ao protagonismo da narrativa. Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/03/14/interna_diversao_arte,834151/livro-o-pequeno-principe-preto-de-rodrigo-franca.shtml> Acesso em 20 de Setembro de 2022.

Brincando e Aprendendo” que conta com atividades e jogos didáticos para crianças, tendo como pano de fundo o personagem e a história do primeiro livro.



Figura 3 - Livro “O Pequeno Príncipe Preto para pequenos”



Figura 4 - Livrão “O Pequeno Príncipe Preto Brincando e Aprendendo”

A ideia de executar um trabalho a partir de tal obra sucedeu pois, naquele momento, meados de 2021, ainda era vivenciada a pandemia do COVID-19, e a área da cultura ainda não havia retornado plenamente a seus trabalhos. Ainda vivíamos uma incerteza sobre frequentar espaços fechados e com aglomeração, pois a contaminação era realizada a partir do contato físico, então um trabalho de campo a partir do teatro ainda não era possível.

Sendo assim, a partir da contribuição de Alfred Gell (2018) acerca da Antropologia da Arte de acordo com as relações estabelecidas a partir das obras, o objetivo foi de observar *O Pequeno Príncipe Preto* enquanto um “*protótipo*” do fazer antirracista de Rodrigo França. Apoiado na teoria deste autor, entendendo que os objetos de arte são capazes de estabelecer redes de relações sociais, o personagem *O Pequeno Príncipe Preto*, ao subverter a lógica da aparência da figura original indica uma nova maneira de se executar tal protagonismo e se relacionar com o público, em especial com as crianças negras. Tal “*protótipo*” pode ser observado a partir do espetáculo teatral e dos livros que materializam tal obra e podemos, nos termos de Gell, considerar enquanto os “*índices*” de Rodrigo, haja visto que estes são os artefatos materiais capazes de provocar inferências abduativas e interpretações cognitivas deste “*protótipo*”. O personagem *O Pequeno Príncipe*

Preto é capaz de agir através de tais “índices”. Portanto, a ideia foi verificar em qual medida tal personagem presente nestas obras de arte desempenha relações e intencionalidades através de uma tecnologia capaz de argolar seu espectador. Refletindo assim nas ações e no papel que a arte é capaz de engendrar, não apenas enquanto um símbolo, tendo em vista a discussão da aparência acerca das imagens do príncipe que origina tal releitura, mas também a partir da potência que tal obra é capaz de produzir. Sigo então tal perspectiva do autor, porém ampliando-a aos demais empreendimentos de Rodrigo, analisando-os como índices de sua ação antirracista no mundo.

Conforme as apresentações artísticas foram voltando e os teatros — ainda que com medidas sanitárias de distanciamento — começaram a reabrir suas portas surgiu a possibilidade de empreender um trabalho de campo presencial. E neste momento, Rodrigo França ganhou novos contornos na pesquisa, se tornando personagem importante dela.

A pesquisa foi reinventada, num movimento característico do processo de trabalho antropológico, ganhando assim novos recortes de objeto e metodologia e passou a se centrar na figura de Rodrigo França e seus empreendimentos artísticos e gastronômicos através de um trabalho de campo que permitiu acompanhar mais de perto este sujeito e os lugares e projetos dos quais ele participa. Observando de que forma este sujeito estabelece suas conexões e conectividades (MIZRAHI, 2014) através das múltiplas obras que este sujeito empreende, seja pelo teatro, literatura, audiovisual ou seus restaurantes. Apesar do Rodrigo ser uma figura pública, o que traz a alternativa de pesquisa sobre ele a partir de materiais disponíveis referente a sua pessoa como, por exemplo, entrevistas, lives, obras, entre outros, este método não me daria a oportunidade de me aproximar dele ao ponto de poder observar de perto a forma como ele trabalha e entende este trabalho. A minha escolha pela realização de um trabalho campo etnográfico acontece a partir das possibilidades que pesquisa antropológica me oferece.

Fazer trabalho de campo com Rodrigo é não apenas estar presente em seu ambiente de ação, mas também poder traçar diálogos com o artista. Tive assim a oportunidade de compreender e analisar os feitos desse sujeito em tempo real, fato que, sem um trabalho de campo, sem uma proximidade, sem estar inserida neste ambiente, poderia ser difícil ou impossível de fazer. E além do diálogo e

proximidade com esta figura, posso ter o mesmo com pessoas que trabalham com ele, sejam atores, músicos, equipe técnica e outros.

O objetivo da minha pesquisa foi a produção de um trabalho etnográfico, a partir de uma observação participante, como proposto por Bronislaw Malinowski (1978). Neste sentido, a busca de um trabalho de campo com Rodrigo e aqueles que trabalham com ele se tornou uma ferramenta oportuna e útil para empreender uma observação ao meu alcance enquanto pesquisadora. Tendo condições adequadas, como por exemplo, um bom contato com as figuras que fazem parte deste campo, construindo assim uma boa familiaridade com estes sem necessidade de mediadores ou informantes, como pesquisadora, através deste campo e estando atento a ele, pude produzir uma etnografia com os resultados conquistados a partir deste empreendimento escolhido para a pesquisa. Este “mergulhar na vida nativa” (p. 35) se torna um elemento necessário para que o pesquisador não apenas busque pesquisar, mas também se permita fazer parte da realidade social em que está pesquisando. Abrir mão dos registros por um momento e participar ativamente do que acontece a sua frente. Assim sendo, é necessário estar atento aos “imponderáveis da vida real” (p. 33) e as possibilidades que o trabalho de campo pode lhe oferecer. Aqui entendo que este campo me permite, enquanto pesquisadora, pensar o mundo de Rodrigo, juntamente com e através do mesmo, assim como as relações que ele estabelece com seus pares presentes nesta pesquisa. Considerando que a prática da etnografia, assim como proposto por Clifford Geertz (1989), como uma descrição densa a partir de alguns pressupostos como o estabelecimento de relações dentro do universo pesquisado, é preciso estar atento a estas relações e comportamentos observáveis a fim de empreender tal estratégia. Ao pesquisador que escolhe empreender uma etnografia é necessário um olhar acurado as “dimensões simbólicas da ação social” (p. 40) e um mergulho nesta. Para uma descrição densa é necessário ao pesquisador estar imerso no contexto de relações e sistemas que produzem significados e a partir destes interpretar o universo pesquisado. Além de levar em conta tal característica interpretativa da descrição etnográfica, aqui destaco outra dimensão apontada por Geertz (1989) acerca de tal empreendimento, o fato dela ser “*microscópica*”. A etnografia me permite ir além de uma realidade microscópica na qual investigo, compreendendo assim questões mais amplas deste mesmo ambiente. E só posso fazê-la a partir do estabelecimento de relações neste universo.

Concordando com Tim Ingold (2018) que sugere que a prática da observação participante “is also to undergo an education” (p. 61), analisar a observação participante não apenas como uma forma de coleta de dados, mas como possibilidade de aprendizado, de uma “prática de educação” que tal trabalho campo é capaz de me oferecer. A antropologia nos permite praticar uma “observação ancorada no diálogo participativo” (INGOLD, 2015, p. 19), não apenas observando a partir de uma certa distância do que estamos pesquisando, mas também nos oferece a possibilidade de aprender e ser educado pelo universo pesquisado. Pensando a etnografia não enquanto um método, mas sim “uma prática de descrição verbal” (p. 21).

Antes de definir Rodrigo enquanto figura central para esta pesquisa, eu havia estado com ele em uma de suas peças, *Capiroto*. Neste monólogo, o personagem principal *Capiroto*, questiona quem é o verdadeiro culpado pelas mazelas humanas, trazendo relatos sobre as diferentes formas de compreender a perversidade e como muitas vezes tais formas acabam por criar narrativas intolerantes com divindades de sociedades e/ou grupos religiosos. Ao final deste espetáculo, fui até Rodrigo e comentei que estava empreendendo um trabalho sobre *O Pequeno Príncipe Preto* e o Teatro Negro. Ele ficou bem contente e pediu que caso publicasse, enviasse a ele, pois gostaria de ler.

Logo em seguida, quando acabei por traçar como objetivo empreender um trabalho de campo junto a ele, resolvi o contactar por e-mail. Apesar de uma certa demora na resposta, ele me respondeu bem solícito e disposto a ajudar. No entanto, quando retornei o contato em um segundo e-mail, não obtive respostas. Conforme o tempo foi passando e as urgências da vida acadêmica me cobravam uma resposta, decidi enviar uma mensagem pela rede social Instagram. Optei por este caminho pois nos seguíamos mutuamente e sempre que o marquei ou mandei algo em seu privado, obtive respostas de forma rápida. E assim o fiz. Em poucos minutos ele me respondeu com seu número pessoal de telefone e sugeriu utilizarmos o aplicativo Whatsapp para uma melhor comunicação. Quando o chamei neste aplicativo, ele me retornou com um áudio dizendo que já “topava” participar, mas pediu que contasse mais sobre a pesquisa, e assim o fiz. Mantivemos contato por ali, até nos encontrarmos pessoalmente novamente e eu começar de fato o trabalho de campo.

1.3

Uma atriz pesquisando (n)o teatro

Comecei no Teatro em 2011, fazendo um curso com o Grupo Cultural Cochicho na Coxia, em Mesquita, minha cidade natal. O grupo já existia há 9 anos e eu acompanhava enquanto espectadora seus trabalhos, mas apenas em 2011 comecei participar do grupo como aluna, e em seguida como integrante. Sempre gostei de teatro. Atuar era uma das minhas brincadeiras favoritas na infância, e meus pais tinham o costume de me levar para assistir espetáculos teatrais desde pequena. No entanto, só aos 16 anos embarquei nesta trajetória, saindo da plateia para os palcos.

A arte sempre esteve muito presente em minha vida. Além de frequentar espetáculos teatrais, shows, festivais e concertos musicais desde muito nova, venho de família de músicos por parte de pai. Apesar do envolvimento e familiaridade com a música, acabei chegando no mundo das artes através do teatro. E cheguei neste universo em um momento muito decisivo da vida de uma jovem: escolha da futura profissão. A partir de minha inclusão no Grupo Cochicho na Coxia como atriz, apesar de estar contente e atraída a seguir na área, acabei desistindo e procurando uma outra opção. Neste momento conheci o curso de Ciências Sociais, e decidi trilhar esta formação.

Durante a graduação, me encantei pela área de ciência política e considerei seguir nela, pesquisando sobre democracia. No entanto, não consegui percorrer tal direção. Para meu trabalho de conclusão de curso era preciso tangenciar o tema à educação (por se tratar de um curso de licenciatura) e foi neste momento que a arte entrou em meus caminhos acadêmicos. Quase no fim da graduação, quando já precisava ter um tema de pesquisa para o trabalho final, cursei uma disciplina chamada “Cultura e Sociedade no Brasil”. Nela o professor Marcio Malta, que também é músico e chargista, aliava teoria e arte como metodologia didática. Naquele momento, havia pensado em um tema genérico para meu trabalho de conclusão de curso, mas a partir do encontro com esta disciplina, decidi abandoná-lo e articular agora educação, arte e recursos didáticos. Construí assim minha monografia, me voltando para o tema da arte, relacionando com a educação e a possibilidade desta ser um recurso didático.

Iniciei este tópico de uma maneira atípica e até mesmo inusitada, me colocando no texto e expondo parte da minha trajetória pessoal e profissional. Aproveito que a antropologia me permite tal movimento e utilizo este recurso para então agora relacionar o exposto ao meu objeto de pesquisa. Digo isto, me apoiando em Roy Wagner (2010), quando nos diz que “o antropólogo é obrigado a incluir a si mesmo e seu próprio modo de vida em seu objeto de estudo, e investigar a si mesmo” (ibid, p. 28).

Assim como Wagner (2010), acredito ser importante para o investigador que busca empreender uma pesquisa etnográfica a recusa de uma “clássica pretensão racionalista de objetividade absoluta em favor de uma objetividade relativa, baseada nas características de sua própria cultura” (p. 28). Isso não quer dizer que o pesquisador deva ser tendencioso ou produzir seu trabalho de maneira parcial, e até mesmo injusta com aqueles que estuda. Ao contrário, assumir a objetividade relativa, é reconhecer que o pesquisador está imerso em sua própria cultura e que ao chegar em campo é impossível abdicar de ou abandonar tudo aquilo que traz consigo, aprendido ao longo de toda uma vida. Sendo assim, a partir dessa objetividade relativa, o pesquisador é capaz de apreender o outro, podendo usar sua própria cultura para tal compreensão.

Digo isto, pois, ao adentrar o universo desta pesquisa não estou pisando em um terreno totalmente desconhecido ou misterioso. Quando falamos de etnografia, comumente somos levados a supor uma não familiaridade entre pesquisador e seu objeto. Na grande maioria das vezes, até acreditamos que esse encontro se desenrola a partir de uma curiosidade do pesquisador em desbravar tal universo desconhecido. E em meu caso, no entanto, o lócus principal onde se desenrola a maior parte do trabalho campo é o teatro, um local nada desconhecido a mim. Ao contrário, é muito frequentado, seja em cima dos palcos ou fora dele como público.

Nas ciências, de um modo geral, é recomendado uma certa “distância” do objeto para que a pesquisa seja entendida como segura ou verdadeira. No entanto, aqui aquiesço a Velho (1978) quando o autor expõe que o fato de um pesquisador fazer parte da mesma sociedade que os sujeitos pesquisados não invalida esta pesquisa e nem faz com que estes sujeitos “estejam mais próximos que do que se fossem de sociedades diferentes” (p. 38). Sendo assim, aqui entendo como sendo importante reconhecer mais do que “transformar o familiar em exótico”, como proposto por DaMatta (1978, p. 3), que nem sempre temos total familiaridade com

o dito “familiar”. Velho (1978) destaca que “o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico, mas, até certo ponto, conhecido” (ibid, p. 39). Conhecer o lócus principal onde se desenrola a pesquisa, o teatro, não me garante dominar e compreender as relações e as lógicas que estão sendo estabelecidas neste local. A realidade deste ambiente e as conexões que ele desenvolve me possibilitam reexaminar e ressignificar este local, assim como me permitem pensar numa investigação a um nível mais micro a partir de “uma antropologia preocupada com a mudança social não apenas ao nível de grandes transformações históricas, mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e integrações cotidianas.” (ibid, p. 46)

Na antropologia, em especial ao que concerne aos estudos de *performances*, há muitas investigações que entrecruzam dimensões biográficas e de intenções de pesquisa, não a partir de uma lógica de contraste ou oposição entre estes aspectos, mas a partir de uma noção de complementariedade para o resultado da própria pesquisa. A trajetória pessoal se mistura a trajetória dos estudos do pesquisador, fazendo com que a pesquisa resulte deste encontro anunciado. Como exposto por Luciana Hartmann e Esther Jean Langdon (2020), há um “engajamento desses antropólogos em debates que envolvem seus próprios corpos e *performances* no encontro antropológico” (p. 14), que de certa forma acaba por fazer com que “a etnografia passe a ser experimentada por artistas e a arte experimentada por antropólogos” (ibid, p. 16). Neste sentido, a pesquisa aqui desempenhada uniu tais perspectivas que me permitiram estar posicionada no texto não apenas me incluindo, como reposicionando o lugar condicionado ao pesquisador dentro da prática etnográfica, não o fixando enquanto um “‘tradutor’ de experiências” (ibid, p. 10) mas vivenciando junto aos atores presentes na pesquisa as experiências proporcionadas pelo campo.

Acerca da articulação entre estudos da antropologia e do teatro, Cauê Kruger (2017) realizou um levantamento de diversos trabalhos de cunho etnográficos que versam sobre o universo teatral, apontando as possibilidades de interseção entre as temáticas. Sendo importante salientar que, tais confluências se fazem cada vez mais presente e um campo crescente na literatura. As temáticas, os objetivos e os formatos de pesquisa variam e se diferenciam também a partir das experiências e relações dos próprios pesquisadores com tais universos. Deste modo,

é necessário pontuar que este esforço em pensar performance, teatro e a própria biografia do pesquisador (que pode se cruzar com tais pontos antes mesmo do início da pesquisa), não é novidade.¹¹

No tocante a temática do Teatro Negro, como indiquei no tópico anterior, apenas na *live* de Aza Njeri com participação de Rodrigo França que de fato tive contato com este tema. Além da motivação pessoal de buscar uma continuidade com minha pesquisa na graduação sobre arte, fui apresentada a esta nova temática, que muito me interessou e despertou entusiasmo em pesquisar, mas também um certo incômodo.

Incômodo pelo fato de que em quase dez anos dentro deste universo eu nunca ter sido apresentada ao Teatro Negro enquanto um fazer artístico com suas características e aspectos próprios. Obviamente, a partir das obras de Rodrigo França comecei a ter contato com obras teatrais que versavam sobre a questão negra principalmente sobre o ponto da representatividade, mas não conhecia a trajetória deste movimento.

Em um primeiro momento, penso que esse meu encontro com teatro, agora enquanto pesquisadora, pode ser um problema principalmente por estar empreendendo trabalho de campo junto a pessoas que estariam em seus locais de trabalho. Ali eu não seria apenas pesquisadora, mas sendo também uma atriz, tal fato poderia causar certa resistência das pessoas em me receber naquele ambiente enquanto pesquisadora. O que Wagner (2010) nomeia enquanto “choque” (p. 34) entre o pesquisador e seus nativos era uma questão que me causava um certo temor. Haja visto que como o autor expõe a figura do antropólogo podendo ser encarada pelos nativos como:

um forasteiro excêntrico, intrometido, de aparência curiosa e estranhamente ingênuo vivendo entre elas; alguém que, como uma criança, não para de fazer perguntas e precisa ser ensinado acerca de tudo; alguém que, também como uma criança, é propenso a se meter em encrencas. (WAGNER, 2010, p. 34)

E sendo eu esta figura “estranha” naquele ambiente, que não é um ambiente qualquer, mas um ambiente de trabalho destes sujeitos, carrego uma pequena apreensão acerca da recepção e convivência que precisa ser estabelecida. No

¹¹ Dentre as pesquisas analisadas por Kruger (2017), destaco os trabalhos de Adriana Dantas de Mariz (2007), Andreia Rangel Ribeiro (2008a, 2008b), Carolina Pucu de Araujo (2009), Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo (2007), Maria Claudia Pereira Coelho (1898, 1990a, 1900b, 2003 e 2007) e Rita de Almeida Castro (1992, 2012).

entanto, compreendo que esse “choque com o antropólogo” é um processo necessário pois, é a partir deste movimento que “a cultura é tornada visível”. (WAGNER, 2010, p. 37)

Portanto, por mais que eu exerça também o ofício de atriz, aqui retorno a Velho (1978) que nos aponta que mesmo acostumada com determinada paisagem social “não significa que eu compreenda a lógica de suas relações. O meu conhecimento pode estar seriamente comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos.” (ibid, p. 41) Então por mais que me seja familiar, e mesmo com certa apreensão também por este motivo, decido pensar nesta possibilidade de entrar no ambiente teatral não somente enquanto atriz, mas como atriz e pesquisadora, buscando compreender as especificidades e particularidades deste fazer teatral e as lógicas deste movimento teatral.

1.4

Trabalho de Campo e Antropologia

Escolher um caminho a seguir é parte fundamental para o empreendimento de uma pesquisa. Traçar objetivos, planejamentos, roteiros, esquemas e hipóteses são elementos desta construção. Todavia, ao visarmos seguir através da antropologia, colocamos nosso projeto em risco. Isto não quer dizer que devemos abandonar tais elementos ou não tê-los, muito pelo contrário, é importantíssimo ao construir a pesquisa delimitar tais elementos que irão nos possibilitar chegar a conclusão deste trabalho. Entretanto, ao mesmo tempo que produzimos um projeto, ao objetivar executar um trabalho de campo, precisamos estar abertos ao que este campo é capaz de nos apresentar.

Um pressuposto básico para este mergulho, é assumir que “só sei que nada sei” (famosa frase creditada a Sócrates), não num sentido de revelar ignorância e incapacidade, mas sim de indicar disponibilidade para os saberes e respostas que investigação é capaz de proporcionar. O pesquisador sabe o que vai pesquisar, mas precisa estar atento ao que o campo lhe diz. Assim como estar aberto aos possíveis “imponderáveis da vida real” (MALINOWSKI, 1978) dentro de seu lócus de pesquisa. Talvez nesta imprevisibilidade e autenticidade residam alguns dos tantos encantos e atrativos da antropologia.

A partir de interpretações contemporâneas da obra e contribuição de Malinowski (1978) acerca do trabalho de campo como já mencionado anteriormente, nos é aconselhado compreender e dominar a teoria científica, para nos auxiliar em campo, mas não utilizar a teoria para criação de hipóteses e usar do campo para comprovação das mesmas. Ou seja, não ir a campo com ambição de obter determinado resultado, comprovando aquilo que você já buscava encontrar, mas estar aberto e com os sentidos aguçados para o encontro com seu objeto.

Aqui tomo como exemplo o experienciado por Mylene Mizrahi (2014) em seu trabalho etnográfico para confecção de sua tese de doutorado, onde o campo lhe indicou e evidenciou a importância dos cabelos na construção do universo feminino funk. Em seu campo para construção de sua dissertação de mestrado (2006), a indumentária, através da “calça de moletom *stretch*” ou “calça da *Gang*”, torna-se elemento primordial e especial para explorar o universo funk dentro do contexto de um baile funk. Mizrahi (2014) relata então que ao deixar de lado as questões concernentes ao vestuário buscando outras discussões a partir das relações que Mr. Catra (enquanto o enfoque principal de tal pesquisa) opera, os cabelos femininos irão argolar a autora. A questão dos cabelos femininos não foi focalizada no primeiro trabalho (2006), pois não apareceu como sendo relevante ao seu campo no contexto do mesmo. No baile, os cabelos masculinos se apresentaram como um ponto relevante e notório, mas não os femininos. Em seu novo lócus de pesquisa (2014), seu trabalho de campo, que apesar de compartilhar do universo do funk em comum, irá se desenrolar de maneira diferente da primeira pesquisa. O sistema de relações estabelecidos neste universo funk agora é outro e o campo desempenhado na pesquisa de doutoramento terá como enfoque a circulação na cidade e em um contexto relacional pelas conexões estabelecidas com Mr. Catra. A partir então desta nova configuração neste ambiente, que apesar de parecer similar se estabelece em um outro contexto, é que os cabelos puderam agora ganhar notoriedade e se tornaram objeto de reflexão. Compreendemos aqui que nós focalizamos aquilo que o campo nos apresenta como relevante. Mizrahi focalizou os cabelos femininos apenas em sua pesquisa do doutorado, pois naquele momento, a partir da circulação por diferentes ambientes estéticos, os cabelos de suas interlocutoras ganham uma importância para que a autora analise questões concernentes à circulação delas na cidade do Rio de Janeiro. Somado a esta circulação, foi possível observar questões concernentes à raça e à classe no espaço público carioca. Sem um olhar apurado e

os sentidos aguçados para aquilo que suas interlocutoras lhe apontavam, Mizrahi poderia deixar passar uma dimensão a seu campo tão importante, e que foi capaz não apenas de refletir naquele momento, mas desdobrar mais reflexões em demais trabalhos (MIZRAHI, 2012, 2015, 2019).

Se para empreender um trabalho de campo é necessário se libertar de pré-concepções estabelecidas quanto às certezas de que se pode encontrar em sua investigação, por outro lado, é necessário ter em mente determinadas premissas para o desenrolar deste trabalho. Malinowski (1978), ainda que desempenhando um trabalho de campo em um lócus diferente do meu — visto que este autor realiza o seu em um local diferente e distante de sua realidade natal, precisando empreender assim uma alteridade radical —, nos oferece grandes contribuições quanto à prática de pesquisa. A etnografia é uma forma que o investigador dispõe para ficcionar sobre a realidade. Ficcinar não significa aqui inventar ou fantasiar, mas sim elaborar sobre esta realidade a qual ele se depara. A imaginação é um elemento importante e necessário. Como exposto por Robert Thornton (1985) acerca da mesma, ela é capaz de ser um elo entre a experiência e a descrição. A partir da produção textual fornecer a apresentação de dada sociedade. Fazendo uma conexão entre a ciência e a arte, mas sem esquecer da importância da escrita e os efeitos que a mesma é capaz de atingir. Aqui o autor propõe então uma imaginação, mas uma imaginação científica. Para atingir tal objetivo, é recomendado que o pesquisador escolha, dentro do universo estudado, um aspecto desta realidade que perpassa a mesma e o ajude a entendê-la. É utópico pressupor que o pesquisador dê conta de retratar um mundo total completo. É aconselhável então, que o pesquisador faça uma elaboração sobre a realidade, a partir de uma condição que o permita entender este “mundo total”.

Emprego aqui o uso da etnografia não como um método em si, mas, conforme sinaliza Mariza Peirano (2014), como parte de “um empreendimento teórico” e uma forma de buscar entender sobre o mundo que vivemos. A partir da etnografia, é possível conhecer e estabelecer relações com o outro, a partir da participação, da observação, da atenção dos sentidos. Assim como Ingold (2015) nos propõe pensar acerca do conhecimento como um processo, e a partir deste processo somos capazes de aprender através da nossa experiência, no processo de percorrer o caminho.

De forma diferente ao que encontramos em muitos dos trabalhos da Antropologia Clássica onde as etnografias expõem e aludem sobre uma sociedade/povo de uma maneira que acaba por não trazer o caráter pessoal e singular destas pessoas que integram tais sociedades/povos, e de certa forma os enxerga em geral como “nativos”, no presente trabalho iremos constatar as individualidades das pessoas e personagens deste campo aparecendo durante a narrativa etnográfica. No primeiro tópico inclusive já fomos apresentados a alguns destes personagens com seus nomes e suas funções de modo a conhecê-los. Tal empreendimento não visa então homogeneizar os atores envolvidos na pesquisa, mas sim a construção destas pessoas-personagens que aqui irão aparecer. Ao mesmo tempo, a ideia aqui não é pensar nestes personagens a partir de um individualismo fechado (DUMONT, 1992), mas assim como feito por Mizrahi (2014) a partir de sua etnografia com Mr. Catra, rompendo com a dualidade de pensar neste indivíduo e sua relação com a dependência dos outros, e analisando a “partibilidade” que é capaz de ir além dos “limites espaço-temporais ao corpo físico e [...] estar em muitos lugares simultaneamente” (p. 57). Assim também pretendo pensar sobre Rodrigo, levando em consideração suas diferentes conectividades e sua “partibilidade” através dos diferentes espaços artísticos e fazeres que ele circula e opera. Fazendo uma simetria entre Catra e Rodrigo, observar como estas duas figuras além de artistas possuem potências conectivas e distribuem suas agências, nos termos de Gell (2018), para além os limites do individual. O trabalho de campo me permite refletir acerca das relações e subjetividades artístico-políticas (MIZRAHI, 2014) dos atores que tal campo me apresenta, assim como a forma como estes desempenham suas conexões no mundo, com enfoque especial em Rodrigo França.

Marco Antonio Gonçalves (2012) nos recomenda pensar sobre a etnobiografia como uma maneira de se observar e retratar as pessoas-personagens, como um “produto de um encontro” (ibid, p. 28) entre pesquisador e pesquisados. Sendo assim, tais atores retratados nestes trabalhos serão citados não a partir de uma ótica da representação coletiva, mas a partir das relações estabelecidas entre os sujeitos enquanto indivíduos, a cultura na qual estão imersos e a relação que é produzida com o investigador. Ou seja, o indivíduo enquanto pessoa-personagem aqui ganha uma certa autonomia e subjetividade. O autor explicita tal prerrogativa ao afirmar que a:

etnobiografia ao problematizar o pensamento sociológico clássico (o individual e o coletivo, o sujeito e a cultura) produz uma quase reificação positiva da categoria indivíduo por querer, justamente, se contrapor a uma percepção de sociedade entendida como ‘máquina sociológica’ em que a individualidade e o espaço de imaginação pessoal é bastante limitado pela concepção de cultura. (ibid, p. 22)

Tal empreendimento irá afetar a maneira como os personagens nos apresentam suas histórias e como nós a contamos. Aqui temos a questão de como o etnógrafo narra tal história e “personaliza” esta, logo, pensar na produção etnográfica a partir de tal especificidade também se faz necessário. Nesta ideia, o autor nos chama atenção que “a possibilidade de etnografar uma vida acentua a relação entre o etnógrafo e o nativo” (ibid, p.16), nos convidando a observar a dimensão relacional, tão importante e necessária para tal empreendimento. As narrativas não são construídas a partir de um único ponto de vista, o do pesquisador, mas se utiliza também da colaboração daqueles que estão sendo pesquisados. Desta maneira, a ênfase se desdobra mais na dimensão biográfica, a partir de uma subjetividade personalizada em conjunto com a experiência cultural. Sendo assim, aqui pretendo, baseado das contribuições de Gonçalves (2012) a partir da construção e produção da pessoa-personagem e da relação entre o sujeito pesquisado e o pesquisador, empreender as especificidades deste fazer etnobiográfico.

O trabalho de campo não é apenas uma prática de trabalho, mas também é uma prática de educação (INGOLD, 2018). E concordando com Ingold, observo um paralelo entre a antropologia e a educação, e o potencial transformador que as duas possuem. Portanto, escolher ir a campo é escolher também ser educado por ele e as possibilidades que ele cria. Tal empreendimento nos permite conhecer um novo mundo, e só conhecemos este mundo, pois, a partir da entrada neste ambiente, estamos fazendo parte desse mundo temporariamente. É uma maneira de executar uma pesquisa que nos possibilita explorar novas possibilidades de pensar o ser humano e com o ser humano. Consideramos o objeto de pesquisa juntamente com o mesmo, pensamos no campo a partir da nossa inserção neste. Mais do que a etnografia em si, o propósito da antropologia é educacional.

A antropologia da arte nos auxilia a empreender um trabalho etnográfico posicionando a arte enquanto um fenômeno social (GELL, 2018). Aqui buscamos perceber como a cultura acontece nas relações sociais e o poder que a mesma exerce

nestas relações. Pensando a arte não enquanto seu caráter simbólico, mas buscando refletir sobre sua presença e potência. Gell (2018) nos propõe que pensemos a arte a partir da “agência, intenção, causalidade, resultado e transformação.” (p. 31) Consequentemente, aqui pensaremos na arte não a partir da representação, e sim de sua presentificação. Este autor nos convida a examinar a arte na antropologia de uma maneira inovadora, na qual aprofundaremos nos capítulos seguintes, mas aqui já se faz importante destacar.

Portanto analiso como tanto o Teatro Negro quanto os empreendimentos de Rodrigo França podem ser capazes de atuar em nossa sociedade através de suas agências artísticas. A partir da antropologia da arte proposta por Gell (2018), podemos compreender tais fazeres artísticos enquanto movimentos que visam uma transformação para além do campo artístico, mas dialogando com a sociedade de uma maneira mais ampla. Aqui não pretendo pensar o Teatro Negro como localizado estritamente no campo da arte, mas também enquanto uma prática política e uma manifestação artística que visa contribuir com uma mudança social, neste caso, a partir de seu caráter pedagógico e antirracista.

2

Teatro, Pedagogia Antirracista e Práticas Políticas

2.1

Pensando Teatro e Educação

Quando pensamos em educação, na maioria das vezes somos transportados ao ambiente escolar, e associamos educação e escola como sinônimos. Tal associação é comum, visto que, de fato a educação se faz presente neste ambiente, e esta instituição é responsável pelo processo educativo formal. Mas não podemos limitar ou reduzir a educação apenas a este espaço, pois a mesma pode ir além de um espaço físico condicionado, e se revelar em diversas formas, maneiras e espaços. Para além da educação no espaço educacional escolar, temos outros tipos de educação que aparecem em outros locais e de outras maneiras, como a educação não formal. No entanto, é interessante pensar a educação para além da dicotomia de formal e não formal, e ao invés de buscar enquadrá-la dentro de espaços específicos e sistematizados, reconhecer seu potencial transformador. Podemos também refletir educação através da experiência, dos saberes e das práticas, e como esta pode nos apontar novas formas de se pensar o aprendizado que não seja aquele apenas escolarizado.

Reflito a aprendizagem aqui através das relações, mas também da práxis, concordando com Lave e Wenger (1991) no que diz respeito ao pensamento da aprendizagem acrescentando a dimensão social da prática. Portanto, podemos analisar a aprendizagem como um aspecto que irá integrar também a prática, o que os autores irão intitular de *“legitimate peripheral participation”*. No entanto aqui não estou pensando o teatro enquanto uma comunidade de prática, como tais autores buscam exemplificar para corroborar a teoria. Todavia, o teatro se configura como um instrumento dialógico, capaz de produzir narrativas através da linguagem, e a linguagem é um instrumento de transmissão de conhecimento.

Pensando acerca da relação entre educação e teatro, sigo na direção de considerar as contribuições de Marjore Murray (2021) e Antonella Tassinari (2009, 2015), que buscam avaliar questões relativas à aprendizagem para além do

ambiente escolar. As duas autoras em seus trabalhos focalizam a questão da aprendizagem na infância. Apesar de tal recorte específico fugir do que pretendo considerar, visto que, minha ideia não é pensar em educação e teatro apenas localizada na etapa da infância, acredito que elas podem nos auxiliar a refletir sobre uma educação fora deste ambiente que geralmente é estabelecida. Todavia, a intenção não é desconsiderar as contribuições desta instituição para a sociedade, mas sim observar que é possível e necessário pensar em formas outras de aprendizagem que fujam deste padrão de centralidade que a escola ganha em nossas percepções quando o tema é educação.

Murray et al (2021) através do trabalho com as famílias rurais mapuche observam o quanto os processos de aprendizado e sociabilidade são importantes para analisar a realidade que acompanham tal sociedade em suas infâncias. Neste sentido, as autoras observam como que nesta sociedade, a noção de aprendizagem tem relação com a observação e imitação e com a ideia de que as crianças possuem suas individualidades e autonomias, não sendo seres “incapazes” ou “inferiores” por terem menos idade que os adultos. Este trabalho nos ajuda a pensar em práticas educativas para além do ambiente educacional, a partir de um aprendizado observacional dentro de um contexto específico.

Tassinari (2009, 2015) nos ajuda a refletir sobre infâncias num sentido de pensar nesta fase da vida a partir de uma ideia plural e relacionada a contextos históricos e sociais. Aqui o propósito não é homogeneizar tal fase, mas ao contrário observar como que em distintos contextos são diferentes as relações, afazeres e definições do que se é infância e como se comportam estes indivíduos. Um ponto importante aqui é desnaturalizar a ideia de que as crianças e as infâncias estão intimamente ligadas apenas a condição de “criança-aluna”, que acaba por definir a escola como lugar único para determinar o que é infância e o que são as experiências infantis. Tassinari (2015) nos sugere analisar diferentes formas de conceber infâncias e experiências vivenciadas nesta época através de pesquisas com povos indígenas e famílias agricultoras, observando como se é possível perceber processos de ensino e aprendizagem em contextos “não escolarizados”. Em sua pesquisa observa como a escola possui uma importância enquanto instituição educacional, no entanto, não é única fonte de conhecimento e aprendizagem visto que outras situações como a participação nas atividades produtivas da família se tornam o que

a autora concebe enquanto “*pedagogias nativas*”. Tassinari nos ajuda a considerar a observação e a experimentação enquanto ferramentas significativas para se pensar em educação através de uma nova forma de se pensar pedagogia, através do que compreende enquanto “*pedagogia nativa*”. Pedagogia, apesar de ser um vocábulo característico do universo da educação, pode ser pensado e analisado em outros contextos.

Quando falamos sobre educação fora do ambiente escolar, muitas vezes somos levados pela noção de educação não formal exercida por meio da cultura, entendendo a cultura como um agente externo e absoluto sobre o indivíduo. Murray (2021) e Tassinari (2009, 2015) nos ajudam a refletir sobre as pedagogias nativas não como sendo produto da cultura neste formato, mas como resultado de intencionalidades e capaz de produzir um determinado tipo de sujeito. Nestas pedagogias não é a cultura que age sobre as crianças de maneira extraordinária, mas sim as pessoas que empreendem tal mecanismo capaz de produzir sujeitos, sujeitos volitivos no caso de Murray e autônomos no caso de Tassinari. Sendo assim, podemos considerar tais aprendizagens a partir das pedagogias nativas carregadas de intencionalidades e propósitos. Estas não são consideradas como aprendizagens escolares, no entanto, nos ajudam a pensar em novas maneiras de relacionar pedagogia, aprendizagem e intencionalidade.

O teatro me permite refletir sobre educação e pedagogia para além do espaço escolar e nesta chave da intencionalidade. Através das relações que este estabelece é possível considerá-lo enquanto uma atividade capaz de provocar aprendizados. Rodrigo, a partir de seus fazeres artísticos, nos permite observar como o seu fazer teatral possui uma pedagogia própria que utiliza o antirracismo como estratégia e técnica de atuação. Tal pedagogia antirracista não está presente somente no teatro, mas também em seus demais empreendimentos, como a literatura, a gastronomia, o audiovisual, entre outros espaços que ele articula. Apesar de cada área possuir suas características e particularidades, Rodrigo executa um movimento artístico-político através do antirracismo. Podemos considerar tal prática não apenas como uma filosofia, mas como uma pedagogia e um *modus operandi* a ser seguido. Esta pedagogia além de guiar seus passos e trabalhos será a base que irá conectar estes tantos fazeres. Tal pedagogia pode ser analisada a partir de sua intencionalidade e

seu propósito capaz de provocar conhecimento e produção de sujeitos, sendo assim, um elemento possível de desencadear transformações e mudanças sociais.

2.2

Teatro, Aprendizado e Pedagogia

O teatro foi ganhando destaque em minhas percepções como educadora, a partir de observações e inquietações acerca do pensar educação para além do ambiente escolar. Por estar imersa neste ambiente do fazer teatral há mais de dez anos, em especial, em uma modalidade do mesmo que busca esta relação entre educação pelo teatro, observo esse potencial transformador que este recurso artístico possui.

Dentro da minha prática teatral enquanto atriz, a educação se faz muito presente. O Grupo Cultural Cochicho na Coxia, do qual faço parte, se define como “uma empresa de soluções criativas em eventos e produção cultural”¹², e tem como um de seus grandes focos o teatro escola e teatro empresa. O teatro escola e/ou teatro empresa, como chamamos, consiste em apresentações teatrais criadas para serem trabalhados nestes ambientes: escolas e/ou empresas. Sendo assim, o grupo se propõe a trabalhar um tema específico solicitado pela escola ou empresa, e criar uma montagem teatral baseada neste. Esta montagem pode ser realizada em diferentes formatos: espetáculos, contações de histórias, esquetes, intervenções artísticas entre outras. Elas visam incentivar e/ou conscientizar seus espectadores sobre o tema proposto. Dentro de nosso repertório de teatro escola os temas que mais trabalhamos são: preservação do meio ambiente, incentivo à leitura, combate ao bullying, educação sexual. Já em teatro empresas estes temas são: segurança no trabalho, saúde, bem-estar, consciência ambiental. Ao longo de mais de dez anos trabalhando e experienciando este ambiente, percebi que o teatro pode ir além de um entretenimento, podendo ser articulado e pensado através de uma lógica educativa. A partir desta vivência como atriz reflito esse potencial do teatro, mas é como espectadora que este fazer artístico se torna objeto de estudo e tema de pesquisa.

¹² Informação retirada do site oficial do Grupo. Disponível em <<https://grupocochicho.com/sobre-nos/>> Acesso em 02 de Setembro de 2022.

Apesar de trabalhar e observar na arte esta relação com a educação, é a partir da minha entrada enquanto público em espetáculos de Rodrigo França que começo articular mais a relação entre a arte e a educação e agora também a uma nova dimensão necessária e urgente, que é uma pedagogia antirracista. Apesar de muitos anos imersa neste ambiente teatral, pouco sabia e ouvia falar sobre o Teatro Negro e sua história. Como relatado no capítulo anterior, tal fato me causa um certo incômodo e ao mesmo tempo um interesse em buscar mais sobre o tema.

O teatro é um local que nos possibilita ouvir histórias. Estas histórias podem nos atravessar de diferentes formas, e a partir de diferentes emoções, seja pelo humor, drama, suspense, tragédia, dentre outros gêneros possíveis. É importante pensar em quem conta estas histórias, e como as conta, pois essas histórias podem, (e é esperado que assim faça) capturar seu espectador para lhe comunicar e contagiar com sua mensagem. Existe nesta característica dialógica, onde se encena uma história a fim de demonstrá-la ao público que a assiste, um aspecto educativo no fazer teatral. O teatro se utiliza da arte para criar, representar e narrar histórias que pretendem conversar e criar uma relação com seu espectador. Sendo assim, é uma forma capaz de ensinar, de transmitir uma narrativa, uma verdade, uma ideia. É um lugar que nos permite pensar a educação, como um espaço alternativo a escola. O teatro pode ser entendido também como uma possibilidade educativa.

É importante então refletirmos como que a educação é capaz de se fazer presente em diversos locais e espaços, e como podemos observá-la acontecer a nossa frente através de diversos elementos, como pessoas, objetos, instrumentos, acontecimentos, bens, produções artísticas, entre outros. O processo de aprendizagem vai além do ensinamento típico e característico ao que encontramos no ambiente escolar em uma sala de aula, mas pode ser encontrado também em atividades artísticas.

O teatro vai muito além de apenas uma história sendo encenada em cima de um palco. O teatro carrega consigo possibilidades e narrativas capazes de transportar ao público um ensinamento e/ou reflexão sobre um determinado assunto. Sendo assim, se utilizar deste espaço para fazer um teatro democrático, antirracista e inclusivo se torna importante e propício para que o público possa além de se encantar, também aprender, se identificar e se reconhecer com aqueles que narram tais histórias. E a partir desta análise que busco pensar na junção entre a

narrativa teatral com o debate racial como uma prática política que forja uma pedagogia antirracista, e se materializa no campo das artes sendo muito mais que um simples entretenimento artístico.

2.3

Racializando o debate

A arte nos possibilita refletir acerca das representações e representatividade que a mesma engendra. Nem sempre pessoas negras puderam estar presentes em determinados espaços e representarem a si mesmas. Em alguns lugares, como por exemplo nos Estados Unidos da América, políticas segregacionistas e racistas impediam a coexistência da convivência entre brancos e negros. Sendo assim, os espaços artísticos eram compostos apenas por pessoas brancas. No entanto, estes espaços também buscaram inserir a figura de pessoas negras. Para isto, começaram a “representar” este grupo através de uma técnica conhecida como “*black face*”, onde atores brancos eram pintados de preto, tendo também algumas características físicas sendo reforçadas como nariz e boca. Emerson Silva descreve tal técnica como “um mecanismo racista que reforça estereótipos em que rostos brancos eram pintados com tinta preta criando uma representação ‘desejada’ dos negros” (SILVA, 2014, p. 26).

Para além da falta de possibilidade e perspectiva de se ter pessoas negras presentes na área artística, tal “representação” dos mesmos era carregada de problemáticas racistas e que desumanizavam a esta figura. Os primeiros registros de *black face* datam por volta de 1830 nos Estados Unidos. Programas humorísticos desta época se utilizavam de tal técnica não para “representar” pessoas negras, mas ao contrário, para ridicularizar estas figuras em prol de um “entretenimento”. Além das pinturas na pele, particularidades da negritude como os lábios eram traçados de maneira exagerada afim de zombar de tal característica. Outro padrão que tais personagens seguiam consistiam no gestual corporal e no modo de falar como sotaque, que eram conduzidos também de maneira exagerada e vexatória para provocar um humor a partir da humilhação.

Apesar de ter tido início no século XIX, uma época em que o negro não alcançava espaços de representação, no século XX tal técnica ainda era popularmente utilizada. Entre os anos de 1958 a 1978, no Reino Unido, o programa “*The Black and White Minstrel Show*”, que se utilizava de *black face*, era transmitido pela BBC. Em 1961, tal programa recebeu o prêmio *Golden Rose of Montreux*¹³. Por muito tempo tal prática era vista como uma forma de humor e comicidade, mas em suas raízes engendra e promove estruturas racistas e negativas acerca do negro.

Depois de muita luta de movimentos antirracistas sobre a perversidade e humilhação desta “representação”, hoje temos o entendimento que tal mecanismo além de racista, de nada é “representativo”. Ao contrário, de alguma forma cria uma representação simbólica acerca da figura do negro, produzindo um retrato negativo e degradante deste. Esta representação forja e produz mentalidades, que vão corroborar com a marginalização do negro e com o racismo.

No Brasil, apesar de não termos experienciado ao longo da história políticas segregacionistas como transcorreram em países como Estados Unidos e África do Sul, o racismo também se faz presente ao longo da constituição histórica do país. Giralda Seyferth (1995) aponta que:

No Brasil, apesar do discurso assimilacionista e de igualdade racial, existem hierarquias de classificação social com base na ideia de raça, utilizados como desqualificadores de indivíduos e grupos, critérios estes que vão da cor da pele e tipo de cabelo, e até detalhes que só os especialistas julgam conhecer, ao imponderável da associação entre raça e comportamento. (p. 191)

A ideia de que a miscigenação se converteu na convivência harmônica entre brancos, negros e indígenas, além de mascarar as violências provenientes destes episódios, supõe que existiria assim uma “democracia racial”, que como indica Seyferth iria “anular as barreiras de cor” (p. 190) suavizando as problemáticas raciais vivenciadas no Brasil. No entanto, quando resgatamos a construção histórica

¹³ Informação retirada da reportagem “O que é 'blackface' e por que é considerado tão ofensivo?” disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49769321>> Acesso em 06 de Outubro de 2022.

brasileira é possível observar que na verdade esta ideia de democracia racial — muito difundida nos estudos sobre a construção social e racial brasileira, como por exemplo na obra *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre —, na verdade é um mito e nunca existiu.

Pensando a partir da constituição histórica do país que experienciou 400 anos de escravidão, somando mais de 25 gerações de pessoas que viveram em situação de escravização, e tem apenas 134 anos da legislação que trouxe a extinção desta exploração do trabalho, muitas das mazelas criadas a partir deste contexto seguem vivas até os dias atuais. Esta suposta “abolição” na verdade apenas acabou com este formato de exploração do trabalho, mas não criou oportunidades para que estes, que antes foram explorados, pudessem então agora entrar no mercado de trabalho com dignidade. Ao contrário, na mesma época temos políticas que incentivam a imigração europeia ao país para modernizar, branquear e ocupar os postos de trabalho.

O racismo aqui se manifestou, como aponta Seyferth (1995), a “vocação prática” para o planejamento de uma na o moderna através do embranquecimento a partir do incentivo da imigra o europeia. Apoiado em ideias de inferioridade racial baseado em constru o de classifica es deterministas que a partir de traços fenótipos, como cor da pele, cabelo, olhos, estatura e até mesmo índices cranianos e faciais, peso e volume do cérebro (SEYFERTH, 1995, p. 176), criou-se classifica es que corroboraram com um ideário de distin o racial. Sendo assim, ao final do século XIX, a miscigena o seletiva e a imigra o europeia foram incentivadas no Brasil a fim de superar as desigualdades raciais baseadas em tais ideias. Seguindo esta concep o de hierarquiza o racial que posicionava brancos enquanto superiores, imigra es asiáticas e de negros por exemplo foram condenadas, visto que poderiam atrasar ou comprometer o processo de branqueamento (idem). O embranquecimento da popula o   visto assim como uma “reden o étnica” (p. 185) capaz de civilizar e trazer o progresso ao país a partir da ideia da superioridade dos brancos com rela o aos negros, índigenas e amarelos.

Este passado contribuiu também para cria o de arquétipos e padrões acerca da figura do negro, que acabam criando referências que adquirimos ao longo da vida. Tais referências muitas vezes fomentam um senso comum inconscientemente racista que se enraíza em nossas mentalidades. Tendo em vista a constru o

histórica acerca da raça no Brasil, esta acabou por originar uma forma específica de se observar um racismo à brasileira. Diferente do que podemos verificar nos Estados Unidos onde a ascendência se torna o elemento primordial para se pensar no racismo, tipificando o mesmo a partir da “origem”, aqui no Brasil, temos o racismo operando através “de marca” a partir dos traços fenotípicos (NOGUEIRA, 1995), baseados na aparência física.

Pensando em comunicação, arte e estereótipos e a maneira com que estas particularidades se entrecruzam, é importante refletir acerca dos discursos e da forma com que as representações vão sendo construídas no imaginário social. Entendendo que, discurso é uma ferramenta de poder e que a comunicação é responsável pela forma como tal narrativa está sendo transmitida, os valores hegemônicos ocidentais acabam por dominar nossos imaginários e construir valores, sejam eles negativos ou positivos.

Os diversos meios de comunicação, como cinema, teatro, televisão, literatura, música, moda, mídias digitais, entre outros, influenciam na forma como o mundo é representado e como valoramos este mundo. Podemos nos questionar então se o mundo é tão plural, por que observamos em situação de destaque e protagonismo sempre pessoas tão parecidas? Nem sempre iremos nos questionar ou até mesmo buscar modificar tais estruturas, visto que muitas vezes elas estão tão enraizadas que passam despercebidas por nós.

Como mencionado no capítulo anterior, boa parte de meu trabalho de campo junto a Rodrigo foi realizado por meio de observação participante em suas produções teatrais, mas antes mesmo de iniciar tal jornada e durante, busquei estar presente em diversos eventos com a participação do mesmo, e um destes foi o Negrito Lab, Laboratório de Midiativismo e Empreendedorismo Negro. O projeto foi realizado pelo Instituto Coletivo Enegrecer e Associação Odeart com apoio do Governo do Estado da Bahia e Secretaria de Promoção da Igualdade Racial. Foram ofertadas 3 aulas no formato online tendo por assuntos: racismo estrutural, midiativismo e empreendedorismo negro. Apesar do curso ser voltado para pessoas negras que buscavam empreender ou já são empreendedores, por ser aberto ao público geral, decidi me inscrever para ter um contato maior com as ideias de Rodrigo e pela oportunidade de assistir uma aula ministrada por ele.

Rodrigo conduziu a primeira aula cujo tema foi “O que é racismo estrutural e interseccionalidade?”. Nesta aula, após as apresentações individuais do professor e dos alunos, ele iniciou nos convidando a pensar acerca de algumas representações presentes em nosso imaginário. Ele utilizou um material em slides onde primeiro nos indicava um comando e em seguida revelava uma imagem representando tal. Por exemplo, quando fez o comando “pense em uma princesa”, em seguida apresentou a imagem de uma princesa com uma aparência dentro de um padrão eurocêntrico: branca, de cabelos lisos e loiros. Ele realizou mais dois comandos, um para que pensássemos em uma mulher bonita e em um homem bonito, e entre cada um dos pedidos mostrou a imagem de um homem e uma mulher considerados bonitos dentro de um padrão de beleza ocidental branco. Logo em seguida nos questionou se o ser humano é tão diverso qual o motivo de sempre pensarmos a partir de um mesmo padrão. Sendo assim, apresentou imagens de pessoas negras questionando se estas também não seriam belas e argumentou sobre a construção dos nossos gostos e preferências com relação a beleza.

Em um segundo momento, Rodrigo apresentou algumas pessoas negras nos indagando quem seriam estas pessoas. Em seguida expôs quem eram aquelas figuras por meio de um texto contendo as formações e contribuições destas para o mundo¹⁴. As pessoas apresentadas foram Carl Hart¹⁵, Conceição Evaristo¹⁶, André Rebouças,¹⁷ Rachel Maia¹⁸, Milton Santos¹⁹, Juliano Moreira²⁰ e Sônia Guimarães²¹. A partir dessa introdução então ele começou a nos questionar sobre a

¹⁴ As informações que serão anexadas ao nome destas figuras a seguir foram retiradas do material apresentado na aula.

¹⁵ Neurocientista e professor de psicologia e de psiquiatria da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Hart é conhecido por sua pesquisa sobre abusos e vícios em drogas. Ele foi o primeiro professor titular afro-americano de ciências na Universidade de Columbia.

¹⁶ Escritora brasileira premiadíssima. É mestra em Literatura Brasileira pela PUC-RJ, e doutora em Literatura Comparada pela UFF. Com dezenas de livros vendidos pelo mundo.

¹⁷ Engenheiro, inventor e abolicionista brasileiro. O Túnel Rebouças tem o seu nome em homenagem.

¹⁸ Brasileira formada em Ciências Contábeis, pós-graduada na USP e com cursos em Vancouver, no Canadá, e Harvard. Trabalhou como executiva na joalheria norte-americana Tiffany & Co. Hoje é CEO da joalheria Pandora Brasil (a segunda joalheria mais importante do mundo).

¹⁹ Professor doutor, foi um geógrafo brasileiro. Graduado em Direito. Milton destacou-se por seus trabalhos em diversas áreas da geografia, em especial nos estudos de urbanização do Terceiro Mundo. É um dos intelectuais mais importantes do mundo.

²⁰ Médico psiquiatra brasileiro, frequentemente considerado como o fundador da disciplina psiquiátrica no Brasil. Pioneiro na psiquiatria nas universidades brasileiras.

²¹ Cientista, pós doutora em Física, título adquirido pela The University Of Manchester Institute Of Science And Technology, e respeitada professora do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA).

diferença entre construção social e questões naturais, e ponderou como as instituições são responsáveis por criar e reproduzir valores sociais que podem ser negativos ou positivos. Tais valores são corroborados não apenas pelas instituições que frequentamos, assim como pela mídia e por aquilo que consumimos. Dentro desses valores podemos citar os conceitos de justiça, beleza, honestidade, entre outros.

No momento seguinte abriu o questionamento acerca da representação negativa da imagem do negro. A partir de tal mote começa a explanação acerca do tema central da aula: o racismo estrutural e interseccionalidade. O racismo se encontra de forma estrutural e institucionalizado a partir da construção da base de sua sociedade associada a um passado escravocrata, como já mencionado. Conforme exposto por Silvio de Almeida:

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. (ALMEIDA, 2018, p. 38)

Além de estrutural, o racismo é também institucionalizado. É institucionalizado, visto que, perpassa por diversas instituições sociais, sendo adquiridos a partir da inserção do indivíduo em tais grupos/instituições. Assim como as representações, os padrões e os gostos que temos não são naturais, mas sim construídos socialmente.

Rodrigo nos aponta que além da questão histórica relacionada à exploração do trabalho, o Brasil no início do século XX começa a se inspirar e tentar reproduzir a Europa em nosso território em diversos âmbitos, como a arquitetura, moda, gastronomia e comportamentos sociais. A Europa, ao contrário do Brasil, tinha população majoritariamente composta de pessoas brancas além de pregar um ideário supremacista branco. Sendo assim, reproduzir este ambiente no cenário brasileiro perpassava também por tal ideia supremacista, o que acarretou uma proposta de embranquecimento no país e uma marginalização da imagem do negro, como apontado acima. A partir de tal cenário chegamos ao hoje e podemos então refletir acerca dos estereótipos negativos associados a figura do negro.

Pensando no que concerne à representação, Rodrigo nos indagou sobre o protagonismo e o padrão que encontramos nas grandes mídias, seja em novelas, revistas, jornais, filmes, entre outros. Estes protagonismos incluem a figura do negro? E caso incluam, são feitas de forma positiva ou negativa? Quantos negros vemos em capa de revistas? Quantos exemplos positivos de pessoas negras nós vemos? E qual padrão de beleza imposto, será que este inclui a figura negra? Em seguida Rodrigo expõe um compilado com mais de vinte capas de revistas com mulheres e homens, brasileiros e estrangeiros, que seguem um mesmo padrão de beleza onde todos são brancos. É inegável que temos pessoas negras que atuam nas grandes mídias também. Jornalistas e atores como Gloria Maria, Maju Coutinho, Taís Araújo e Lázaro Ramos são destaques por sua excelência e protagonismo nestas áreas. No entanto, quando analisamos quanto a configuração numérica, os negros somam 56% da população brasileira, e apesar disto, não estão sendo representadas de maneira proporcional ao quantitativo total da população.²²

Após tais reflexões acerca do racismo estrutural e representação do negro, Rodrigo nos chamou atenção sobre a importância da linguagem e como a mesma pode estar carregada de estereótipos e preconceitos. A comunicação é uma forma de poder e influência que encontramos na sociedade e esta pode estar carregada de racismo. Ele nos convidou a refletir sobre a nossa própria prática comunicativa, avaliando se não estamos contribuindo para manutenção do racismo. Ilustrando tal hipótese, citou diversas frases presentes em nosso cotidiano que corroboram para demonstrar e perpetuar o racismo. Como por exemplo: “Amanhã é dia de branco”; “Cabelo ruim/duro/bombril”; “Quando não tá, preso tá armado”; “Não sou tuas negas”; “Nasceu com pé na cozinha”; “Negra com traços finos”; “Da cor do pecado”; “Inveja branca”; dentre outras. Algumas destas frases podem parecer até mesmo elogio como “Negra com traços finos”, pois em um imaginário social eurocêntrico, traços “finos” revelam “sutileza” e “beleza”. Sendo assim, uma pessoa negra que tenha tais traços “deu sorte” por tê-los. Contudo tal ideia reforça um ideário de valoração e tipificação de beleza única e que não reconhece a pluralidade e diversidade de belezas outras.

²² Informação retirada da reportagem: Cresce proporção de pretos e pardos na população brasileira. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/07/cresce-proporcao-de-pretos-e-pardos-na-populacao-brasileira.shtml>> Acesso em 07 de Outubro de 2022.

Tendo em vista que o curso tinha foco em empreendedorismo negro, a última parte da aula foi focada no consumo da população negra no Brasil. Replicarei aqui os dados trazidos por Rodrigo em sua explanação. Como dito anteriormente pessoas negras somam 56% da população total brasileira. Esta população consome 1,9 trilhões de reais por ano e já são a maioria entre os empreendedores no país.²³ A partir destes dados o debate se deu entorno do poder de compra dessa população. Rodrigo destaca que apesar de maioria enquanto população apenas 5% dos brinquedos infantis são pretos.²⁴ Ou seja, mesmo sendo um potencial consumidor e fazendo circular muito dinheiro, o que poderia contribuir para que as empresas fabricassem mais brinquedos “com a cara” desta população, ainda assim, não há muita disponibilidade deste produto no mercado. Pensando por um viés economicista, seria talvez até mesmo uma insipiência por parte dos produtores de brinquedos, que poderiam estar lucrando a partir de um apelo em torno da representatividade. Entretanto talvez os mesmos prefiram não alcançar este possível público, mantendo assim a hegemonia das representações dos brinquedos brancos.

Se esta população é tão numerosa e consome este quantitativo considerável em reais, por que este dinheiro não está circulando entre essa população? A aula então seguiu tratando da importância da conscientização da população negra para consumir entre os seus. Tal prática é conhecida como “*black money*”, a tradução livre do termo é “dinheiro preto”. Tal movimento visa a circulação de dinheiro entre pessoas e empreendimentos pretos, numa tentativa de concentrar renda entre as pessoas pretas e diminuir as desigualdades sociais que muito atinge esta população.

No que tange a questões relativas a consumo e política, aqui podemos indicar o que Mizrahi (2015) nos chama atenção para relação entre beleza, raça e poder aquisitivo. A questão estética dentro de uma análise racial, como evidenciado pela autora, “vai além da aparência” (p. 33) e aqui pode ser relacionada também não só a uma questão de poder de compra, como as possibilidades e preferências

²³ Informação confirmada na reportagem “Como o Black Money quer ser um plano de poder com base em capital”. Disponível em <<https://exame.com/revista-exame/plano-de-poder/>> Acesso em 07 de Outubro de 2022.

²⁴ De acordo com a reportagem “Bonecas negras são apenas 6% das fabricadas e 9% das vendidas no país” na verdade a porcentagem correspondente a fabricação de bonecas pretas no Brasil é de 6% e não 5% como informado por Rodrigo. Disponível em <<https://www.metropoles.com/brasil/bonecas-negras-sao-apenas-6-das-fabricadas-e-9-das-vendidas-no-pais>> Acesso em 07 de Outubro de 2022.

estéticas com relação a uma opção política. Neste trabalho é analisada a centralidade dos cabelos dentro das interações sociais em espaços urbanos, a partir do universo funk carioca. Os cabelos “ambíguos”, como indicado pela autora, a partir das extensões de cabelos humanos que não buscam simular a aparência branca, mas sim produz uma estética e identidade negra a partir destes “adornos empoderadores”, possuem uma intrínseca relação entre o poder aquisitivo e fogem de uma ideia de escassez ou carência deste público. Neste sentido, aqui podemos conectar o consumo, a partir de uma ideia aproximada ao que a autora expõe enquanto “processo criativo” ao *black money*. Ao passo que tal premissa contém um viés não apenas economicista, mas também político com intuito em fomentar um processo de consumo a partir de uma perspectiva engajada politicamente e, neste caso, antirracista, podemos assim realizar tal correlação. A estética, a partir dos cabelos e as interações que tais extensões proporcionam, evidencia uma nova forma de pensar o uso político de tal adorno e sua correlação com poder aquisitivo e *status*. Pensando de maneira congênere, o *black money*, a partir de um propósito político, visa uma maior interação social entre empreendedores e consumidores negros a fim de evidenciar as possibilidades de consumo e poder aquisitivo que irão reverberar um *status* de empoderamento para os agentes envolvidos se distanciando da ideia de pobreza ou necessidade financeira de tal público.

Apesar do curso ter seu cerne no empreendedorismo, por se tratar da temática voltada para população negra, esta aula inaugural buscou situar e refletir acerca das problemáticas em torno do racismo enquanto uma estrutura de valores construída socialmente. Ao mesmo tempo que Rodrigo trouxe tal afirmativa, nos convidou a refletir sobre a possibilidade e urgência de romper com tais valores. Ao passo que tais valores são construídos também podem e devem ser desconstruídos. E a partir desta máxima ele se encaminhou para a conclusão da aula com uma frase de Nelson Mandela que consubstancializa tal pensamento: “Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, elas podem ser ensinadas a amar”.

Tal frase de Mandela encerra esta aula é a mesma que faz a abertura da peça “O Pequeno Príncipe Preto”. Ainda que a aula sobre empreendedorismo e a peça teatral tenham narrativas e públicos diferentes, aqui podemos estabelecer uma

relação muito propícia e conveniente entre estes dois movimentos de Rodrigo. Estes dois espaços articulados por esta figura buscaram considerar e refletir a respeito do racismo enquanto uma construção social nociva para a sociedade como um todo, em especial para população negra que é a mais atingida pelo mesmo. Ao mesmo tempo, em diferentes contornos, Rodrigo nos mostra como tal mazela pode ser problematizada e rompida, a partir de uma tomada consciência e construção de novos valores. Podemos observar então como este sujeito emprega sua pedagogia antirracista na forma como desenvolve seus empreendimentos. Pedagogia esta que perpassa diversos mundos pelos quais ele opera. Tal pedagogia é antirracista, e visa trazer reflexão acerca das problemáticas raciais, mas também nos traz uma nova perspectiva acerca da temática, propondo uma nova visão de mundo capaz de desconstruir os valores e mazelas engendrados pelo racismo. Seja a partir da arte, de um curso, ou de outras conexões que ele produz, podemos verificar como Rodrigo perfaz seu discurso a partir de um caráter educativo, empreendendo uma pedagogia antirracista.

2.4

Representação e Representatividade

Além da questão da representação da personagem negra como citado anteriormente, hoje muito se fala sobre “representatividade”. Esta se enquadra enquanto uma politização da representação de determinado grupo, geralmente uma minoria social. A representatividade, em se tratando do debate racial, se faz importante ao colocar pessoas negras em situação de protagonismo. Na verdade, se torna imprescindível para o empoderamento desta minoria social, que a partir da mesma pode vislumbrar uma figura semelhante a si em destaque. No entanto, a questão não passa apenas pela representatividade em si, mas pela necessidade de uma representação positiva e humanizada da figura do negro.

Como já mencionado, a representação nem sempre será feita de maneira positiva ou favorável àqueles que estão sendo representados. Sendo assim, é necessário romper com as representações negativas, pois de alguma maneira a representação em si é possível de existir, inclusive por muito tempo no mundo das

artes existiu, dado o exemplo do *black face*. No entanto, tal representação sempre foi executada por quem controla os discursos, por isso nem sempre são feitas a partir de uma perspectiva favorável. Aza Njeri (2020) nos alerta para tal particularidade: “A indústria cultural é responsável pela ausência da representação positiva do negro e pela presença da representação negativa do negro, em prol de uma presença de uma representação positiva da branquitude.” Ou seja, a representatividade não é suficiente se a representação não é positiva.

Outro ponto importante nesta questão, é que a representatividade quando é única ou exclusiva também é problemática. A representatividade não deve ser feita como uma medida de colocar apenas um representante de uma minoria no espaço para que ele represente todo este grupo. Não podemos naturalizar ou nos acomodar na estrutura de ter apenas uma pessoa como representante de um grupo social, tendo em vista que, desta forma, não irá ter pluralidade nestas representações. Como já exposto no capítulo anterior, nem todas as pessoas que pertencem a um grupo irão defender as mesmas pautas deste grupo, ou estarem aliadas a uma defesa de uma representação positiva de tal grupo, além da probabilidade de se tornarem um “*token*” a ser exibido. Um aspecto importante quando se coloca uma pessoa negra em espaços onde sua presença será exclusiva, é que tal mecanismo pode ser prejudicial à saúde mental desta pessoa. Acaba sendo uma carga pesada sobre seus ombros de ser o único em espaços e estruturas de poder, ela não terá uma rede de apoio e um equilíbrio de forças entre os envolvidos. Além dos possíveis racismos e violências que ela pode sofrer com sua presença sendo exclusiva.

Pensando juntamente com Njeri (2020) na representação enquanto um “pluriverso de possibilidades de narrativas”, entendo a mesma como um mecanismo capaz de trazer identificação e perspectivas presentes e futuras, com potência de transformação e construção de imaginários positivos. Para que hoje possamos pensar na representação e na representatividade de maneira positiva, houve ao longa da história muitos debates e disputas para que assim o fosse feito.

Com foco no teatro, educação e debate racial, que são pilares do presente trabalho, dois momentos ao longo da história se tornam imprescindíveis para refletirmos acerca da presença do negro nos palcos e do enlace de tais pilares, são estes: o Teatro Abolicionista e o Teatro Experimental do Negro. Ainda que em momentos diferentes da história, e com proposições e objetivos distintos, estes dois

momentos se utilizam das artes cênicas enquanto um recurso propício para se engendrar uma articulação com a educação a partir da arte. Estes dois momentos não foram os únicos a ter a presença de atores negros em cima dos palcos. No entanto, diferente de outras ocasiões em que tal evento também ocorre, nestas duas podemos observar como esta inclusão se deu a partir de um fazer pedagógico com propostas antirracistas. Sendo assim, estes foram os dois momentos escolhidos para analisarmos o teatro que inclui a presença do negro, buscando travar debates importantes acerca das mazelas vivenciadas por tal população através de um caráter educativo, de transformação e movimentação social e política.

2.5

Teatro Negro no Brasil

O teatro pode ser entendido enquanto um espaço de construção de narrativas ficcionais. Tais narrativas apesar da possibilidade de serem posicionadas neste campo quimérico, podem também servir como instrumentos de propagação e/ou construção de ideias, assim como reflexão e/ou denúncia de determinados temas. Assim sendo, o teatro é capaz de transitar tanto pelo mundo da fantasia quanto pelo mundo real. Silva (2014) nos indica que: “refletir sobre as questões importantes vigentes em cada época sempre foi foco do fazer teatral. Avançar no tempo, provocar questionamentos e propagar ideias libertárias também.” (p. 20) O teatro é uma ferramenta capaz de atuar como expressão política e mobilização, a partir das narrativas propostas.

A presença do negro no Teatro brasileiro perpassa vários momentos da história, no entanto nem sempre essa presença foi realizada de maneira positiva. Cristiane Jesus (2016) remonta uma linha do tempo em que nos indica a presença do negro na história do Teatro brasileiro. No século XVI os jesuítas se utilizaram do teatro como uma maneira de converter fiéis para fé católica. Além destes, estas interpretações contavam com a presença de negros e indígenas que estavam na condição de escravizados. Neste momento o ofício de ator não era valorizado, e por isso, estas pessoas desempenhavam tais funções. Na segunda metade do século XVIII temos a participação de negros libertos ou em situação de escravizados na

cena teatral, no entanto, estes representavam papéis de pessoas brancas. Para isto eram pintadas as mãos e os rostos de branco, num movimento contrário ao *black face*, mas com teor racista e problemático igual. Visto que, esta pintura sugere um apagamento dos traços e características da pessoa negra em detrimento de uma valorização das pessoas brancas. Se o *black face* visa reforçar os traços através de um estereótipo racista, esta pintura visa “suavizar” tais características como forma de apagamento das mesmas. Neste momento a profissão de ator também era desvalorizada, e considerada um “desprestígio social” (JESUS, 2016). Já entre os séculos XIX e XX temos uma presença do negro em cena sendo diminuída, mas permanecendo ainda nas comédias. Neste gênero os negros representavam papéis a partir de um estereótipo racista, ainda muito ligado a questão escravagista. Dentre estes papéis temos por exemplo: “Pai João”, “Mães negras”, “Mucamas”, entre outros.

Trago brevemente estes momentos da presença do negro no teatro brasileiro, mas irei me deter em dois períodos específicos que desenrolaram ao longo da história: Teatro Abolicionista e Teatro Experimental do Negro. Faço este recorte nestas duas ocasiões porque eles me permitem pensar juntamente com o fazer teatral de Rodrigo França, o qual será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo. Em ambos os momentos nós temos a inserção da figura do negro somado a um debate acerca da presença do mesmo na arte, ainda que com viés e objetivos diferentes. Destarte, observo que o teatro não é utilizado apenas como uma ferramenta artística, mas confirma-se como uma prática política que objetiva engendrar novas ideias e mentalidades se contrapondo as narrativas hegemônicas presentes. Sendo ações coletivas por meio da arte e que propõem-se na luta de uma sociedade mais justa e democrática, a arte não cumpre apenas uma função de lazer ou divertimento, mas busca uma função crítica que pretende modificar estruturas sociais. Neste sentido, o teatro é operado a partir de uma lógica educativa e pedagógica, a partir de um viés antirracista. A partir disto, dá-se a escolha destes dois momentos importantes, necessários e que abriram caminhos para se pensar no Teatro Negro nos dias de hoje.

2.5.1

Teatro Abolicionista

No Brasil o teatro atuou enquanto uma ferramenta de mobilização e conscientização acerca da eliminação da escravidão. Dentre as formas de movimentação a favor da abolição a arte foi um recurso utilizado para tal. Todavia, quando falamos de abolição da escravidão logo associamos à lei sancionada pela Princesa Isabel como se a mesma fora de autoria da Princesa. Uma visão romantizada e um apagamento histórico das organizações abolicionistas, que colocaram a Princesa enquanto “Redentora” da causa. Este apagamento e ausência de crédito das contribuições das movimentações abolicionistas lideradas por negros é também uma forma de *epistemicídio* como proposto por Sueli Carneiro (2005), que não só anula como “mata” a participação e atuação dos negros na história, assim como os saberes e conhecimentos provenientes destes.

Na segunda metade do século XIX a luta abolicionista percorreu diversos locais a partir de movimentações e das realidades possíveis para tal causa. Em alguns lugares, como nos Estados Unidos, tal mobilização e propaganda antiescravista se aliou à religião protestante. Já em solo brasileiro, Angela Alonso (2012) expõe que “aqui a arte, em vez da religião, moldaria a propaganda” (p. 102). No Brasil o catolicismo era a religião predominante. A mesma era aliada do Estado, que tinha interesse em manter as estruturas escravistas vigentes. Por conseguinte, não seria capaz de fomentar um discurso abolicionista como nos Estados Unidos da América. À vista disto, considerando sua popularidade, o teatro se torna local propício e atraente para tal pauta.

Inspirado pelas “*Conferências Antiesclavistas*” que aconteciam no *Theatro de Variedades de Madri* na Espanha, no Brasil teremos as “Conferências Emancipadoras” que se utilizam também dos espaços teatrais para realizarem seus encontros. André Rebouças, Vicente Ferreira de Souza e José do Patrocínio, se unem para fomentar tal discussão na sociedade, através destas Conferências antiescravistas. André Rebouças, engenheiro e professor, foi uma das maiores vozes contra o abolicionismo e a monarquia. Ao ter contato com as Conferências que aconteciam na Europa, se junta a Vicente Ferreira de Souza, também professor e

médico e José do Patrocínio, farmacêutico e jornalista, todos os três abolicionistas e negros, e que se tornaram grandes referências na luta antiescravista brasileira.

Trazendo para a realidade brasileira, onde a religião não se aliaria ao discurso proposto e o teatro fora um espaço de entretenimento popular, “cristalizava-se a fórmula mater da propaganda na primeira metade dos anos de 1880: misto de espetáculo e comício, estratégia de persuasão e de financiamento, as conferências-concerto” (ibid, p. 107). Tais eventos eram realizados aos domingos, e para que não houvesse conflito com o compromisso tradicional dominical, o horário fora fixado após a missa e o almoço, para que pudesse ter uma boa adesão popular.

O local era ornamentado e decorado a fim de tornar o ambiente atraente, charmoso e encantador, e dentre tais elementos decorativos podemos destacar o uso de “flores, bandeiras, escudos, cortinas, tecidos, louros, lenços, luzes, brilhos, dourados, retratos de heróis abolicionistas” (ibid, p. 107). O espetáculo era composto pela presença de música, discursos políticos e peças teatrais. A ideia era a de através de diferentes linguagens transmitir a mensagem de que a escravidão enquanto uma forma de exploração do trabalho e do homem, era uma forma de humilhação destas pessoas. Apenas o aniquilamento de tal prática poderia suscitar a “transformação da mercadoria em pessoa” (ibid, p. 117), humanizando assim estas pessoas e os livrando de tal amarras. Naquele momento, a escravidão, além de legitimada, fazia parte da ordem moral da sociedade brasileira, sendo assim, o foco destas conferências consistia em subverter esta lógica para que a população pudesse se conscientizar sobre tais mazelas e passarem a ter aversão a tal prática.

Além da programação política e artística presente nestas conferências, uma outra maneira de atrair o público e adeptos da causa, era o sorteio e entrega de manumissões (cartas de alforrias). A princípio, os sorteios seriam o carro chefe dos eventos, e os organizadores consideraram cobrar ingressos para a compra das cartas. No entanto, tal prática não seria atrativa, tendo em vista que talvez as pessoas não pagariam para participar de um evento com tal finalidade. Desta forma, as artes ganharam espaço para compor as conferências, levando em consideração a popularidade que possuía entre a população enquanto uma forma de entretenimento. Para a compra e sorteio das alforrias, os abolicionistas buscavam doações de adeptos da causa. Nos próprios eventos as pessoas eram recepcionadas por

mulheres vestidas de branco, que faziam parte da família dos abolicionistas e ficavam responsáveis por convocar mais doadores para o movimento. Alonso (2012) descreve o momento da entrega das cartas:

preparada por poemas, músicas, encenação, a audiência ia à catarse. Em lágrimas, de pé, aos gritos, “em delírio”, aplaudia, brandia lenços, atirava flores sobre libertador e “libertando”. Em junho de 1883, quando Patrocínio entregou já não uma, mas 115 cartas de alforria, “os redimidos foram cobertos de flores à medida que recebiam as cartas”. Assim a camélia se converteu no símbolo do movimento na Corte. (p. 110)

Acerca das histórias contadas e encenadas nos palcos, este movimento, apesar de inserir a figura do negro em suas narrativas a fim de denunciar as injustiças da escravidão e promover um sentimento de empatia e piedade, acabavam por reproduzir a submissão vivida pelas pessoas em situação de escravidão. Silva (2014) nos aponta que:

Os enredos abolicionistas mostrados em cena em geral vinham após toda uma encenação que reproduzia a humilhação da personagem negra. Os enredos dos textos centralizavam-se na questão: negro escravo *versus* o negro liberto. Outros contextos, como a cultura, o modo de vida, o modo de pensar, entre outros, não eram comentados. (p. 20)

Ainda que a representação aqui não fosse feita de maneira positiva e humanizada, tal recurso se fez necessário para trazer à tona o debate em torno da perversidade e truculência da escravidão. Por meio dessas encenações somadas a programação das conferências-concerto, os abolicionistas conscientizavam a população efetivando uma crescente aceitação pública dos ideais abolicionistas e expandindo assim o debate político.

Podemos notar nesta movimentação e nesta “teatralização da política” (ALONSO, 2012, p. 118), a arte sendo utilizada como um instrumento de sensibilização e estratégia política. Inspirado nas conferências que ocorreram na Espanha onde “o teatro foi a estratégia usada pelos abolicionistas espanhóis para trazer a discussão à massa. Eles entenderam e usaram o papel pedagógico e semiótico das artes para educar a população e ganhar adeptos à causa” (NJERI,

2021). No Brasil, a partir de uma reinvenção do formato de tais eventos, com base nas especificidades da sociedade brasileira, temos estas Conferências Emancipadoras, que com suporte da arte se torna uma ferramenta educativa contra a lógica escravista, e um manifesto artístico a favor da abolição. Podemos observar a arte aqui também como uma prática política.

2.5.2

Teatro Experimental do Negro

Em 1944 temos a criação do Teatro Experimental do Negro por Abdias do Nascimento. Abdias foi um economista, poeta, escritor, dramaturgo, artista visual e ativista pan-africanista, além de fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN) e do projeto Museu de Arte Negra (MAN). Ele não era diretor teatral, ator de formação ou frequentador de teatro assíduo durante sua vida. Entretanto, se torna um dos grandes nomes do teatro brasileiro a partir de sua entrada e vivência neste universo.

Sua primeira experiência com o teatro foi ao assistir à peça “*O Imperador Jones*” no Teatro Municipal de Lima em uma viagem que fizera pela América do Sul. Ali, além de ser seu contato inicial com as artes cênicas, suscitaria inquietações tão fortes que culminariam na materialização de um dos movimentos teatrais mais importantes do país. Abdias relata que:

Fui lá ver o espetáculo, quando o ator branco Hugo D’Eviéri se pintava de preto pra fazer o imperador Jones. Aí foi um choque para mim. Foi. Um momento como antes e depois. É, porque ali eu dei um balanço da minha vida diante daquela peça. Então me lembrei da escola, onde eu era excluído, nunca podia representar nada, nunca. Eu ensaiava, ensaiava, decorava poesia, chegava lá na hora de escolher os elementos da festa, todo final de ano tinha uma festa, no meu tempo de escola, de 8, 7 anos. Então eu comecei a dar um balanço naquela coisa; eu fiquei pensando que nunca tinha visto uma peça de teatro, nunca tinha visto uma peça de teatro. Por quê? Como que é isso? Então fui ver aquilo. Nunca tinha ido ao teatro porque era uma atividade de custo proibitivo para mim. Eu também não tinha assim amigos de minha raça que trabalhassem em teatro, que pudesse me ajudar, me influenciar, me levar, me dar uma entrada, não tinha. Aquilo tudo me cutucou naquela hora. (POLICE 2000, p. 133 apud ROSA, 2007, p. 23)

Além das inquietações acerca da sua própria vivência, como a negação de suas participações em peças teatrais na escola e a ausência sua e dos seus como espectadores de peças teatrais, outro fator que chamou sua atenção e o levou a refletir é a representação feita para o personagem negro da trama. Adiante transcreverei um trecho de Abdias que, apesar de extenso, é oportuno para nos ajudar a refletir a partir de sua ótica:

Várias interrogações suscitaram ao meu espírito a tragédia daquele negro infeliz que o gênio de Eugene O'Neill transformou em O Imperador Jones. Isso acontecia no Teatro Municipal de Lima, capital do Peru, onde me encontrava com os poetas Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi e Raul Young, argentinos, e o brasileiro Napoleão Lopes Filho. Ao próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto. Aquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Everi. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caído de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. [...] Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. (NASCIMENTO, 1997, p. 71)

Abdias então se mostrou disposto a movimentar a cena teatral brasileira trazendo o debate racial para o centro do fazer artístico. No entanto, quando retornou ao país em 1943 foi preso no presídio de Carandiru, onde ficou até abril de 1944.²⁵ No presídio, começou a trabalhar com teatro, criando o “Teatro do Sentenciado”, e escreveu seu primeiro texto dramático *Zé Bacoco* que, entretanto, nunca foi encenado. Além deste escreveu também *Zé Capetinha* e *Sub Mundo*. Abdias produziu textos teatrais e incentivou os presos que assim também o fizessem. Este foi seu primeiro movimento factual com o teatro e após ter de volta sua liberdade, encaminhou-se em busca da execução da sua ideia que teceu desde que assistira *O Imperador Jones*, de aliar as artes cênicas à questão racial.

Quando saiu da cadeia, Abdias colocou em prática seu plano criando o Teatro Experimental do Negro. Com a mediação de Aníbal Machado, contou com o apoio da União Nacional dos Estudantes (UNE), que cedeu os salões e o restaurante de seu espaço físico para as atividades do TEN. Segundo Nascimento (1978), a prática deste movimento seria guiada a partir dos seus objetivos:

- a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante;
- b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental;
- c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete;
- d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados como moleques levando cascudos ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas de requebro, domesticados Pai Joões e lacrimogêneas Mães Pretas;
- e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista, eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia,

²⁵ Condenado à revelia por dois processos, ambos de 1936. Um deles dizia respeito à briga no bar que havia causado sua exoneração do Exército e o outro estava relacionado a um desentendimento com um tenente negro. Segundo Nascimento, ele teria sido preso quando faltavam apenas dois meses para prescrever sua pena. (MACEDO, 2005, p. 57)

sociologia, psiquiatria, etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 1978, p. 29).

A partir do teatro, Abdias visava a reparação e a reconstrução de uma sociedade, através da possibilidade de o negro narrar e representar sua própria história. O negro aparece como protagonista, apresentando possibilidades e abandonando papéis que reforçavam estereótipos racistas cristalizados na sociedade ou a representação racista que era comumente utilizada mundo afora através do *black face*.²⁶

O público-alvo deste movimento eram pessoas comuns das camadas populares, antes excluídas destes espaços, como “os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores de terreiros.” (NASCIMENTO, 2002, p. 73) Tal premissa, além de ter direcionado um público que antes não encontrava espaços dentro das artes naquele momento, irá revelar uma nova forma de fazer artístico a partir de movimento antagônico ao que era comum nas artes cênicas e o que podemos chamar de “teatro de elite”. (NUNES, 2012) É uma das formas de atrair esta população fora através da educação. Em uma entrevista cedida a um jornal Abdias destaca este ponto ao relatar que:

Quando fundamos o Teatro Experimental do Negro, ficou desde logo estabelecido que o espetáculo, a pura representação, seria coisa secundária. O principal, para nós, era a educação, e esclarecimento do povo. Pretendíamos dar ocasião aos negros de alfabetizar-se com conhecimentos gerais sobre história, geografia, matemática, línguas, literatura, etc. Por isso, enquanto a União Nacional dos Estudantes nos cedeu algumas de suas inúmeras salas, pudemos executar em parte esse programa.²⁷

A partir desta parceria em conjunto com a UNE, que disponibilizou seu espaço para o TEN, foi possível então a realização das atividades de alfabetização e iniciação cultural. Personagens importantes para que estas atividades pudessem ser desempenhadas foram Ironides Rodrigues e Aguinaldo Camargo. Ironides

²⁶ No Brasil tal técnica não fora muito utilizada, mas era recorrente em muitos outros países.

²⁷ IPEAFRO, ‘Teatro Experimental do Negro. Origem – nenhum auxílio do governo – O’Neill

para os negros’, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1946.

Rodrigues era estudante de direito e atuou como professor de alfabetização, e Aginaldo Camargo, advogado e ator, ministrou as aulas de iniciação cultural. Estas aulas aconteceram no salão de cima e no salão nobre, respectivamente, e no restaurante eram feitos os testes de atuação para as montagens teatrais.

Um ponto muito importante de aliar a arte à educação para Abdias é pensar a educação enquanto uma ferramenta antirracista e emancipadora. Através da arte é possível fazer uma representação positiva e trabalhar o protagonismo negro de uma forma humanizada e rompendo com os estereótipos e as problemáticas de uma representação racista. E para isto, a educação se torna um recurso importante e necessário para promover tal debate. Abdias esclarece tal ponto em entrevista cedida a Antonia Ceva (2006):

Sem atingir o sistema educativo, que é por onde começa o racismo, nosso objetivo não seria alcançado. O sistema educativo é o maior engendrador do racismo e um beneficiário do racismo, porque os educadores são brancos imbuídos de uma ideologia racista. A primeira coisa que o TEN tentava impingir era a consciência da educação. O racismo precisa ser combatido através da educação, na educação é que se propaga o racismo.

A divulgação do TEN fora realizada a partir de folhetos de propagandas e também da imprensa, que convidava o público a participar de suas atividades. Daniela Rosa (2007) relata que um dos maiores atrativos para a participação era a “possibilidade de aprender a ler e escrever. Aproximadamente seiscentas pessoas se inscreveram no curso de alfabetização do TEN” (p. 28). Ou seja, a escolha pela educação além de transformar o espaço em um movimento formativo e educativo não apenas focalizado nas artes dramáticas, ainda se tornou um atrativo para convocar o público-alvo escolhido.

O texto teatral de Eugene O’Neil encenado em Lima foi a porta de entrada de Abdias no mundo das artes cênicas. A partir do espetáculo ele teceu reflexões e buscou elaborar mudanças no campo teatral brasileiro. Nada mais justo que este texto, que desencadeou tantas elucubrações e considerações, tendo sido também primordial para a criação de um movimento teatral negro, tenha sido o primeiro texto encenado por tal movimento. Abdias escreve uma carta a Eugene O’Neil que lhe respondeu com outra, autorizando a encenação de seu texto:

O senhor tem a minha permissão para encenar O imperador Jones isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de O imperador Jones ser encenado em Nova York em 1920 - papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto (NASCIMENTO, 2004, p. 224).

Naquele momento, não havia textos teatrais que, concordando com a proposta do TEN, não só fossem escritos por pessoas negras, como também posicionassem a figura do negro na centralidade trazendo a esta possibilidades cênicas que fugissem da estereotipização e subalternização da figura do negro, como era ordinariamente feito. Como exposto por Silva (2014), “Eugene O’Neil é um dos poucos teatrólogos que, já na década de vinte, buscava alternativas para o negro na ficção”. (p. 26) Neste primeiro momento então, os primeiros textos teatrais encenados pelo TEN foram textos de autores brancos.

No dia 08 de maio de 1945 o TEN estreou sua primeira ação cênica enquanto movimento no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a peça *O Imperador Jones*. Esta data marcou a primeira vez que um negro sobe aos palcos do Theatro Municipal. Até aquele momento, aquele espaço não havia sido frequentado nem por público, muito menos por artistas negros. O TEN iniciou suas ações trazendo uma verdadeira transformação e renovação para a cena teatral brasileira, a partir de seus objetivos e propósitos antirracistas.

Antes disto, o TEN já havia participado de outras atividades, como na montagem do Teatro do estudante do Brasil, com a peça *Palmares* de Stela Leonardos em dezembro do ano anterior. A colaboração do TEN em apresentações de outros grupos e autores é recorrente em sua história. No total, o movimento participou de cinco montagens teatrais ao longo de sua história, encenando textos de autores brasileiros renomados, como Jorge Amado, Martins Pena, Vinicius de Moraes e Nelson Rodrigues. Os textos encenados destes autores que contaram com a participação do TEN foram respectivamente: *Terras do sem fim* (1947); *A família e a festa na roça* (1948); *Orfeu da Conceição* (1956) e *Perdoa-me por me traíres* (1957). Todavia, a encenação de *O Imperador Jones* marca o início das atividades concebidas e desenvolvidas pelo grupo.

Das peças teatrais produzidas e apresentadas pelo TEN podemos citar: *O Imperador Jones* (1945, 1946 e 1953) de Eugene O’Neil; *Todos os filhos de Deus te asas* (1946) do mesmo autor; *O filho pródigo* (1947, 1953, 1955) de Lucio Cardoso; *Aruanda* (1948 e 1950) de Joaquim Ribeiro; *Filhos de Santo* (1949) de José de Moraes Pinho; *Calígula* (1949) de Albert Camus; *Rapsódia negra* (1952) e *Sortilégio* (1957) de Abdias do Nascimento.

Contudo, apesar de um grupo de teatro com foco na educação o TEN não se limitou a atuar apenas nesta área. As atividades realizadas por tal movimento, independente da área de atuação, visavam a elaboração de uma sociedade mais igualitária e antirracista, através de uma atuação política de valorização e reconhecimento da cultura negra. O TEN organizou comitês, convenções e conferências a nível nacional a partir da questão negra e afro-brasileira, assim como fundou um instituto com a mesma temática. Também promoveu concursos de beleza focalizados em enaltecer e valorizar as características singulares das pessoas negras, e materializa um jornal que contou com dez edições e, como o subtítulo de seu nome sugere, versava sobre a “*vida, problemas e aspirações do negro*”.

Estas ações criadas e orquestradas pelo TEN foram: Organização do Comitê Democrático Afro-Brasileiro em março de 1945; 1ª e 2ª Convenção Nacional do Negro em novembro de 1945 e maio de 1946, respectivamente; 1º e 2º Concurso Rainha das Mulatas em junho/setembro de 1947 e julho de 1948 respectivamente; Publicação do Jornal Quilombo de dezembro de 1948 a julho de 1950; Fundação do Instituto Nacional do Negro em janeiro de 1949; 1ª Conferência Nacional do Negro em janeiro de 1949; Unificação dos Concursos Rainha das Mulatas e Boneca de Piche em junho/setembro de 1949 e 1º Congresso do Negro Brasileiro entre agosto e setembro de 1950.

Assim, o Teatro Experimental do Negro pode ser considerado uma prática política que através não apenas da arte, mas também da educação, de ações concretas como os eventos, publicações em jornais e concursos num sentido de uma atuação político-social, extrapola um único mundo de atuação, se articulando e operando através de inúmeras possibilidades e espaços. A partir deste momento-movimento, vemos desabrochar grandes talentos das artes, que conquistaram o Brasil. O TEN revolucionou a arte brasileira não propondo uma nova maneira de se fazer teatro em contraponto com a que já existia, mas provando que o negro era

capaz de desenvolver uma arte com qualidade e excelência, assim como a já executada pelos brancos inserindo-os nestes espaços. À vista disso, grandes nomes das artes brasileiras puderam ter a oportunidade de abrir caminhos para as gerações seguintes, sendo pioneiras e destaques por suas excelências e talentos.

Aqui gostaria de destacar duas grandes atrizes que a partir do TEN iniciam suas carreiras e se tornam grandes referências para a dramaturgia brasileira: Ruth de Souza e Léa Garcia. Empreendo tal destaque, pois, além de dois grandes nomes das artes brasileira, como já mencionado, suas histórias e trajetórias se esbarram na de Rodrigo França. Como mencionado no capítulo anterior, Ruth de Souza protagoniza o clipe *A Baobá*, música autoral do espetáculo *O Pequeno Príncipe Preto*, escrito e dirigido por Rodrigo França. Este foi um de seus últimos trabalhos em vida, e quando fora lançado a atriz já havia feito sua partida, sendo hoje uma grande referência ancestral. Léa Garcia integra o elenco do filme “Barba, Cabelo & Bigode”, primeiro longa-metragem dirigido por Rodrigo França lançado pela rede de streaming Netflix. Aqui podemos ver como as histórias se cruzam e se atravessam a partir das possibilidades e ações. O Teatro Experimental do Negro cria um novo cenário nas artes, capaz de oportunizar e lançar talentos negros que abrem portas para as gerações seguintes. O grupo de Abdias, Ruth, Léa e companhia, a partir de seus trabalhos artístico-político, se tornam não apenas referências para as seguintes gerações como de fato empreendem uma mudança na cena que irá ser transformada a partir de suas presenças lançando um novo horizonte para todos aqueles que virão depois. Rodrigo empreende seus trabalhos artístico-políticos num outro momento ao destes atores, no entanto, é inegável a existência de uma conexão e um trabalho de continuidade entre estes dois momentos.

Uma filosofia muito utilizada por Rodrigo, que aparece em duas de suas obras²⁸ é o “*Ubuntu*”, palavra da cultura africana de origem Bantu que significa “eu sou porque somos”. Em sua obra *Confinamentos e Afins* ao citar tal expressão continua com as sentenças: “Juntos, em qualquer esfera da vida, podemos ser mais fortes. Sozinho ninguém chega a lugar nenhum.” (FRANÇA e NETO, 2020, p. 142) E acredito que esta ideia seja oportuna para coroar esta concepção acerca da continuidade e possibilidades que um momento oferece ao seguinte. Para termos o

²⁸ Como por exemplo nos livros “*O Pequeno Príncipe Preto*” e “*Confinamentos & Afins*”.

cenário artístico que temos hoje para as pessoas negras, ainda que com pontos de críticas e expectativas de avanço, é preciso rememorar e reverenciar aqueles que vieram antes e conquistaram vitórias que possibilitaram que a geração de hoje fosse “mais forte” para alcançar lugares ainda maiores.

Há muito o que conquistar ainda no que diz respeito à representação e representatividade positiva e proporcional da população negra. Mas é necessário honrar os movimentos político-artístico que, ao longo da história, mudaram as estruturas sociais através da arte e da educação, e nos apontam para um novo cenário de possibilidade para as futuras gerações. Concordando com a frase Angela Davis na qual a autora indica que “numa sociedade racista, não basta não ser racista, é necessário ser antirracista”, tais movimentos materializam tal pressuposto criando ações antirracistas concretas. E através destas, transformam a sociedade brasileira e a representação do negro nesta, para além do campo das artes.

3

Rodrigo França e Teatro Negro

3.1

“Uma intelectual que está estudando um louco”

É com esta frase que nomeia o presente tópico que Rodrigo me define ao me apresentar para escritora Vilma Piedade. O episódio ocorreu no evento Escritas Pretas – Premiação de reconhecimento literário, na qual fui enquanto convidada de Rodrigo, que se autointitula “louco” nesta ocasião. Mas afinal, quem é este “louco”? Rodrigo Ferreira França, nasceu no Rio de Janeiro em 28 de Janeiro de 1978, é cientista social e filósofo, pós-graduado em Direitos Humanos Fundamentais e Filosofia Jurídica, mestre em Educação e ingressou no doutorado com pesquisa voltada para minorias e grupos em vulnerabilidade social (que não foi concluído). Rodrigo França relata no livro que organizou junto com Jonathan Raymundo (2022), que toda sua busca de saber e os percursos que traçou em suas jornadas acadêmicas “foi uma forma que eu encontrei pra poder sobreviver no universo racista que sempre permeou a minha vida” (FRANÇA, 2022, p. 342). Ao passar em um concurso em primeiro lugar em uma instituição na qual se tornou professor e pesquisador, esbarrou com mecanismos administrativos que reivindicavam dele cada vez mais uma exigência técnica e profissional, como cursos e diplomas, para que pudesse permanecer naquele local, ainda que tivesse conquistado a vaga de primeiro colocado. Ao relatar sua trajetória no texto acima citado, ele completa que tal percurso foi pautado pela fala de pais pretos “você tem que ser dez vezes melhor que eles” (p. 343). Atualmente Rodrigo dedica-se ao mundo das artes, a partir de suas múltiplas funções nesta área, mas é inegável notar que sua arte possui uma intrínseca e estreita relação com sua formação acadêmica e atuação na educação.

Filho de Vera e Nelson, trigêmeo de Fábio, Nelson e irmão de Bruno, Rodrigo cresceu em uma família de classe média e militante. Assim como seus irmãos, foi instrumentalizado para viver e sobreviver ao racismo, tendo descoberto sua negritude a partir da potência e não da violência. Seu pai, que hoje não está mais presente neste plano, foi sempre lembrado e citado com muito respeito e afeto

nas conversas sobre a relação dos dois. Em um dos ensaios de *Jorge Pra Sempre Verão*, Rodrigo contou que seu pai era militar e apesar de uma postura mais rígida, devido a profissão, era muito carinhoso. Uma das lembranças que guarda de seu pai era quando ele cozinhava no trabalho para o batalhão. Rodrigo comenta que nestes dias eles, enquanto família, iam ao trabalho do pai e almoçavam a comida que o mesmo preparava. Os amigos de seu pai sempre elogiavam e diziam que era o melhor dia de almoço.

Sua família tem grande influência em seu contato com a literatura e educação. Seu pai era leitor assíduo de jornais e livros era um ambiente de prazer para ele. Rodrigo por diversas vezes comentou que seus pais se esforçaram muito para oferecer a ele e seus irmãos uma boa educação. Ele chegou a relatar também que mesmo tendo diagnóstico de dislexia e dificuldades mediante esta condição, recebeu muito apoio e incentivo da família. Um momento significativo de sua trajetória coma educação foi ajudar na alfabetização de sua avó, que era funcionário de uma escola e sonhava em ler e escrever. Apesar de trabalhar no ambiente escolar, nunca teve neste local tal oportunidade e encontrou em casa, com suporte do neto, a realização deste sonho.

Aos 10 anos de idade Rodrigo foi matriculado na escola Oficina de Artes Maria Tereza Viana, onde iniciou sua trajetória no mundo das artes através das artes plásticas. Como artista plástico fez seis exposições coletivas e duas individuais e ganhou uma bolsa de estudos na Universidade de Paris para ingressar quando completasse 16 anos. No entanto, aos 14 anos outro universo artístico atravessaria seus caminhos e mudaria a rota de seu percurso: o teatro. Para um jovem introspectivo e tímido o teatro, enquanto uma arte do coletivo e da troca, propiciou uma experiência diferente na forma de comunicação, que capturou e arrebatou este jovem para tal universo, fazendo-o abandonar as artes plásticas e consequentemente sua bolsa de estudos nesta área.

Rodrigo começou a trabalhar com teatro profissional na adolescência, e mais tarde a desempenhar as atividades de pesquisador e professor, a partir de sua formação acadêmica, de forma concomitante ao longo de sua trajetória profissional. Quando completou 20 anos de carreira no que ele denomina como “teatro hegemônico”, decidiu romper com esta estrutura e levar para sua arte aquilo que fazia parte da sua vivência enquanto professor e pesquisador. A este momento

Rodrigo já gozava de uma carreira estabelecida, com reconhecimento na área, inclusive colecionando prêmios e boas críticas. Esse desencontro entre a militância que o acompanhava em sala de aula e em seu ofício como pesquisador e o mundo das artes foi lhe causando um certo incômodo. Some-se a isto, a inquietação de estar sozinho neste ambiente, pois na maioria das vezes era o único negro em cena, na ficha técnica e no espaço como um todo, já que até mesmo na plateia não via seus semelhantes. Sobre esta exclusividade França (2022) relata que “na cadeia produtiva, no máximo o contrarregra, a camareira, o segurança do teatro eram negros também, eu não me via nem na plateia, a não ser quando alguém da minha família e amigos iam assistir meus espetáculos” (p. 343).

A partir deste incômodo que Rodrigo se aprofundou no Teatro Experimental do Negro e na história de ícones da dramaturgia brasileira como: “Abdias Nascimento, da dona Ruth de Souza, dona Chica Xavier, Grande Otelo, Isabel Fillardis, Zezé Motta, Antônio Pitanga” (p. 343). Apesar destas figuras já fazerem parte de sua vida e terem uma importância muito grande no que concerne à representatividade, Rodrigo faz tal mergulho em suas histórias como forma de se inspirar para urdir mudanças em seu fazer artístico. Levando em conta estas motivações e influências, Rodrigo decidiu romper com as estruturas que estava envolto e elaborar um novo agir em continuidade com aqueles que o antecederam.

“Tendo a nítida consciência de que sou continuidade” (p. 343) é a frase que abre o parágrafo seguinte ao citar suas inspirações do Teatro Negro indicados anteriormente e uma fala muito presente no discurso de Rodrigo. É importante localizá-la e destacá-la, pois, se repete em discursos, mas também práticas. No trecho seguinte à frase citada, ele continua:

Não tenho preensão de dizer que inventei a roda, não gosto quando parte da mídia aponta o meu trabalho como aquele que fez ressurgir o teatro negro, aquele que fez renascer o teatro negro: o teatro negro nunca morreu, nunca se enfraqueceu de forma alguma. A grande diferença é que eu estava no tempo e espaço de mais de dez anos de cotas, o que fez com que uma parcela de classe média negra pudesse se permitir comprar ingressos para eventos artísticos, uma vez que não precisava pensar exclusivamente naquilo que ia comer ou se ia ter o que comer. Surgi na cena teatral também no grande *boom* das redes sociais, que nos permitem prescindir da dependência exclusiva da mídia tradicional para divulgação do nosso trabalho. Então,

tudo se associou a uma luta histórica, uma luta de séculos. (p. 343)

Vemos, a partir desta fala, o reconhecimento de seus antecessores e de sua posição enquanto sequência em tal espaço. Ao ter não apenas consciência da importância dos trabalhos anteriores, mas ao se apresentar enquanto continuador destes, podemos entender o fazer artístico de Rodrigo como um fazer carregado de intencionalidade e propósitos.

Aqui relaciono este fazer ao que Gilberto Velho (1994) concebe enquanto *projeto*. Ao correlacionar as ideias entre memória, identidade e projeto nas sociedades moderno-contemporânea, o autor evidencia a possibilidade de o indivíduo estar “exposto a múltiplas experiências, contraditórias e eventualmente fragmentadoras. A *memória* e o *projeto*, de alguma maneira, não só ordenam como dão significado a essa trajetória” (VELHO, 1994, p. 102). O passado e a memória do Teatro Negro, são articulados ao *projeto* de Rodrigo neste sentido de uma trajetória de continuidade. Velho expõe que “a consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre diferentes momentos e situações” (p. 103). Sendo assim, conjecturo que tal reconhecimento e consciência de Rodrigo, é uma forma que ele encontra para firmar este seu compromisso com este passado.

A partir do que Velho apresenta sobre *projeto* enquanto

instrumento básico de negociação da realidade com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações para o mundo (p. 103),

observo que Rodrigo empreende seu fazer artístico através de sua pedagogia antirracista como uma prática, uma missão e um *projeto*.

3.2

Teatro Hegemônico x Teatro Negro

Assim que Rodrigo publicou a divulgação da seleção de atores para o espetáculo *Jorge Pra Sempre Verão* em sua rede social, mandei uma mensagem perguntando se existiria a possibilidade de acompanhar o processo como parte do meu trabalho de campo e ele imediatamente respondeu que sim. Naquele momento ele pediu para que o lembrasse de me enviar os dias e horários do ensaio, pois ainda aconteceria a seleção de um dos atores e não tinha a agenda de ensaios. Fui mantendo contato para me inteirar sobre a agenda, até que ele me enviou as datas solicitando que fosse aos ensaios a partir de sábado em um áudio que diz “só amanhã que não irmã, porque é o primeiro dia, e aí é... mais delicado... tá conhecendo... cada um tá conhecendo, tal”. Sigo a orientação e começo a acompanhar os ensaios a partir de domingo.

Neste dia pela manhã havia tido momento de direção de movimento com Tainara e a parte da direção teatral se iniciaria à tarde com Rodrigo. Quando cheguei ao local, Rodrigo ainda não estava. Me dirijo a Aline, a escritora da peça, que me acolheu na sala e me apresentou Alexandre e Aretha, atores que interpretam respectivamente Jorge e Vera, sua irmã Anne, a produtora do espetáculo e Tainara, a diretora de movimento. Aline disse que poderia ficar à vontade, me mostrou a mesa do lanche e se ofereceu para pegar uma cadeira para que eu me sentasse. Agradei a acolhida e a cadeira, mas recusei e me dirigi ao outro lado da sala e me sentei no chão. Em poucos instantes chegou Kennedy, um grande amigo de Rodrigo que eu já conhecia e que trabalha como seu assistente de direção em algumas de suas produções.

Kennedy nos contou que estava com Rodrigo na noite anterior que fora o Desfile das Campeãs das escolas de samba do Rio de Janeiro.²⁹ Quando Kennedy decidiu ir embora, Rodrigo pediu que ele levasse sua bolsa e pegou apenas o celular e o carregador. Sendo assim, a chave da casa de Rodrigo ficou com Kennedy, o que fez com que Rodrigo tivesse que se hospedar em um hotel para dormir, pois quando

²⁹ Um desfile que conta com as seis escolas de samba mais bem colocadas naquele ano.

tentou contato com o amigo, ele já estava dormindo. Kennedy contou que quando acordou tinham várias ligações perdidas de Rodrigo por volta das 4 da manhã.

Minutos depois chegou Rodrigo com um short azul material tipo tãtã, a manta branca qual usou no desfile da GRES Beija-flor e o restante da roupa nos braços. Assim que entra na sala, todos começam a rir e zoar ele. Alguém sugeriu que este momento seja registrado e ele então sai e entra novamente para que seja filmada a sua entrada como se fosse a oficial. Rodrigo comenta que teve que ir dormir num hotel, já que Kennedy levou sua bolsa com a chave. Em seguida reclamou muito de taxista do Rio de Janeiro. O taxista que o trouxe aparentemente deu uma volta desnecessária, se recusou a usar o gps. Pelo modo como ele falou, pareceu estratégico justamente para poder fazer o caminho mais demorado e mais caro. Em outras ocasiões ele já havia comentado que gosta de ser pontual e odeia se atrasar, sendo assim, justifica seu atraso pelos fatos narrados acima. Ao me ver sentada no cantinho da sala mandou um beijo de longe, mas ao passo que vai cumprimentando a todos um por um, veio ao meu encontro, e me deu um beijo na testa.

Neste ensaio, Noemia, atriz que interpreta a prima, não pôde ir. Rodrigo pediu para que os atores reproduzissem o que haviam montado com Tainara e já que Noemia não estava, solicitou que Aline fizesse a leitura da parte da personagem Prima e os atores assim fizeram. Num segundo momento Rodrigo fez uma leitura mais detalhada com cada ator de maneira separada, focando nos personagens, emoes e no que o texto pede. Após este momento em separado os atores foram para cena juntos. Em seguida, eles vão passando as falas e desenhando a cena. Nessa hora os atores tiveram liberdade de se movimentar e são indicados a fazerem aquilo que o texto está pedindo ao corpo e assim eles vão se relacionando e criando. Conforme eles vão criando, Tainara e Rodrigo vo sugerindo e “limpando os movimentos”. Rodrigo solicitou que Aretha usasse uma rosa vermelha de plástico no ensaio para criar uma relação com o objeto e pediu a Aline para levar no dia seguinte. Aline disse que não sabia se conseguiria comprar, mas iria tentar. Eu me intrometi dizendo que poderia tentar levar já que moro próximo a um cemitério que tem floricultura, mas Rodrigo pareceu não dar muita atenção à minha fala e pediu a Kennedy que tentasse comprar pela manhã para o ensaio  tarde, e o amigo disse que tentaria.

No dia seguinte o ensaio manteve a estrutura dos ensaios anteriores com direção da Tainara pela manhã e de Rodrigo à tarde. Quando cheguei Anne já estava no local e me avisou que o restante da produção estava almoçando. Cerca de 15 minutos depois chegaram Aline, Ale, Tainara, Aretha e Noemia. Rodrigo chega com cerca de 40 minutos de atraso, se desculpando e informando que a culpa do atraso foi de outro compromisso. Ao que indicava ele estava cumprindo uma obrigação referente a sua produção do streaming *Netflix* que, naquele momento, estava em andamento. Quando alguém o questionou ele pediu para verificar em seu *instagram* e assim fazem. Nos stories ele havia repostado vídeos que o ator Lucas Penteado tinha gravado junto a ele em um estúdio de gravação de áudio.

Quando Rodrigo chegou falou com todos e como de costume foi ao encontro de cada um abraçar e beijar. Depois dos cumprimentos chamei Rodrigo e mostrei a flor de plástico vermelha que levei para Aretha e perguntei se era isso o que ele queria, ele respondeu que poderia ser sim e entregou a Aretha. Aline então se sentou ao meu lado e me agradeceu muito por ter levado a rosa, me explicou que apesar de seu compromisso pela manhã ter sido desmarcado, ela não teve tempo de ir à rua em busca de tal objeto. Comentou que no final do ensaio de domingo iria pegar meu número para me solicitar que eu trouxesse e acabou esquecendo, mas que bom que eu lembrei de levar.

Rodrigo foi até uma das coxias e voltou com um pedaço de vara bem grande de uns 1,5m e fino, que pegou para fazer barulho na madeira do chão para a primeira cena. Logo depois, juntamente com os atores vão todos para o palco e se colocam ao entorno da mesa que está no centro. Noemia está sentada na cadeira de costas para o público, Rodrigo do lado oposto da mesa de frente para ela e Ale e Aretha em pé ao entorno da mesa e cada um de um lado. Alguém se ofereceu para buscar uma cadeira para Rodrigo, que recusou. Segundo ele, passou o dia sentado e, apesar de ter dormido bem, está cansado, mas ainda assim não quer sentar-se naquele momento.

Pelo ensaio anterior foi possível notar que Rodrigo tem uma intensa relação com café. Naquele dia notei que ele bebeu de dois a três copos de cerca de 200ml. Aline se ofereceu para buscar café para ele, já que nesse dia o ensaio não foi na sala multiuso como no dia anterior e sim no teatro. Devido essa mudança de local a mesa de lanche ficou do lado de fora e precisava sair do teatro para ir buscar qualquer

item referente a lanche. Rodrigo disse que não precisava, pois tem pavor de gente preta servindo gente preta. Ele diz que sempre colocam pessoas pretas para fazer essa função e por isso não aceita o café naquele momento e que depois buscaria.

No ensaio anterior, Rodrigo havia pedido a Ale que levasse um sapato com saltinho, alguns produtos de maquiagem e Ale levou. Enquanto Ale calçava o sapato, Rodrigo foi colocando as maquiagens na mesa e brincou que pediu algumas coisas e Ale levou várias. Não consegui ouvir bem, mas pelo que parece faz uma brincadeira que o ator “levou a *MAC* toda” (fazendo referência a uma famosa marca de maquiagem) enquanto Ale retrucou que na verdade as *makes* são do camelô, e ri. Alguém brinca e diz que era óbvio que Ale levaria as *makes* já que o diretor estava com um “pau” na mão. Tainara comentou sobre algum professor da Bahia que usava uma vara e batia. Rodrigo então falou sobre como é ruim trabalhar em ambiente que tenha pressão, e disse que é horrível quando se tem um ensaio às 17h, e chega às 16h, e você já fica pensando “que inferno”, por saber que tem que ir a esse compromisso neste ambiente ruim.

Depois de conversas e acertos Rodrigo sai do palco, senta-se na plateia e a passada de cena dos atores inicia. Rodrigo utilizava a vara que estava em mãos para simular o barulho de batidas na porta que inicia o espetáculo e assim começa o ensaio. Em determinado momento Rodrigo chamou atenção de Ale para prestar mais atenção na parceira de cena e faz o seguinte comentário “você fez muito teatro com gente branca” e Ale concorda. Rodrigo brinca que “em teatro branco eles só querem brilhar e esquecem do outro”. Logo em seguida, Rodrigo virou para o lado em que eu estou e falou “ele debocha o tempo todo do “teatro hegemônico” branco, pode colocar na sua pesquisa” e todos riram.

Esta é a primeira vez que Rodrigo menciona o “teatro hegemônico” ou o “teatro branco” durante minha presença em campo e também o primeiro indicativo sobre o que colocar em meu trabalho (algo já comentado no primeiro capítulo). Por vinte anos Rodrigo fez parte deste universo e por isso muitas vezes afirma ter propriedade para falar sobre o mesmo. Em seu texto mencionado acima, afirma que este “teatro hegemônico” é “um teatro muito bem patrocinado, racializado — branco.” (FRANÇA, 2022)

Uma questão que apareceu algumas vezes no campo foi o questionamento de terceiros ao seu fazer teatral ser racializado e majoritariamente negro. Em um dia após ensaio de *Jorge Pra Sempre Verão* fomos ao Boteco Seu França comer, beber e confraternizar. Em determinado momento, uma mulher entrou no bar, o cumprimentou e disse sentir saudades de trabalhar com ele. Quando a mulher foi embora Rodrigo me disse que este comentário é recorrente vindo de amigos brancos com os quais trabalhou ao longo de sua carreira. Contou inclusive que já escutou algo do tipo “agora você só trabalha com gente negra, tem que ter cota pra branco também” e rebate contestando que a vida toda eles tiveram privilégio do protagonismo em tudo, agora querem reclamar quando ele faz o contrário? Poucas vezes as pessoas questionam ao pegar uma ficha técnica e só ter profissionais brancos, mas porque se incomodam e o questionam quando ele faz o contrário? Por isto que hoje, ele entende que contratar profissionais negros é uma forma de subverter a lógica hegemônica e contribuir para o Teatro Negro.

Observo que esta lógica sobre dar oportunidades a profissionais negros não se realiza apenas no teatro, mas na sua prática de maneira geral, inclusive em outros empreendimentos. No dia em que estávamos no bar em São Paulo após a apresentação de *Jorge Pra Sempre Verão* na mostra FarOFFa, Rodrigo contava a Tainara, Priscila (companheira de Tainara) e a mim mesma sobre seu novo empreendimento. Mostrou vídeos e fotos de como estava ficando seu novo restaurante, que iria ser inaugurado no Pelourinho – Salvador/BA. Nesta conversa, ele fala da importância de praticar seu discurso e nos diz que fez questão de escolher a dedo os profissionais envolvidos neste projeto. A pessoa responsável pela arquitetura que seu sócio havia selecionada era uma pessoa branca, e Rodrigo contou que logo o questionou se não haveria um profissional negro no mercado, em especial por se tratar de Salvador, a capital com mais negros no país.³⁰ A partir desta conversa eles foram a procura de um profissional negro e encontraram a arquiteta que realizou o projeto: uma mulher negra.

Em diversos momentos Rodrigo deixa claro que Teatro Negro não se resume em ter negros no palco. Em uma conversa que tivemos no mesmo dia da

³⁰ Informação confirmada na reportagem Salvador é capital mais negra do país, aponta IBGE. <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/11/salvador-e-capital-mais-negra-do-pais-aponta-ibge.html>> Acesso em 15 de dezembro de 2022.

conversa relatada anteriormente, Rodrigo diz que para ele Teatro Negro não se trata apenas em atores negros em cena, mas que é necessário pensar em toda cadeia produtiva do teatro. Colocar pessoas negras em cena sem ter pessoas negras por trás da cadeia produtiva não é Teatro Negro, mas “Estética Negra” (FRANÇA, 2022, p. 345).

Aqui Rodrigo utiliza o termo “estética negra” a partir de uma noção ancorada no conceito de estética ocidental – a partir de sua forma sem conexão com conteúdo – e que de alguma forma se distancia dos autores articulados neste trabalho. Vemos assim de início uma certa diferença do referencial teórico aqui adotado, que caminha em outra direção. A partir das contribuições de Gell (1998) e de Mizrahi (2014), viemos analisando a estética para além dos códigos do visível, não reduzindo-o a mera aparência, mas avaliando suas capacidades agentivas e potência. Mizrahi (2019) ao conceituar “estética negra” a partir das políticas dos cabelos femininos de mulheres negras e sua circulação urbana, analisando as relações entre gênero, raça e classe, observa uma qualidade dissidente na escolha pelo uso destes cabelos. Esta qualidade relacional “evidencia como a estética negra, seja em sua produção, seja em seu efeito, coloca em questão a relação com um branco.” (p. 460). Dessa perspectiva, podemos notar a estética negra em Rodrigo França em sua dimensão dissidente, na medida em que o “teatro hegemônico”, produzido por pessoas brancas e junto a uma ética particular, é a imagem contra a qual ele produz seu Teatro Negro e a ética que o define. Esta “estética negra” poderia vir a ser um desdobramento do “teatro hegemônico”, caso não apresentasse junto a este empreendimento tal ética apontada por Rodrigo. Desdobramento no sentido que, este fazer teatral poderia dispor de uma ficha técnica contendo pessoas negras, mas mantendo o *modus operandi* de trabalho que a afasta do Teatro Negro como proposto por Rodrigo. Sendo assim, considero chamar atenção para como a noção de estética está envolta a um complexo debate acerca das possibilidades de utilização do mesmo. O Teatro Negro de Rodrigo França nos mostra que, como em Edmund Leach (1996), toda estética é uma ética. Seu Teatro Negro não é pura forma ou visualidade, mas é definido por uma ética a reger as relações entre aquelas pessoas. De nada adiantaria, como ele mesmo diria, um teatro com ficha técnica composta por negros se a “violência” seguisse pautando as relações.

Dentro da ética que empreende em seu Teatro Negro e em contraponto ao que define enquanto “Estética Negra”, Rodrigo pondera sobre a importância de se ter pessoas negras criando, assinando e levando os créditos de seus trabalhos. Ele relata que:

Ao longo de décadas de trabalho, vi profissionais negros como assistentes, criando e não assinando. Então, agora assumi um compromisso: já que posso contratar, quero tirar essas pessoas da sombra. Penso que é essa a equação de sucesso: querer se ver em cena e, ao mesmo tempo, querer contar sua própria história. É isso que nos faz ter centenas, às vezes milhares de pessoas no teatro, um público composto quase 100% de pessoas negras que normalmente são excluídas desse espaço. (p. 346)

Outra dimensão importante que Rodrigo pontua sobre seu fazer teatral em contraponto ao “teatro hegemônico” é a relação de trabalho estabelecida nestes espaços. Antes de iniciar o trabalho de campo, assisti novamente ao espetáculo *Capiroto* na temporada que aconteceu no Teatro Sesi RJ. Após a apresentação, Rodrigo me convidou para a comemoração da estreia que aconteceu no Boteco Seu França. Em determinado momento conversando a sós com Leandro Melo, ator do monólogo, ele me contou como estava sendo trabalhar com Rodrigo e que quando terminou a primeira temporada sentiu saudades da forma como Rodrigo trabalhava e nesta temporada estava podendo matar esta saudade. Apesar de ser uma conversa “extraoficial”, dado que meu trabalho de campo ainda não havia se iniciado, ela já me apontava uma dimensão importante para a qual deveria me atentar. Confesso que na hora não pretendia obter dados para a pesquisa, neste momento — ao contrário da situação narrada no capítulo 1 —, esta era uma “conversa de bar” de fato. No entanto, quando inicio o trabalho de campo tal aspecto já chama minha atenção de imediato. No decorrer do campo esta particularidade vai se confirmando e ao refletir para trazer tal dado para a pesquisa rememorei esta conversa que reafirmou o que pude observar.

Como já mencionado, acompanhei o espetáculo *Jorge Pra Sempre Verão* em sua ida a São Paulo para a mostra FarrOFFa. Na semana anterior a este evento, os ensaios da peça foram realizados no Boteco Seu França pela manhã ou tarde nos horários alternativos ao de funcionamento do bar. Em um desses ensaios, quando cheguei no Boteco, me dirigi a Rodrigo que estava mexendo em seu celular e ao me ver falou “Mari vai com a gente para São Paulo né?”, eu fiquei meio surpresa com

sua afirmação, mas respondi com convicção “Vou sim, claro!” Todos riram e ele brincou que Anne poderia ficar no Rio que eu iria no lugar dela. Ao final do ensaio perguntei a Anne se precisavam que eu fosse mesmo, e ela respondeu que não e que Rodrigo estava brincando. Eu reforcei dizendo que se precisasse eu iria com recursos próprios, ela afirmou que não precisava, mas caso queira, posso ir sim. Me dirigi a Rodrigo dizendo que tenho interesse em ir e pergunto se posso, ele diz que sim e que seria ótimo. Retorno a Anne para saber sobre o dia, horário, ônibus e seguimos trocando informações sobre a viagem.

A mostra aconteceu no sábado e no domingo, e após os dois dias acompanhei Rodrigo. No sábado fomos juntamente com elenco, produção e amigos a um bar próximo ao local em que ocorreu o evento. Alguns fragmentos das conversas que aconteceram neste dia já foram e serão relatados aqui. No bar comemos, bebemos e seguimos para uma festa no Aparelha Luzia, um local que se define como um “quilombo urbano”. Quando surgiu a possibilidade de ida a este segundo local, eu que não conhecia logo perguntei o que e onde era e Rodrigo e Tainara na mesma hora disseram que eu precisava conhecer e que iria amar. Nos dividimos para chamar os carros de aplicativo e fomos. Ale, sua mãe e Aretha foram na frente. Em seguida Rodrigo, Tainara e Priscila seguem para o espaço, e por fim eu sigo em um outro carro com Marah e sua companheira.

No Aparelha Luzia acontecia uma festa vinda diretamente de Salvador chamada “Comida Baiana” com as atrações Lunna Monty, Raquelly e Paulilo Paredão. A noite seguiu ao ritmo de pagodão, funk e reggae em especial com os artistas da cena baiana, fazendo jus ao nome da festa. A entrada era gratuita, mas havia uma contribuição espontânea para manutenção do espaço e pagamento aos artistas. A decoração do espaço é toda afro referenciada, assim como as comidas do cardápio. A festa estava bem cheia. Dentro do espaço, apesar do frio que fazia naquela noite em São Paulo, o calor humano aquecia o ambiente. Do lado de fora também havia muitas pessoas que se acomodavam nas calçadas ao entorno do local, principalmente para fumar, conversar e flertar. Em determinado momento, uma pessoa da produção do local veio até nós e tirou uma foto de Rodrigo e depois de Tainara e Priscila. Os dois registros foram postados nas redes sociais do espaço, juntamente com registros de outras personalidades e artistas que estavam presentes na noite.

Chegamos ao local por volta de 00h30 e permanecemos nele por cerca de 2 horas. Bebemos, dançamos e apreciamos as atrações da noite, ora dentro do espaço, ora na calçada na parte externa. Em momentos diferentes cada um se encaminhou para sua acomodação. Rodrigo, ao se despedir, disse ao elenco e produção que estava no local que não faria o “diretor chato” e que poderiam continuar desde que no dia seguinte no horário combinado todos estivessem no ensaio, mas que ele estava cansado e precisava se retirar. Depois de um tempo decido também ir embora. Tainara e Priscila aguardam a chegada do meu carro de aplicativo, me acompanham até a saída e permanecem mais um pouco na festa.

Já no domingo, após a apresentação na mostra, fui a um evento organizado por um amigo de Rodrigo, o Vibra Open Air. Fomos eu, Rodrigo e uma amiga sua. O evento é o maior cinema de céu aberto do mundo, e aquele dia era o encerramento da temporada que aconteceu no Jockey Club de São Paulo. Antes do cinema, havia tido shows musicais e quando chegamos os camarins estavam sendo desmontados. Rodrigo já tinha assistido ao documentário, não demonstrou tanto interesse em reassistir e nos sugeriu irmos para o bar onde tinha uma parte coberta para fugirmos do frio. Chegando lá encontramos seu amigo que estava organizando o evento e nos ofereceu o camarim dos shows que estavam vazios, então vamos para este espaço fugir do frio. Seu amigo nos convidou para o *after* que iria acontecer após o encerramento do evento para algumas pessoas envolvidas na organização deste. Ficamos por um tempo no primeiro camarim até que nos foi solicitado que fôssemos para o outro camarim para que pudessem arrumar as comidas e bebidas. Conforme ficava mais tarde, mais frio fazia. O amigo de Rodrigo trouxe uma manta preta para cada, para nos aquecermos já que naquela noite fazia cerca de 11°C.

Enquanto arrumavam o espaço para o *after*, Rodrigo me chama para irmos na parte externa onde ficava o bar do evento, enquanto sua amiga ficou na área dos camarins. Conversamos sobre minha pesquisa e sobre o Teatro Negro. Rodrigo perguntou o que estou achando sobre o campo. Respondo dizendo que está sendo muito interessante e incrível mergulhar neste universo do Teatro Negro que me era desconhecido mesmo estando há um tempo considerável no teatro. Ele me questiona sobre seu modo de agir com seu elenco e produção e me pergunta “meus ensaios tem grito?”, eu respondo dizendo que não e ele complementou “tinha que te levar no ensaio do ‘teatro hegemônico’”. É interessante observar aqui como

Rodrigo, ao conduzir tal diálogo, de alguma forma busca manter um certo controle sobre sua imagem e as narrativas que envolve sua atuação ética, como forma de reafirmá-las e contrastá-las ao que entende enquanto “teatro hegemônico”. Ainda que ao longo do trabalho de campo eu possa vir a observar tais práticas, é curioso como, de alguma forma, este sujeito vai me indicando aquilo que acredita ser importante estar associado à sua imagem.

Como dito anteriormente, ainda que tenham pessoas negras na ficha técnica, isto não é o suficiente para Rodrigo considerar este empreendimento enquanto Teatro Negro. E antes de eu começar meu trabalho de campo junto a ele, ele havia participado de uma montagem teatral que considera do “teatro hegemônico” visto que ele era um dos únicos negros a assinarem alguma função na ficha técnica. Em outros momentos ele já havia revelado que foi um trabalho que refletiu muito se faria ou não justamente por esta questão, mas que no fim acabou aceitando. No entanto, mesmo tendo participação, como não era o diretor, em algumas situações que desaprova no modo como se desenrolava o processo não podia se intrometer pois o trabalho estava sendo desempenhado por uma outra pessoa. Após relatar este caso me conta sobre o set de filmagem de seu primeiro longa, o filme *Barba, Cabelo e Bigode* e como orquestrou uma equipe com muitos profissionais, destes sendo 85% pessoas negras e que em nenhum momento gritou ou usou de sua autoridade de forma exagerada, pois não queria reproduzir um método da violência.

Aqui podemos entender não apenas o Teatro Negro de Rodrigo França, mas também seus demais empreendimentos sendo regidos por uma ética própria deste sujeito. Rodrigo realiza tal ética a partir do contraste e da subversão de uma prática que vivenciou no passado. Em diversos momentos ao se referir ao “teatro hegemônico”, ele cita a questão dos “gritos” e como esta estratégia é violenta e o quanto repudia. Em entrevista para o Pod da Play, *pod/videocast* produzido pela Play 9, Rodrigo comenta que por ter feito parte do “teatro hegemônico” por muitos anos, essa “escola” acaba moldando a forma que aprendeu a fazer teatro. Mas ao optar por romper esta lógica, se propõe a agir de maneira contrária. Para ele, esta escola dita como aprendemos a escrever e está carregada de racismo e machismo. No entanto, tendo esta consciência, podemos transgredi-la e não reproduzir tais mazelas. Um trabalho executado através do diálogo, respeito e sem gritos, é uma nova possibilidade. Segundo ele, ter rigidez, profissionalismo e compromisso não

necessariamente significa um tratamento com violência, desrespeito ou assédio e tais atributos não podem ser utilizados para tais finalidades. A partir destas inquietações escolhe agir, regido por uma ética outra.

Não apenas dentro de seu fazer artístico com seu elenco e produção evita usar do grito ou alterar a voz pois entende como uma forma de violência, mas também dentro da construção do espetáculo na relação entre ator e plateia. Em algumas indicações sobre a atuação dos atores chama atenção ao tom de voz e a forma como ela é colocada. Em um dos ensaios, antes das apresentações na mostra em São Paulo, Rodrigo alertou Ale sobre a forma que está falando e pede para ter cuidado para não gritar com o público. Ser incisivo com a voz é diferente de gritar e o ator precisa ter esse cuidado. O ator pode mostrar verdade imprimindo-a na voz e no corpo a partir da intensidade que usa estas ferramentas. Esta advertência é feita de uma maneira muito cuidadosa e calma. Observo que dentro de sua direção ele manteve tal postura desde os primeiros ensaios até a finalização do processo. Toda vez que precisava advertir ou corrigir algum dos atores fez de forma serena e mansa. Na grande maioria das vezes se levantava e ia até o ator mesmo que seja para falar algo pequeno. Alguma das vezes até nós que estamos no local não conseguimos ouvir qual foi o conselho pois é feito de uma maneira suave, ainda que seja um “puxão de orelha”. Vi essa cena se repetir em diferentes ambientes, ensaios feitos em teatro, na sala do museu ou no bar. Dificilmente Rodrigo dava comandos de sua cadeira, na maioria das vezes se levanta e vai até o ator, mesmo que isso implique em subir no palco apenas para isto e voltar para assistir.

Outro ponto muito importante que aparece durante o campo quando Rodrigo colocava em comparação o Teatro Negro e o “teatro hegemônico” é a forma como estas narrativas são realizadas. Em diversos momentos eu escutei Rodrigo se referir aos seus espetáculos como “espetáculos de cura”. Além dos ensaios de *Jorge Pra Sempre Verão* também acompanhei Rodrigo em outros espaços, e um desses foi o *Escritas Pretas – Premiação de Reconhecimento Literário*. O evento aconteceu no Museu do Amanhã e fui o acompanhando como sua convidada. Uma atriz que trabalhou com ele no espetáculo *Inimigo Oculto* veio nos cumprimentar e comentou com ele que estava com saudades de trabalhar com ele e deste espetáculo em questão. Quando ela saiu, ele me perguntou se eu tinha assistido e respondo que não. Ele me contou que a peça nasceu em seu apartamento e cada cômodo era

retratada uma cena de violência, e que por isso era um espetáculo “muito pesado”. Rodrigo disse que “naquela época era foda... mas hoje quero fazer espetáculos de cura”. Entendo que essa escolha por mostrar a violência e/ou tragédias já não é a forma como ele busca trabalhar, ao contrário o diálogo e o afeto que ganham espaço em seus empreendimentos.

Em um dia de ensaio de *Jorge pra sempre Verão* Rodrigo em conversa com os atores repete esta fala e diz que esse espetáculo precisa ser um “espetáculo de cura”. Sua ideia com ele é transitar em várias emoções explorando gêneros teatrais, como comédia, drama, que num primeiro momento podem parecer díspares, mas podem ser concatenados. Sua proposta é “enganar o público”, mas com contexto e sentido. Não pode ser um espetáculo que canse os atores com cenas de violência e agressividade enquanto o público se delicia ao ver tais interpretações. A “cura” se contrapõe à violência, não apenas nas ações, mas também nas narrativas. Este recurso também pode ser entendido como uma escolha intencional e um componente de seu empreendimento ético.

Sobre esta fluidez entre os gêneros teatrais e os sentimentos que pode causar no público, em um ensaio anterior a este, na primeira semana de encontros, Rodrigo conversou com o elenco sobre a escolha dos atores. Ale foi o único ator que participou de uma seleção de audição que contou com outros 35 atores. Aretha e Noemia foram convidadas pela produção. Uma vez Rodrigo declarou para Aretha que ela é uma das maiores *performers* que ele conhece. Aretha é uma mulher trans, negra retinta que possui os atributos artísticos e traços pessoais que se encaixam perfeitamente na personagem a ela designada. Sobre Noemia, ele explicou que o convite a atriz foi estratégico. Noemia é conhecida por trabalhar em um grande canal humorístico e possui uma veia cômica muito pulsante, inclusive fora da atuação, durante os ensaios nos proporcionava diversos momentos de risadas. A comédia faz parte não apenas de seu fazer teatral, mas também da sua forma de agir. Rodrigo nos contou que a opção por ela é justamente trazer leveza e humor para a peça, haja visto que isso possivelmente já será o que o público vai esperar desta atriz. Talvez uma “atriz do drama” levaria o espetáculo a este “lugar do drama”. Apesar da peça também ter um tom dramático, Noemia poderá trazer a leveza do humor e o intuito do espetáculo é ter tal leveza mesmo com a crítica, mesmo com o drama.

Neste dia e nesta conversa Rodrigo usa o termo “espetáculo do incômodo” ao invés de “cura”, mas o incômodo no sentido de trazer reflexões que culminem em mudanças, e que a meu ver neste sentido acaba podendo ser sinônimo do que ele propõe como “espetáculo de cura”.

Em alguns momentos Rodrigo chegou comentar sobre a separação entre o “teatro hegemônico” e o Teatro Negro e como algumas pessoas menosprezam essa diferenciação na alegação que a arte não precisa ser racializada. No entanto, ele vem observando que este discurso vem se modificando até mesmo entre pessoas negras que antes não julgavam necessário pautar a temática racial na arte. Existe também a questão de que, hoje as pessoas estão mais abertas a falarem sobre e que de certa forma, como se fala na linguagem das redes sociais, “dá engajamento” trazer tais debates. França (2022) expõe estas ideias neste fragmento:

Eu me lembro de estar muito só com relação às pessoas da minha geração, embora muito bem acompanhado dos meus mais velhos e recebendo críticas e mais críticas dos meus contemporâneos, por causa dessa relação do estigma, de que “teatro é teatro”, da negação da importância de inserir profissionais negros no mercado. As críticas vinham daqueles que estavam muito bem estabelecidos no mercado e não se importavam em ser o único negro naquele espaço. Hoje, dez anos depois, essas pessoas começam a discutir negritude, começam a reivindicar lugares e, de certa forma, cobram o protagonismo nessa luta, mas continuam não entendendo o motivo dela ou o processo histórico que a fundamenta. Passaram a assumir as pautas do movimento negro para não ficarem deslocados e não perderem os projetos com foco na estética negra, no público negro. Neste momento, temos a hegemonia parando para nos “ouvir” — há vantagens socioeconômicas em falar de diversidade. Então, se hoje você é uma pessoa negra na arte, chega a ser estranho não abordar tal discussão. Mesmo que você não goste, mesmo que não ache importante, os produtores, seus amigos e/ou colegas não negros vão cobrar isso de você. Eu acredito que nós, que praticamos uma real militância, e pouco importa em que setor de atuação estejamos, também lutamos para essas pessoas. Lutamos para aqueles e aquelas que não enxergam importância naquilo pelo que bradamos. (p.344)

Quanto à questão que aparece neste trecho, acerca da vantagem econômica de trazer a questão racial para cena, em algumas vezes Rodrigo comentou sobre se usar do capitalismo a seu favor. Para ele o capitalismo é um sistema que produz uma relação de competição e hierarquia que atua muitas vezes de forma violenta e atenuando as desigualdades sociais. Rodrigo se utiliza deste sistema de forma

estratégica a seu favor. No capítulo anterior ao relatar sobre o curso que assisti ministrado por Rodrigo, apresento o termo *black money* como um movimento político com viés econômico que visa a circulação de dinheiro entre consumidores e empreendedores negros. De um modo análogo a este movimento, Rodrigo utiliza o sistema através de seus empreendimentos como uma forma de potencializar economicamente os seus. Através da arte, e atualmente de seus outros negócios como por exemplo a gastronomia, criar oportunidades, espaços e perspectivas para pessoas negras, se utilizando da “lógica cruel do capitalismo, da competição” (p. 344) em prol de seus ideais.

A partir das dimensões acima relatadas que podemos contrapor os modos de ação entre o “teatro hegemônico” e o Teatro Negro proposto por Rodrigo. Um teatro que seja composto de profissionais negros, desde quem pensa a quem executa nas mais variadas funções, não sendo apenas uma “Estética Negra” que posiciona no palco ou em funções estratégicas algumas pessoas negras, mas que é pensado, executado e realizado através destas pessoas, dando-as oportunidades e possibilidades. Outra dimensão importante é a dimensão relacional. Entender quais modos violentos foram perpetuados ao longo da história e questioná-los tendo o cuidado de não os reproduzir, humanizando as relações e convertendo-as de maneira horizontal. O Teatro Negro para Rodrigo pressupõe um conjunto de princípios que privilegiam o reconhecimento da competência e excelência de pessoas negras, assim como é capaz de trazer oportunidades e empregabilidade para esta parcela da população que por muito tempo esteve a margem destes espaços e agora podem assumir um protagonismo positivo neste local.

3.3

Transitando por diferentes mundos

Uma das características marcantes de Rodrigo França é sua capacidade de circular por diversos universos. Se pesquisar seu nome em site de buscas encontra o seguinte complemento “é um diretor de cinema e teatro, ator, dramaturgo, filósofo, professor, articulador cultural, produtor, escritor, artista plástico e

empresário brasileiro”.³¹ Colecionando várias profissões, funções e áreas de interesse, Rodrigo percorre diferentes universos empregando em todos estes espaços sua pedagogia antirracista como *modus operandi* de sua ação.

As noções de pessoa distribuída (GEL, 2018) e conectividade (MIZRAHI, 2014) nos ajudam a refletir na forma como este indivíduo transita por diversos mundos. Tal circulação não se constrói de maneira vaga, mas ao contrário, a partir de intencionalidades que buscam deixar a marca deste sujeito através de suas agências e articulações entre humanos e não humanos. Sua prática artística, por exemplo, pode revelar-se mediante a realização de uma peça teatral que possui um caráter efêmero ou com em livros e filmes materializando este trabalho. Neste ímpeto de expandir sua prática artística e política vai encontrando espaços para circular tal agência. Nas artes Rodrigo iniciou pelas artes plásticas, mas se encaminha para o teatro como ator. No entanto durante esta trajetória percebe que nesta posição não dispõe de tantos recursos de poder para se fazer ser ouvido. Sendo assim, se encaminha para a função de escritor e diretor, que o permite também explorar universos para além das artes cênicas como literatura e o audiovisual.

Um momento marcante de sua trajetória foi a participação em um reality show de projeção nacional, o *Big Brother Brasil*, que foi ao ar no ano de 2019. Como comentado no capítulo 1, sua presença no programa foi o ponto de partida do cruzamento de nossos caminhos. Apesar de já ter escutado sobre *O Pequeno Príncipe Preto*, meu interesse não era a partir da ficha técnica do espetáculo e sim pela curiosidade que o nome da peça me despertava. Apesar da vontade de assistir tal peça, só após o programa e de certa forma também influenciada por ele, que posteriormente assisti. Como exposto no primeiro capítulo, assim que soube da presença de Rodrigo no programa logo me identifiquei com sua figura por compartilharmos as mesmas profissões sendo professores formados em ciências sociais e atores. A partir de então começo a acompanhar o programa e torcer por este participante.

Esta edição do *reality* começou ser muito comentada antes mesmo de ir ao ar, quando foi lançada a lista de participantes. Eram cinco participantes negros na

³¹ Rodrigo França. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rodrigo_Fran%C3%A7a#cite_note-1> Acesso em 17 de dezembro de 2022.

casa, o maior número dentre as 19 edições. A lista me despertou interesse e quis acompanhar para ver como seria o programa e em especial acompanhar estes participantes. Rodrigo já tinha minha torcida antes mesmo do início do programa e conforme o desenrolar deste, a partir de seus posicionamentos e condutas no jogo, ela seguia como um dos meus favoritos ao prêmio. Lembro que sua relação com Danrley foi muito bonita e torcia muito pelos dois no jogo. No entanto me recordo também que muitas situações envolvendo os participantes da “Gaiola”, o grupo formado pelos participantes Danrley, Gabriela, Hanna, Rízia e Rodrigo, em especial a eliminação de Danrley me desanimaram de continuar assistindo.³² Recordo que a história de Danrley enquanto um menino periférico, batalhador e estudioso conquistou parte do público, mas quando ele começou ganhar as provas e se envaidecer pelas conquistas, as pessoas começaram a reclamar que o menino era soberbo e lhe faltava humildade. Este fato em específico me aborreceu pois, enquanto o rapaz contava uma história de esforço e dificuldade as pessoas se emocionavam, mas quando ele conquistava suas vitórias e comemorava ser um bom competidor associavam à arrogância. Ali eu enxergava uma faceta do racismo e da falsa meritocracia que é defendida e exaltada dependendo do contexto. Falsa meritocracia pois, passar no vestibular de uma universidade pública vendendo picolé na praia era algo louvável e exaltado, mas vibrar pelas conquistas e méritos no jogo era visto não como meritocracia e sim soberba. Após a eliminação deste participante parei de acompanhar o programa.

Dos diversos episódios problemáticos que este programa teve, me recordo de uma situação envolvendo o nome de Rodrigo e um possível caso de assédio a uma participante que fazia parte de seu grupo. A essa altura eu já não acompanhava tanto o programa e cheguei a questionar o ocorrido, pois de acordo com a postura de Rodrigo no jogo não conseguia imaginar tal atitude partindo dele. O episódio foi desmentido e foi comprovado que na verdade o vídeo que sugere o ocorrido foi uma

³² O grupo que Rodrigo fazia parte com estes participantes foi apelidado de “Gaiola” em alusão ao Baile da Gaiola, baile funk que acontece em um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Rodrigo França (2021) escreve em seu livro que não sabe se essa associação tem tom pejorativo por se tratar de um baile localizado em uma área periférica, uma favela da Penha, ou se a associação era porque nas festas quando tocava funk estes integrantes não saíam da pista de dança. Este grupo foi a maneira que Rodrigo encontrou para se “aquilombar” dentro da casa com uma rede de conexões entre os participantes negros e mais dois participantes brancos aliados. O outro grupo da casa foi apelidado de “VillaMix” pelo público e de “Camarote” pela produção do programa. Tais grupos eram vistos como opostos e rivais dentro do jogo pelo público.

montagem falsa circulada na internet. Por conta da situação criada, Rodrigo foi um dos assuntos mais comentados naquele dia na *internet* e perdeu muitos seguidores em suas redes sociais. O caso tomou uma proporção tão grande, que a edição do programa naquela noite dedicou em desmentir o vídeo e esclarecer o ocorrido. Novamente Rodrigo voltou aos *trending topics*, mas agora com um “Desculpas, Rodrigo”, tendo em vista que ele não havia realizado tal assédio. Esta situação foi tão séria que resvalou em sua vida acadêmica e Rodrigo acabou perdendo uma bolsa de doutorado pela falsa acusação.

Esta edição foi altamente problemática tendo casos que envolviam racismo, acusação falsa de assédio, expulsão de participantes por acusação de estupro e agressão, racismo religioso entre outros. E foram ações, comentários e atitudes que aconteceram tanto “dentro da casa” (no próprio *reality show*), quanto “fora da casa” (entre os espectadores do programa principalmente na *internet*). Para mim, enquanto público, foi uma edição cansativa e lamentável, pois coloquei muita expectativa e senti que não foram cumpridas, ao contrário, todos que eu torci, por mais que demonstrassem ser ótimas pessoas, não eram vistos como “bons participantes” e foram sendo eliminados pouco a pouco. Decidi não assistir mais o programa, mas acompanhá-los em suas carreiras “aqui fora”.

Comecei acompanhar Rodrigo nas redes sociais e em setembro tive a oportunidade de assistir uma obra sua pela primeira vez: *O Pequeno Príncipe Preto*. Sai do teatro fascinada com o espetáculo, pois, a meu ver, ele conseguia unir minhas duas paixões: o teatro e a sociologia. Aquela peça conseguia tratar de assuntos importantes como ancestralidade, negritude, racismo, entre outros, de uma maneira tão lúdica, didática e numa linguagem que apesar de classificada como infantil, é encantadora também para os adultos também. Eu, como criança que frequentou teatros na infância e guardou muitas boas memórias das peças que assistiu, sai do teatro pensando que gostaria de ter assistido uma peça dessas para ter essas memórias e aprender sobre aqueles assuntos tratados. Meu sentimento era que a narrativa ali assistida era artística, mas também uma aula de sociologia. Dali em diante comecei a acompanhar todas as peças que pude que Rodrigo assinava a ficha técnica em alguma função.

Na cena teatral carioca, Rodrigo já era reconhecido antes mesmo de sua participação no *reality*, sobretudo por suas movimentações pelo Teatro Negro. Em

março de 2019, enquanto ainda estava confinado na casa do *Big Brother Brasil*, um movimento que ele integrava, Segunda Black, ganhou o Prêmio Shell de Teatro na categoria Inovação. Após sua saída do programa, já em julho, recebeu o prêmio Questão de Crítica pelo mesmo projeto que é “um movimento negro que reúne várias manifestações artísticas às segundas-feiras em um lugar previamente determinado.” (FRANÇA, NETO, 2020, p. 122) Além disso, outros espetáculos que ele assina a ficha técnica, ganharam destaque a nível nacional. *Oboró – Masculinidades Negras* foi contemplado no Prêmio Shell pelas categorias de Dramaturgia e Figurino e também recebeu um prêmio especial no Prêmio Botequim Cultural. *Contos negreiros do Brasil* foi contemplado pelo Prêmio Questão de Crítica. Todas estas premiações aconteceram no ano de 2019. Já em 2020 Rodrigo recebeu o prêmio Ubuntu como melhor diretor e dramaturgo pelos trabalhos *O Pequeno Príncipe Preto* e *Inimigo Oculto*. No presente ano, 2022, recebeu o prêmio pela peça que dirigiu *A Menina Akili e Seu Tambor Falante* como melhor espetáculo infanto-juvenil pelo Prêmio ATPR. Também foi premiado na categoria Intelectualidade Preta no Prêmio Ubuntu e recebeu o Prêmio Escritas Pretas. Estas duas últimas premiações aconteceram durante meu trabalho de campo e pude estar presente como convidada nas cerimônias, na primeira acompanhada um amigo e na segunda como convidada de Rodrigo. A carreira de Rodrigo, que antecede o programa, ganha ainda mais visibilidade e projeção por sua participação neste. Se antes seu nome e trabalho na área do teatro já era conhecido, após a participação ganha uma projeção nacional.

Além da participação no programa televisivo e dos trabalhos na área teatral, Rodrigo começou se aventurar por outras áreas. Na literatura, em 2020, lançou *O Pequeno Príncipe Preto*, baseado na história da peça de mesmo nome. O livro foi lançado em março de 2020. Meses depois deste lançamento o livro foi adaptado com textos menores e com uma leitura mais curta, permanecendo a mesma história, mas agora com foco de público nas crianças em fase de alfabetização. Já em 2021 foi lançado *O Pequeno Príncipe Preto: Brincando e Aprendendo*, que conta com atividades didáticas para crianças, baseadas também na obra principal de mesmo nome.

Ainda em 2020, um ano após sua participação no *Big Brother Brasil*, Rodrigo lançou o livro “*Confinamentos & Afins: o olhar de um homem negro sobre*

resistência e representatividade”. O livro foi escrito em parceria com Adalberto Neto e traz um pouco da experiência de Rodrigo no *reality* além de discussões sobre sociedade, racismo, violência simbólica entre outros temas. O livro foi lançado durante a pandemia do Covid-19, onde o tema confinamento ganharia novos contornos. Visto que tal momento era recomendado que as pessoas que pudessem, fizessem quarentena e evitassem contato com outras pessoas uma vez que o contágio se dava mediante a exposição ao vírus. Para evitar uma maior circulação do vírus e maior número de contaminação, o confinamento dentro das casas foi uma recomendação sanitária. França e Neto (2020) aproveitam as possibilidades e sentidos que a palavra confinamento oferece para pensar as relações que ele pode desempenhar na sociedade. Nesta obra temos a visão de um ex participante de um *reality show* contando sobre o confinamento e expondo situações vivenciadas no programa, assim como correlações entre o programa e a “vida real”. Os autores percorrem o caminho desde a indicação de Rodrigo para participante do programa até sua caminhada aqui fora do *reality*.

Em 2022 organizou juntamente a Jonathan Raymundo o livro *Pretagonismos*. A obra que reúne contos, ensaios, crônicas, relatos e poemas de 27 pessoas negras e 1 indígena de diferentes áreas, vivências e trajetórias atravessadas pelo racismo estrutural, mas também indicando caminhos de esperança e superação de tal mazela. No livro Rodrigo assina um capítulo intitulado “caçador de mim”, onde conta um pouco de sua trajetória pessoal e profissional, acadêmica e artística.

No audiovisual participou como elenco do longa metragem *Medida Provisória* dirigido por Lázaro Ramos. Rodrigo uma vez comentou que as gravações de tal filme aconteceram após sua saída do *reality show* e quando chegou ao *set* de filmagem foi aplaudido pelos que lá estavam. Este gesto foi para ele um conforto e uma sensação de alívio de “não ter feito besteira” dentro da casa, haja visto este acolhimento que recebeu dos seus. Nesta área também se destacou pela participação como elenco no curta *Escuta!*, assinou e dirigiu os curtas *Liberdade?* e *Manual: como esquecer um grande amor*, em 2020 e 2021 respectivamente. Ainda em 2020 recebeu o convite para participar da série *Arcanjo Renegado*, e atualmente integra o elenco da mesma como ator. Rodrigo assina também a direção do documentário *De volta pra casa*, lançado em 2021, e em 2022 lançou seu primeiro longa-metragem como diretor pela rede de *streaming Netflix*, o filme

Barba, Cabelo e Bigode. Antes do *reality show* já havia participado de outros trabalhos no audiovisual, como curta, longa, novela e séries, todos como elenco.

Em setembro de 2020 Rodrigo se aventura por uma nova área: a gastronomia. Apesar de parecer uma área desconexa e distante das artes, para Rodrigo são caminhos que se cruzam. Uma de suas justificativas para tal empreendimento é justamente ter uma opção de lugar seguro, com preço honesto e acolhedor para frequentar após as apresentações teatrais. Lugar de confraternização e de encontros, com cardápio afrocentrado e que viabilizam uma empregabilidade e circulação de dinheiro entre pessoas pretas, dando vida a lógica do *black money*.

Sua primeira sociedade nesta área foi na Kaza 123, juntamente com a designer e chef de cozinha Maria Julia Ferreira e a atriz e ex-atleta do vôlei Lica Oliveira. O espaço localizado em Vila Isabel conta com restaurante e bar, além da biblioteca Kitabu e peças da marca Complexo B, ambos empreendimentos focados na negritude e na afrobrasilidade. Atualmente Rodrigo não faz mais parte da sociedade, mas o restaurante segue sendo um espaço de referência na culinária afro-brasileira e um espaço de convivência e eventos voltados à negritude.

Em julho de 2021, em parceria com seu irmão Fabio França, Rodrigo inaugurou o Boteco & Gafieira Seu França. O nome é uma homenagem ao seu falecido pai. Além do espaço do bar, no segundo andar funcionava o espaço cultural Casa Afrodai com foco na moda e cultura afro. O espaço funcionou na Lapa de julho de 2021 até agosto de 2022 quando teve suas atividades suspensas. No perfil oficial do espaço no *instagram* foi anunciado que esta pausa nas atividades não é um “adeus”, mas sim um “até logo”. Na postagem com explicação sobre tal pausa, o empreendimento esclarece que a decisão foi tomada pensando na segurança de todos, tanto público quanto funcionários, devido a insegurança e falta de gestão pública que afeta tal localidade onde se encontra o espaço.

Em agosto de 2022 Rodrigo inaugurou como sócio o Consulado Rosa Malê, um restaurante e *african bar* localizado no Pelourinho, em Salvador. A gastronomia tem enfoque na comida baiana, mas também africana e indígena. Além da comida o espaço dispõe de programações culturais como o Dendê Comedy com shows de *Stand Up Comedy* e Café Literário focado na área da literatura. O espaço também

conta com a *African Store* que conta com diversos produtos de moda e arte, como peças do Ateliê Cretismo e Dih Morais.

Dos seus empreendimentos gastronômicos pude frequentar o Kaza 123 e o Boteco & Gafieira Seu França. Apesar de não ter visitado o Consulado Rosa Malê, como já mencionado assisti os vídeos e vi as fotos do processo de construção do espaço e desde a inauguração o acompanho suas redes sociais. Em comum os três empreendimentos destaco que a culinária com raízes ancestrais e afro-brasileiras é um dos diferenciais. Outro ponto é a ambientação dos espaços, carregados de referências e protagonismos positivos e afrocentrados. Estes locais também possuem programações culturais com agendas diversificadas para além apenas da gastronomia, que é o carro chefe de tais espaços. Além disso, todos eles contam com espaços voltados a demais empreendedores negros seja pelas áreas da moda, arte e/ou literatura. Tal estratégia de atuação coloca em prática o movimento aqui já enunciado e que faz parte da prática de Rodrigo, o *black money*.

A partir destes tantos empreendimentos e meios de ação, Rodrigo vai deixando sua marca no mundo. Aqui considero o que Gell (2018) nos propõe refletir acerca da arte. Pensando na arte não enquanto definida a partir da esfera do extraordinário, segundo uma noção de distância entre os atores envolvidos, mas ao contrário, apoiada enquanto um aspecto da vida cotidiana. Tal pressuposto nos convida a observar a arte não a partir de uma noção entre a beleza ou a simbologia que ela carrega em si mesma, mas a interessa-nos pensar sobre as capacidades agentivas e de presentificação que é capaz de engendrar. Levando em conta os diferentes mundos e ações elaboradas e desempenhadas por Rodrigo, verificamos que este sujeito executa seus trabalhos e empreendimentos de modo a lançar suas ideias e propósitos no mundo. Como artista, Rodrigo pode ser entendido enquanto “pessoa distribuída” que desempenha sua capacidade de produção de efeitos a partir de sua agência na vida social, através de seus empreendimentos, sejam eles artísticos ou gastronômicos. Pensando sobre a circulação na vida social, ao mesmo tempo que ele cria tais empreendimentos, estas criações podem ser entendidas enquanto frutos de uma coletividade da qual ele faz parte e na qual ele produz efeito a partir de seu fazer artístico. Em comum em todas suas formas de ação está a sua pedagogia antirracista que conecta e une todos os seus empreendimentos. Para subverter a lógica hegemônica e racista, Rodrigo percorre diferentes caminhos

conectando diversos mundos, a partir de variadas práticas de ação tendo por fio condutor de sua prática o antirracismo que visa provocar não apenas reflexões, mas também mudanças concretas no mundo.

3.4

Afeto, Cuidado e Confiança.

Dentro dos muitos aspectos que me atravessaram durante o trabalho de campo, o afeto foi uma das características mais marcantes. Como já citado, para Rodrigo a dimensão relacional constitui parte de sua metodologia de trabalho. Durante esta trajetória pude presenciar e experienciar este afeto e cuidado por parte não apenas de Rodrigo, como de todos os envolvidos neste processo. Como forma de reafirmar e exemplificar esta postura adotada enquanto um modelo de conduta, neste tópico irei trazer alguns momentos deste trabalho de campo que me permitiram observar e vivenciar tais condutas.

Desde o primeiro dia de ensaios pude notar que Rodrigo, sempre que chegava ia em cada pessoa cumprimentar, com abraço e/ou beijo. Por ser pontual poucas vezes chegava depois de todos, mas quando chegava e já tinham pessoas no espaço fazia questão de falar individualmente com cada uma. Nas saídas dos ensaios, sempre perguntava como que iríamos embora ou até mesmo antes de perguntar já dizia como e para onde estava indo e oferecia carona. Quando os ensaios aconteciam no Museu da História e Cultura Afro-Brasileira – MUHCAB, das vezes que íamos andando, ele se certificava quem iria andando para que pudéssemos ir todos juntos. O Museu fica na Gamboa, cerca de 1,4km de distância da Central do Brasil, onde cada um se encaminhava para sua condução. Quando pedia carro de aplicativo informava o destino e oferecia carona, nem que para isso fosse necessário mudar a rota. Em um dos ensaios que aconteceu no local, apenas eu e Anne iríamos andando para pegar o trem, ele então recomendou entrarmos no carro que ele havia pedido, e ao entrar avisou ao motorista que faria alteração no trajeto colocando uma parada para nós duas, pois não iria deixar a gente ir andando sozinhas. Mesmo a gente insistindo que não seria necessário pois estava cedo, ele fez questão de dar a carona.

Uma das vezes que fomos andando do Museu à Central do Brasil, logo no início do trajeto Rodrigo sentiu falta de Kennedy e resolveu ligar para o amigo. Kennedy estava conosco no ensaio cronometrando o tempo da peça, mas precisou sair para dar uma aula particular e como não avisou ficamos sem saber se ele tinha ido embora ou não. Este dia foi aquele do ensaio fotográfico que abre o primeiro capítulo do presente trabalho e como citado naquela ocasião, fazia muito frio no Rio de Janeiro. Ao pararmos na esquina para esperar Kennedy, Rodrigo notou que estava com muito frio mesmo estando de casaco e chegava a me tremer. Ele retirou seu casaco de seu corpo e estendeu a mão para mim me entregando a peça de roupa. Quando me entregou o casaco disse brincando “não sei de onde vocês sentem tanto frio...” e riu. Eu agradei a gentileza e enquanto vestia a peça, Rodrigo encostou sua mão no rosto de Aretha mostrando como seu corpo é aquecido e quase não sente frio. Ele nos conta que em janeiro esteve na Europa e estava de “casacão” por lá mais pelo “*close*” pois nem estava com frio. Quando chegamos na Central, onde dali cada um partiria para seu destino devolvi o casaco e agradei a generosidade.

Além desta preocupação com o bem-estar de quem está envolvido neste trabalho que vai se mostrando cada vez mais presente no campo, noto que existe também um cuidado na forma de tratamento com cada pessoa. Rodrigo por diversas vezes me chamou de “irmã”, inclusive quando fazemos o primeiro contato via *whatsapp* e ele me solicitou que explicasse melhor sobre a pesquisa. Vejo que não apenas comigo, mas este tipo de tratamento carinhoso é recorrente durante os ensaios. Com as pessoas da produção o tratamento geralmente era de “minha/meu irmã/irmão”, para Aline, Anne, Tainara, Kennedy e os demais. Além de “minha irmã” ou “meu irmão” muito utilizados, “meu amor” também aparece, especialmente com Pedro, o iluminador. Na grande maioria das vezes ao se referir a Ale, Rodrigo o chamava de “nego” de forma carinhosa. Uma das frases da peça é “tô cansada minha velha” que o personagem de Ale fala para personagem de Aretha. Rodrigo chama Aretha de “minha velha” e suponho que seja por isso, mas não cheguei a confirmar tal suposição. Algumas vezes Rodrigo usou o termo “Preta”. Uma delas foi no ensaio de afinação de luzes, mas logo se corrigiu e chamou Noemia, pois tinham duas pretas no palco e as duas iriam olhar. Na outra vez foi comigo no domingo que estávamos em São Paulo e após a apresentação fomos comer no mesmo bar que tínhamos ido no dia anterior. Ale, sua mãe e

Rodrigo haviam pedido uma refeição e eu havia pedido apenas um lanche, visto que tinha almoçado antes da apresentação. Quando Rodrigo viu só a comida deles chegando logo me perguntou “vai comer não preta?”, e respondo a ele que sim, mas comeria um lanche e não refeição.

Estas formas de tratamento me chamaram atenção, já que estamos falando de um ambiente de trabalho e nem sempre teremos trocas afetuosas e carinhosas nestes espaços. Em certa medida, pode até ser questionável se tal conduta tão íntima seria profissional. No entanto, quando recordamos o narrado por Rodrigo quanto a conduta praticada em muitos espaços do “teatro hegemônico”, onde temos os gritos como um modo de agir, tal prática não deveria ser considerada também como profissional e, no entanto, é recorrente. Para subverter esta lógica então, Rodrigo se utiliza do carinho e da intimidade em sua prática. Optando por este modo de agir, consegue transformar tal ambiente de trabalho em um local afetuosos e de descontração, que faz com que as pessoas envolvidas desempenhem suas funções de forma muito mais leve.

Outro ponto muito corrente eram os elogios e agradecimentos. O elogio aparecia sempre que alguém fazia algo que merecesse reconhecimento, sejam os atores ou a produção. A abertura para sugestão e críticas também é habitual. Eu mesma fui interpelada diversas vezes sobre o que estava achando do processo com total liberdade para expressar a opinião e se quisesse fazer alguma contribuição. Uma dessas vezes foi em um ensaio aberto com convidados. Ao final da apresentação Rodrigo brincou que já poderia “dar de comer aos atores”. Os convidados teceram seus comentários e eu fiquei apenas observando. Eu estava sentada próxima a mesa de lanche e ao se aproximar Rodrigo me perguntou o que achei e disse que eu poderia falar e opinar também. Neste momento Anne estava próxima e ao ouvir o comentário de Rodrigo complementou dizendo que eu “vou comer junto com eles também”, poderia falar sem medos.

A última palavra que compõe o título dessa sessão é confiança. Durante meu trabalho de campo, observei que a confiança fazia parte das relações ali estabelecidas. Inclusive confiança depositada em mim, que era uma pessoa “de fora”. Antes de iniciar o campo, eu tinha um certo receio de como ele seria e até mesmo uma apreensão se seria bem recebida nos espaços que precisaria percorrer. No segundo dia de ensaios que eu fui, ao pegar um copo plástico para beber água,

fui advertida que tinha uma caneca com meu nome já separada para que eu pudesse utilizar. Já tinha sido muito bem recebida no dia anterior e também naquele dia, mas aquele momento específico foi um acolhimento que me marcou e me sinalizou que aquela apreensão e receio que carregava já poderiam ser descartados. Busquei acompanhar os ensaios atenta aquilo que queria observar, mas também disponível para ajudar naquilo que era necessário. Desde arrumar a sala de ensaios, varrer o palco, ajudar no cenário, até mesmo me disponibilizar em comprar o que precisasse. Em um dos ensaios, já no teatro que aconteceria a temporada, Rodrigo estava com vontade de comer *petit gateau* e para improvisar havia pedido para o Igor (Operador de Som e Programador Visual) comprar bolo e sorvete. Quando se aproximou o horário do lanche, Rodrigo perguntou se Igor tinha conseguido comprar o que ele pediu. Comentei com Rodrigo que sorvete tinha certeza de que ele havia comprado pois o vi passando com sorvete na sacola, mas bolo poderia verificar e então lembramos da nota fiscal que ele havia entregado a Rodrigo e vimos que não tinha bolo. Como não sabia onde Igor estava, me disponibilizei em ir à rua atrás do bolo. Rodrigo me entregou seu cartão de crédito e disse qual a senha e pediu que eu comprasse. Na hora achei muita responsabilidade estar com o cartão pessoal e a senha de Rodrigo, mas ao mesmo tempo o ocorrido demonstrou que na nossa relação já havia confiança suficiente para que ele me confiasse esta função. Fui atrás do bolo e o comprei, e assim que voltei ao teatro Rodrigo fez uma pausa para o lanche e pudemos comer o tão esperado bolo com sorvete.

No dia da estreia do espetáculo, todos da equipe da produção chegaram cedo. Em determinado momento Rodrigo sumiu. Logo após ele voltou com uma caixa de bombons a ser dividida para toda equipe em agradecimento pelo trabalho. Até eu, que não era oficialmente da equipe, ganhei meu bombom já que àquela altura já “fazia parte da família” — frase que escuto algumas vezes durante o campo. Ao final do espetáculo, quando chamado ao palco, Rodrigo entrega um buquê de flores para cada ator, que os emociona.

O afeto, o cuidado e a confiança muitas vezes puderam ser vistos a partir de falas, mas também de ações. Durante minha permanência em campo pude constatar que tais características não eram pontos soltos que de vez em quando se faziam presentes. Ao contrário, além de ser recorrente, é o modo de trabalho e a opção metodológica de quem busca transformar um espaço que já teve o grito e o

constrangimento como estratégia, rompendo com essa tática e produzindo uma nova maneira de ação, a partir do afeto, do cuidado e da confiança.

4

“Uns viram... outros, Pra Sempre Verão!”

4.1

Clima dos bastidores

Nos capítulos anteriores o leitor pôde acompanhar um pouco do percurso realizado para construção da pesquisa, como a chegada no tema e também diversas ocasiões vivenciadas no trabalho de campo de um modo geral. Neste momento, o trabalho de campo realizado nos ensaios do espetáculo *Jorge Pra Sempre Verão* e seus desdobramentos serão a tônica do capítulo.

Como já exposto no capítulo 3, assim que soube da audição para ator deste espetáculo entrei em contato com Rodrigo pedindo para acompanhar o processo. Rodrigo pediu que o lembrasse de me enviar as datas e horários dos ensaios e assim segui mantendo contato até obter tais informações. Comecei frequentar os ensaios e na primeira semana, ainda muito tímida e quieta e na maioria do tempo apenas observando, mas me disponibilizando para ajudar no que fosse necessário.

No primeiro dia que fui ao ensaio, em determinado momento Aline pediu para “abrir” uma situação pessoal e que aquela conversa não saísse dali. Na hora que fez o pedido, ela se virou para mim e pediu que não anotasse nem divulgasse no meu trabalho senão “ia ter que descobrir onde eu morava”. Todos rimos e prometemos segredo a ela. Ao fim do ensaio fui até ela e expliquei que minha pesquisa era com foco no fazer teatral de Rodrigo e que ela não precisava se preocupar pois em nenhum momento tinha intenção em expor os envolvidos no processo e que eu só poderia estar ali com a autorização deles assinada num termo que eu havia preparado, assegurando o anonimato inclusive se necessário. Afinal, eles não eram obrigados a me aceitarem se não desejassem, pois ao acompanhar Rodrigo também estaria “invadindo” o local de trabalho deles, mas eles tinham liberdade também de recusar minha presença se assim quisessem. Ela disse que não precisaria me preocupar e que poderia ficar à vontade, só não queria que aquela conversa em específico fosse exposta. Prometi a ela que não colocaria em meu trabalho e nem poderia descumprir tal promessa, pois minha memória respeitou

tanto a vontade de Aline que nem registrou o conteúdo do que foi exposto naquele momento.

Se esse fato talvez deixasse alguma desconfiança de que talvez minha presença poderia estar sendo incômoda ou indesejada, esta suspeita caiu por terra no outro ensaio. No dia seguinte, em determinado momento, saí do teatro e fui até a mesa de lanches que ficava do lado de fora. Quando cheguei na mesa me dirigi a embalagem de copos de plástico para pegar um. Na mesma hora fui advertida por Aline de que já tinha uma caneca para que eu colocasse meu nome e eu não precisava usar copo descartável. Cada pessoa do elenco e produção tinha uma caneca com seu nome e eu naquele momento também tinha a minha. Para mim foi uma afirmação de que “o campo” estava me acolhendo.

Conforme fui participando do processo fui notando um entrosamento e amizade muito grande entre todos que ali participavam. Aline, a escritora do texto, é irmã de Anne, a produtora. Rodrigo e Aline já trabalharam juntos em *O Encontro - Malcolm X e Martin Luther King Jr*, onde Rodrigo interpretou Martin Luther King Jr. e Aline é a idealizadora e assinou a produção e realização do espetáculo. Esta fora a primeira peça presencial que assisti com Rodrigo atuando. Noemia, atriz do elenco e Igor, operador de som e programador visual, são amigos de Aline e Anne. Rodrigo e Tainara, diretora de movimento, já trabalharam juntos em outras ocasiões e Aline já participou das aulas de dança afro que Tainara ministra. Pedro, o iluminador, já trabalhou com Rodrigo, e uma vez Rodrigo brincou que a exigência que ele faz para assinar um espetáculo é ter Pedro como seu iluminador. Kennedy, assistente de direção, é um grande amigo pessoal de Rodrigo e que trabalha com ele há alguns anos. Anne e Aline são clientes do Ateliê de Marah, a figurinista, que também já fez outros trabalhos com Rodrigo e tem peças de seu Ateliê no *African Store* localizado no Consulado Rosa Malê, no qual Rodrigo é sócio. Júlia, que faz as mídias sociais, é casada com Aline. Diego, que assina o visagismo, também já trabalhou com Rodrigo em outras ocasiões. Das relações estabelecidas em campo, pude perceber que esta equipe tinha muito entrosamento, afinidade e intimidade, pois a sua grande maioria já se conhecia e/ou já havia trabalhado junto em algum momento de suas trajetórias profissionais. A meu ver, tal particularidade contribuiu muito para que o ambiente, ainda que de trabalho, fosse sempre muito leve e de ótimas trocas e intimidade.

A equipe era dividida em moradores do Rio de Janeiro e de São Paulo. Do elenco, Aretha que mora em São Paulo e ficou hospedada no Rio de Janeiro durante todo o processo. Tainara e Aline estavam sempre fazendo a famosa “ponte aérea” entre os dois estados. Rodrigo, apesar de residir no Rio, como estava com a construção de seu restaurante em Salvador e por questões referentes a outros trabalhos, por diversas vezes viajou durante o processo, inclusive montava a agenda de ensaios baseada em seus compromissos e disponibilidade em estar no estado. Apesar de tal particularidade, a distância nunca fora um problema para entrosamento e proximidade dos envolvidos, visto que, a grande maioria já havia trabalhado uns com outros.

Acredito que apenas Ale, que foi selecionado para o papel na audição, e eu que eramos os “desconhecidos” naquele local. No entanto, tal condição não foi um motivo para nos sentirmos deslocados do restante da equipe. Ao contrário, senti que mesmo sendo de fora fomos muito bem acolhidos.

Na terceira semana de ensaios, Rodrigo chegou a comentar que não conhecia Ale e confessou que no começo sentiu um certo receio por isso, mas estava surpreso e feliz com o processo e atuação do ator. Em um momento seguinte, já no ensaio aberto ao público, reforçou os elogios e ainda brincou que Ale é “ator de público”: no ensaio ele é bom e faz corretamente, mas com público se transforma, vira um “atorzão”, e acrescentou que gostou muito do desempenho e performance do ator.

Desde o episódio da caneca fui sentindo que cada vez mais estava sendo acolhida por todos envolvidos no processo. Como já comentado, estava sempre me colocando à disposição para ajudar no que precisasse. Já que estava no local, sem ter uma função técnica dentro da peça e por também trabalhar com teatro e saber da correria que é produzir um espetáculo, quando via que poderia ajudar, assim fazia. A minha presença em campo me permite não apenas ser uma expectadora do processo, mas contribuir com o mesmo. Desta forma, concordo com Tim Ingold (2015), que entende a antropologia como “uma prática de observação ancorada no diálogo participativo [...] neste sentido, a observação do antropólogo responde à sua experiência de habitar.” (p. 19) Ou seja, ao executar um trabalho de campo, a partir da escolha da observação, experiencio e participo do processo pelo qual escolhi investigar. Ainda em consonância com este autor, destaco a seguinte sentença que corrobora com o que acredito acerca desta escolha:

Observar significa ver que o acontece no entorno e, é claro, também ouvir e sentir. Participar significa fazê-lo a partir de dentro da corrente de atividades através da qual a vida transcorre, concomitante e conjuntamente com as pessoas e coisas que capturam a atenção que se dispensa a elas (INGOLD, 2016, p.407)

Confirmando o acima exposto, acerca da observação e participação, no sábado após a apresentação na mostra FarOFFa, já no bar, em um dos muitos temas de conversas que tivemos, Tainara apontou para mim e falou “essa menina é uma *Ekedji* né?” Rodrigo riu e concordou e ela continuou “tô precisando disso! Ela vai lá e pega. Sujou? Quando olha ela já tá limpando... Já tá dentro do processo”. Naquele momento, não entendi muito bem a comparação com a função mencionada, mas compreendi que minha disponibilidade e atenção ao que precisava estava sendo reconhecida com aqueles elogios. No mesmo instante recorri a um amigo sobre a função de *Ekedji* no candomblé e disse que entendi como um elogio por estar sempre solícita. Ele me respondeu que é uma função feminina relacionada ao cuidado, pois são elas que cuidam dos Orixás na hora que eles incorporam, haja visto que elas não entram em transe. Entendo que por mais que eu não desempenhe alguma função na ficha técnica, minha presença e disponibilidade naquele ambiente acaba por trazer um complemento ao processo.

Considero que a proximidade e amizade entre os que já se conheciam contribuíram para o convívio harmonioso entre os atores envolvidos no processo. No entanto, de modo algum, este fato foi utilizado para segregar ou não integrar os “novatos” que estavam ali presentes. Ao contrário, desde o início pude me sentir acolhida e no primeiro ensaio que participei, ao voltar de metrô com Ale ele me revelou que mesmo estando no início do processo já estava sendo uma experiência ótima pelos profissionais que estavam envolvidos e pelo tratamento que estava recebendo. De alguma forma, estes bastidores me confirmam aquilo que já apontei nos capítulos anteriores acerca do bom convívio enquanto não somente uma opção, mas uma ética de trabalho.

4.2

“Sua história não vai morrer não”

Jorge Pra Sempre Verão é um espetáculo não biográfico sobre Jorge Laffond, a partir de uma carta póstuma escrita pela prima de Laffond. Jorge foi um ator, dançarino e *drag queen* que deu vida a personagem Vera Verão em um programa televisivo. O texto teatral é assinado por Aline Mohamad em parceria com Diego Mesquita.

Aline é prima de Jorge e em 2019 lhe escreveu uma carta de reconciliação. “Reconciliação de um desentendimento que nunca existiu, de uma briga que nunca aconteceu”.³³ Aline escreveu uma carta alcoolizada onde pede desculpas a seu primo por ter negado seu convite de conhecê-lo enquanto ainda estava vivo e não ter o acolhido como família. Na carta ela revela que a sua homo/transfobia na época impediu esse encontro, que se arrepende e não permite mais tal conduta em sua vida. Também conta sobre sua trajetória profissional e vida pessoal que acabou se esbarrando com a história de seu primo. Ao final promete não deixar sua história morrer e contá-la para manter o legado do primo.

O texto teatral é baseado nesta carta e destaca algumas frases contidas nela. Aline inicia a carta expondo que a mesma é uma “reparação histórica” a Jorge, histórica e pessoal da autora para com seu primo. A partir desta confissão de Aline podemos ver em cena o cruzamento da história de Jorge, Vera e da Prima. Além deste encontro entre os personagens da peça, em determinado momento o espetáculo transita pela história de outros “Jorges” e outras “Veras” denunciando situações de homo e transfobia, intolerância religiosa, racismo, mas também trazendo histórias de esperança, conquistas, afeto, amizade e amor.

A carta, além de ser a gênese do texto teatral, também é o elemento que irá nortear o espetáculo em seu enredo. Todo texto gira em torno da história narrada na carta. Apesar de ser da autoria de Aline e Diego, Rodrigo, enquanto diretor, fez algumas alterações e mudanças de falas e cenas. Em um dos ensaios Rodrigo chamou os atores para o palco e foi categorizando as falas por letras e as distribuindo aos atores em momentos distintos da disposição inicial que as falas estavam. Ele também vai costurando algumas falas ao longo do texto que ao seu

³³ Trecho retirado do espetáculo.

ver ficarão mais coerentes com a história. Aline, por morar em São Paulo, não esteve presente em todos os ensaios. Com isso Rodrigo acabou tomando a liberdade de fazer as alterações mesmo sem o aval da escritora. Notei que poderia ter uma certa resistência no início para as mudanças, mas que ao longo do processo acaba se tornando recorrente tal acontecimento e que os próprios atores por vezes também fizeram sugestões ao texto. Em uma dessas observações, Aretha apontou uma fala no texto que estava passando despercebida e que poderia não ter o entendimento correto do público. A fala fazia uma referência a Linn da Quebrada, uma cantora, compositora, atriz e ativista social. A personagem Prima anunciava “Rainha Linn” como forma de homenagem trazendo o título de rainha antes do nome, mas segundo Aretha, por não completar com sobrenome da artista, deixava muito vago quem era essa “rainha” e não dava vida a artista que deveria ali ser celebrada. Comentei que nunca tinha reparado que a Linn desta fala fazia referência a Linn da Quebrada e que pensava ser alguma rainha de alguma história que desconhecia. Rodrigo na hora brincou que se eu que sou acadêmica não percebi é porque não ficou claro a homenagem, pede que seja acrescido o sobrenome da artista para enfatizar tal menção e em seguida disse que como Aretha tem lugar de fala está mudança está nas costas dela.

O elenco da peça é composto pelos atores Alexandre Mitre, Aretha Sadick, Noemia Oliveira e Kênia Bárbara como *stand-in* de Noemia.³⁴ A carta foi escrita em 2019. Um dia voltando de um dos ensaios com Aretha, a atriz me contou que havia recebido o convite para a peça já há algum tempo, mas devido a pandemia do COVID-19 a produção precisou adiar o processo de construção e estreia do espetáculo. Neste tempo entre carta, criação do texto e processo do espetáculo, a atriz Noemia engravidou e não conseguiria cumprir todos os compromissos de agenda do espetáculo. Sendo assim, a atriz Kênia Bárbara foi convidada para ser a sua *stand-in* e interpretar a “Prima” quando necessário.

Não sei se por motivos pessoais ou de agenda de trabalhos, Noemia não pode ir ao FarOFFa em São Paulo, então Kênia a substituiu neste momento. Como este evento era uma mostra de processos teatrais, a peça não precisava estar pronta e a ideia era justamente mostrar em que pé a produção estava. Kênia assistiu ao ensaio aberto no final de maio, teve duas semanas para se preparar até a mostra,

³⁴ A tradução da língua inglesa do termo *Stand-in* para o português é substituto e no teatro é usado para designar a pessoa que substitui o ator ou atriz do elenco principal quando necessário.

mas a liberdade de encenar o personagem com o texto em mãos. De início a atriz assistiu o trabalho de Noemia como referência para poder conhecer o texto, a personagem e a partir de então começar a ensaiar de fato. Em um dos ensaios na semana que antecedeu a mostra, coincidentemente aniversário de Noemia e sem a presença da atriz, Kênia, que já assumia seu papel, perguntou a Rodrigo se era para fazer da mesma forma que Noemia fazia. Rodrigo então a respondeu dizendo que ela pode fazer até o ponto que se sentir confortável, mas quando não tiver mais legal pode imprimir o seu jeito. Notei que durante a construção da “Prima” de Kênia, apesar de ter a “Prima” de Noemia como referência, a atriz tinha liberdade para construir a sua “Prima” da maneira como se sentia à vontade. Ainda que seja a mesma personagem, o mesmo texto, é interessante ver como cada atriz carregou a sua “Prima” por um caminho próprio e a interpretou à sua maneira.

No dia da mostra em São Paulo fomos eu, Kênia, Anne e Rayssa (sobrinha de Anne e Aline) no mesmo ônibus. Elas ficariam na casa de Aline e eu iria para casa de um amigo, mas como chegamos antes do previsto na cidade e ainda era bem cedo, decidi esperar este amigo me responder indo para casa de Aline com as meninas. Aline assim que desceu e só avistou Anne, Rayssa e a mim, na mesma hora perguntou sobre Kênia bem aflita e quando a viu ficou muito aliviada. Ela brincou que naquele momento só queria saber de Kênia, mas que ficou surpresa e feliz que eu consegui ir também.

Até o momento de escrita desta dissertação, o espetáculo se apresentou na mostra FarOFFa nos dias 11 e 12 de junho de 2022, fez uma temporada no Teatro Ipanema de sexta a domingo entre 24 de junho e 24 de julho e fez a abertura do Fesq Cabo Frio na edição do Festival que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro — Fesq in Rio —, em 12 de dezembro. Fora do estado o espetáculo participou do Festival Velha Joana na cidade Primavera do Leste/MT em 16 de novembro. Todas as apresentações do espetáculo citadas aconteceram no ano de 2022 e foram gratuitas, com retirada de ingressos antes do espetáculo. Em 2023 o espetáculo estreou em São Paulo no SESC Santana, para uma temporada de 20 de Janeiro a 21 de Fevereiro, de sexta a domingo com ingressos entre \$12 (associados SESC) e \$40 (inteira).

4.3

Responsabilidade com Teatro

Além da responsabilidade e cuidado com as pessoas envolvidas no processo, pude notar um cuidado muito grande com os espaços que circulávamos com os ensaios e apresentações. Este zelo ficou muito evidente nos ensaios, onde via a preocupação da equipe como um todo em deixar sempre o espaço organizado e arrumado ao final de cada ensaio, mas também nos discursos e conversas quando o assunto era esse.

Em um dos ensaios que aconteceram no Boteco Seu França, o mesmo que antecedeu a ida a São Paulo, quando cheguei a produção conversava sobre uma possível “chuva de glitter” no espetáculo. Rodrigo parecia mostrar uma certa resistência falando que ele sempre pensa na “mãe” que vai limpar a bagunça, porque geralmente “quem suja não limpa”. Ele comentou sobre o lança confetes que é muito usado em aniversários e comemorações e nos disse que em seu bar estava proibido o uso de tal artefato, pois, na hora a pessoa lança os confetes é bonito, tira foto, mas ao final o chão fica sujo e sempre alguém tem que limpar, porque quem lançou e sujou vai para casa e deixa ali a bagunça.

Logo em seguida Rodrigo nos contou sobre uma situação que aconteceu em um teatro, onde uma diretora tirou as cadeiras do teatro e usou areia no local fazendo com que, após esta experiência, o teatro ficasse com suas atividades suspensas para manutenção por alguns anos. Rodrigo ao falar do caso nos conta sua preocupação com os locais onde passa e a responsabilidade de não prejudicar a infraestrutura do local.

Ele nos expôs sobre um espetáculo que dirigiu: *O amor como revolução*. Esta peça ficou em cartaz no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, e em determinado momento chovia no palco. Me lembrei que assisti o espetáculo e comentei com ele que fiquei muito impressionada com esta parte, porque apesar da chuva torrencial acontecer em cena, o palco continuava seco e no teatro nunca havia visto algo parecido. Rodrigo relata que para realizar tal feito levou profissionais da engenharia e arquitetura para fazer toda uma logística sobre como seria possível a água cair e não molhar e/ou estragar o palco. Foi então colocado um ralo que escoava toda a água que caía daquela simulação de chuva. Ele comentou também

que mesmo levando estes profissionais e tendo solucionado a questão, toda vez, nesta parte do espetáculo, a direção do teatro ia assistir a cena e no final ia ao palco para ver como estava e comentava “não molhou né?!”

Em determinado momento da conversa ele já havia falado a frase “Eu não sou branco, não vou destruir o teatro!” e neste momento completa que a branquitude tem liberdade de fazer o que quiser e “não tem mãe preta pra pensar”. Eles podem ter a “mãe/ama de leite” a “babá”, mas estas são “quase mãe” e não as mães mesmo. Ele como filho de uma mãe preta, sempre pensa em que mãe preta que vai limpar, vai cuidar, vai organizar a bagunça. Ele questiona a liberdade que a branquitude tem de fazer o que quiser e o incômodo que sente, pois mesmo tendo a liberdade para fazer certas coisas, ainda se tem uma vigilância constante sobre essa “liberdade”. Como por exemplo, essa situação da direção do teatro sempre ir verificar se “deu certo”, mesmo tendo sido feito uma logística cuidadosa antes, confirmando tal vigilância.

Em São Paulo, no dia da mostra, com a preparação para a apresentação com afinação de luzes, som, vídeo e passagem dos atores a apresentação acabou atrasando alguns minutos. Na correria de arrumar as coisas, em determinado momento Rodrigo pegou uma vassoura e começou a varrer o palco. Logo em seguida ele fala que “não é o diretor fazendo o bonzinho ou que está varrendo para trazer sorte, mas que tem “toc” na verdade”.³⁵ Conforme o horário vai se aproximando fazemos uma força tarefa para retirar as bolsas e outras bagunças do espaço e deixar os lugares arrumados para o público que entraria logo em seguida.

No início deste tópico mencionei a possível “chuva de glitter” em uma das cenas do espetáculo. Na primeira conversa da equipe que participei que tratava deste tema, ficou subentendido que Rodrigo não era favorável à ideia, mas no fim ela acabou se tornando parte da peça. Essa “chuva de glitter” era feita com lantejoulas rosas brilhantes e compõem o epílogo do espetáculo. Apesar de “sujar” o palco, logo que o público sai do teatro alguém da produção varre, junta estas lantejoulas e as guarda para a apresentação seguinte. Eu mesma por diversas vezes no final do ensaio ou espetáculo fui varrer e recolhê-las ajudando a pessoa da produção que estava cumprindo tal função. Percebo então que o incômodo inicial de Rodrigo com o glitter era o não limpar tal “sujeira” e que neste caso, mesmo não

³⁵ Este termo “toc” é usado para fazer uma referência ao incômodo de Rodrigo com a sujeira.

tendo visto alguém sendo designado para tal função, sempre alguém da produção se prontificava para realizar tal tarefa.

4.4

“Meu diretor!”

Rodrigo contou que em um dia no set de filmagens do filme *Barba, Cabelo & Bigode*, a primeira cena que dirigiu foi com a atriz Léa Garcia, que se virou para ele e disse “Meu diretor, o que que o senhor quer que eu faça?” Ele complementa que tal atitude foi um batizado, uma chancela, de dona Léa para que todos ali entendessem e da mesma forma também o chamassem assim. Ele relata que após dirigir a cena foi num cantinho chorar e se permitiu sentir essa emoção. Em alguns momentos, durante os ensaios, Rodrigo comentou sobre se permitir sentir e se deixar levar pela emoção. Em um ensaio conversa com Ale que em uma das cenas “Jorge tá frágil” e homens negros sempre são vistos como fortes e não em situações de fragilidade, mas que naquele momento é para ele demonstrar essa fragilidade que o texto lhe pede. Rodrigo inclusive se emocionou diversas vezes, principalmente nos ensaios da reta final com o espetáculo já quase pronto. Ele se emocionava e nunca teve problema de demonstrar ou falar sobre isso.

Rodrigo enquanto diretor é pontual, atencioso, calmo e divertido. Em muitos momentos ele mesmo tecia comentários que desconcentrava o elenco e causava risadas generalizadas. Em uma dessas situações após uma cena, a Prima revelava que estava grávida e Rodrigo comentou que “as bixas cardecistas vão entender que a filha da Prima é reencarnação de Jorge” e começou a brincar com uma fala do texto que diz “aqueles que não virão, verão”. Tal situação faz com que todos os presentes comessem a rir, comentar e no clima de descontração ele se vira para mim e fala “eu mesmo avacalho com a peça né?!”.

Em um outro ensaio, que aconteceu no Boteco, Rodrigo brincou com Ale que estava em cena e falou que ele é dramático, ator de novela e com seu comentário desconcentra o ator que começa a rir. Rodrigo diz que é diretor que atrapalha o próprio ensaio e todos riem. Em um momento seguinte a este, Ale pergunta se pode descer a bancada lateral que estava atrapalhando a sua movimentação. Na mesma

hora Rodrigo se levanta correndo gritando “Ai meu *Mac*” e pega o *notebook* que estava na bancada. Na hora todos olharam assustados, mas ao entender a piada todos começam a rir. Ale e o funcionário do bar, que estava fechando as contas junto a Rodrigo enquanto o ensaio rolava, retiraram a bancada que acabou caindo. Rodrigo pede pra Anne anotar e descontar do cachê e Ale rebate dizendo que a culpa é dele que a bancada caiu, do *Macbook* que sumiu e todos começam a rir.

Logo após o episódio, Rodrigo começou a dirigir uma cena com Ale. Nesta cena o ator precisava fazer alguns passos de *vogue* para combinar com uma fala de Aretha que ele acabara de mudar. Logo em seguida Rodrigo pediu um passo mais difícil e começou a brincar em tirar Ale do elenco caso ele não fizesse. Ale rebateu dizendo que não sabia que precisava disso tudo e que ia pegar a bolsa dele e ir embora. Rodrigo respondeu que não estava nem pedindo um passo de *ballet*, “não é nada demais”, e perguntou “quem escalou?” se referindo ao ator. Posteriormente, pediu para Ale dançar em silêncio, sem fazer barulho com o salto. O ator tenta fazer, mas faz uma cara de dúvida sem entender muito bem. Todos riem da reação do ator, que só aí entendeu que era brincadeira e riu junto.

Na mostra em São Paulo, no primeiro dia, o elenco chegou mais cedo ao espaço da apresentação para afinação de som, luz, vídeo e reconhecimento do palco, mas não houve tempo para um ensaio, então foi feito um “passadão” com algumas cenas específicas.³⁶ Quando Kênia terminou uma de suas falas Rodrigo diz que “acabou” e brinca que irá chamar outra atriz. Depois explica que a interrupção é apenas para a passagem de som. Em seguida quando Aretha terminou de passar seu texto ele disse “próxima atriz” e ri.

A brincadeiras e o clima descontraído fazem parte do processo de produção do espetáculo. Neste mesmo dia do “passadão” relatado acima, a atuação de Kênia virou assunto. Antes de vê-la atuando, já tinha escutado comentário dizendo que ela é “gigante atuando” e que “cresce muito em cima do palco”, fazendo uma relação com sua estatura. Tal relação é feita haja visto que Noemia é uma mulher muito alta, e sua substituta tem uma estatura bem menor. Neste “passadão”, após uma de suas cenas, o pessoal brincou que ela “não é mais pequena” e que “ficou gigante”. Rodrigo emenda dizendo que “ela quer fazer *Hamlet*” e Ale complementa dizendo que “ela quer Shakespeare”.

³⁶ No teatro *passadão* é um tipo de ensaio “rápido” quando o espetáculo já está pronto. Geralmente é o ensaio que é feito apenas para relembrar a ordem das cenas, luz, som e projeção se houver.

Noemia também não escapou das brincadeiras de substituição dos atores. No dia da estreia do espetáculo na temporada no Teatro Ipanema, no passadão com som e imagem, após uma das cenas Rodrigo disse “ok, obrigado, agora vamos chamar a atriz que vai fazer, Taís Araújo”. No entanto Noemia, que vem do humor e na maioria das vezes já tinha uma piada pronta na ponta da língua, na mesma hora retrucou “tá falando com a Aretha ne?” já que as duas estavam no palco e todos riram.

O clima dos ensaios foi sempre de muita descontração e brincadeiras. Risadas e piadas faziam parte da rotina. A direção, que muitas vezes é vista como uma função de seriedade e rigidez, neste processo, ao contrário, foi um dos cargos que mais trouxe leveza e humor para a rotina de ensaios. Desde os momentos livres e de conversa, até mesmo nos momentos sérios e de concentração, o próprio diretor “avacalhava” o seu ensaio, como ele mesmo se denunciou. Mais do que um traço de personalidade de Rodrigo, a descontração e brincadeiras fazem parte da construção de um processo de formação que culmina em um *modus operandi* próprio de seu fazer teatral.

4.5

Luz, palco, ação!

Um dos ensaios mais cansativos foi o ensaio de gravação de luz. Ele aconteceu na semana da estreia do espetáculo, quando a produção pode enfim ensaiar no espaço onde se apresentaria com o cenário, som, projeção e luz. Na semana anterior, por conta de desencontro de agendas, acabei não podendo ir em alguns ensaios, cheguei no teatro na parte da tarde, mas a produção já estava arrumando as coisas no local desde a manhã. Aline ao me ver disse que eu estava sumida e brincou que não iria me dar mais ingressos por isso.

Apesar de ter sido um ensaio bem longo e cansativo, o bom humor se fez presente. Pedro, o iluminador, ia testando e gravando as luzes aos poucos e por cenas. Diversas vezes Rodrigo o elogiava e o elenco seguia seus comentários dizendo que o rapaz “leva jeito pra isso”. Em determinado momento Rodrigo pediu um foco em Aretha e brinca que pagou muito caro pela atriz e que quer usar bem.

Enquanto Pedro vai afinando e gravando, Kennedy vai colocando um “x” com fita no chão marcando para os atores o lugar correto de parar em cena para ficar na luz.

Alguns dos termos que são usados para se referir a iluminação são desconhecidos pelos atores. “Pedro, realmente tá lambendo o urdimento” disse Rodrigo ao iluminador, enquanto Ale e Noemia se entreolharam e disseram que não entenderam. Num outro momento Rodrigo comenta “ainda lambe a Aretha”, Noemia fala “quero” e Rodrigo diz para atriz “calma”. No momento seguinte Rodrigo pede “menos luz na Noemia” e Pedro disse que está tentando. Logo depois, Rodrigo pede a luz da Noemia igual a de Ale e Aretha e completou dizendo “não quero ter terçol”, já que a atriz estava grávida naquela época. Rodrigo brinca que “gravar luz é totalmente sexual”. Ele completa com os termos “sexuais” como “tem um buraco”, “lambeu”, “colocar na luz” e complementa dizendo “fiquei até constrangido”.

Enquanto as luzes estão sendo gravadas, Rodrigo vai andando pelo teatro e verificando em vários lugares da plateia como está sendo a visão do público naquele assento. Enquanto ele verifica, falou “minha mãe pode tá sentada aqui e vai querer ver... minha mãe pode sentar aqui e vai xingar a minha luz, vai xingar o Pedro”. E segue andando pelo teatro para ver a disposição do cenário juntamente às luzes de diferentes ângulos.

Mais tarde, enquanto ainda era feita a gravação de luz, Rodrigo brinca que Seu Rubens poderia acender a luz, mas que não vai pedir porque “vai que acontece”. Rubens Corrêa foi um ator, diretor teatral e um dos idealizadores do Teatro Ipanema, onde estávamos. Quando descemos para o camarim que ficava localizado embaixo do palco, o elenco e a produção estavam comentando sobre a Cássia Eller e Cazuza e a relação deles com o teatro e Rodrigo chega e ao escutar, manda pararem os comentários sobre eles porque ele tem um espetáculo para estrear e não quer problemas. Rodrigo fez este comentário pois os artistas mencionados já faleceram e o diretor não quer ter problemas com o plano espiritual. Todos riem do comentário, mas obedecem mudando de assunto.

Neste dia, grande parte do cenário já havia sido montado e as luzes gravadas, mas ainda faltavam alguns ajustes a serem feitos. O elenco ficou bem cansado, em especial Noemia, por conta da gestação. Brinquei com ela que ela estava muito grávida e ela concorda. Rodrigo conversou com Aline e liberou a atriz que estava com semblante de muito cansaço. O projetor estava sendo montado e Ale ainda

tinha figurino para experimentar. Noemia foi liberada, mas permanecemos no teatro arrumando os detalhes que podiam ser arrumados ainda naquele dia.

No dia seguinte, quarta-feira, o ensaio também foi longo. Aquele era o último ensaio e dia de ajustes antes da estreia. O teatro precisava estar com o palco liberado para um evento que aconteceria no dia seguinte, um dia antes da estreia. A equipe precisava montar e afinar tudo, fazer o ensaio geral com luz, som, projeção, cenário, figurino e desmontar tudo antes do horário limite do teatro. Alguns itens do cenário ainda estavam sendo solucionados, assim como a luz, som e projeção.

Neste ensaio, foram priorizadas as cenas com a projeção, sons e iluminação para familiarizar mais os atores com tais recursos. Alguns destes recursos já eram do conhecimento dos atores e outros não, mas era necessário ser ensaiado e analisado a junção destes com as cenas para se verificar o que caberia ou não. Uma das cenas de Aretha que tinha som e estava sendo passada pela primeira vez entrou em questão. Dani, a diretora musical, queria que a atriz desse a fala — que na verdade é uma interjeição marcante da personagem Vera Verão, seu famoso “Epa!” —, por cima da música. Rodrigo prefere que seja feito sem a música. Dani, em sua defesa, disse que Aretha tem uma boa projeção de voz, mas Rodrigo, pensando na quantidade de apresentações e na intensidade da temporada sendo de sexta a domingo, opta por não colocar a música para preservar a voz da atriz.

O ensaio seguia com os pequenos ajustes sendo realizados, quando de repente um telefone tocou. Rodrigo fala algo sobre o telefone, mas percebe que ninguém atendeu, então comenta “só falta ser o meu”. Corre para ver e percebe que era o dele mesmo. Em seguida faz uma pausa de 10 minutos para o lanche. O lanche neste dia, além do tradicional, teve o sorvete que Igor comprou e o bolo que eu comprei para simular o *petit gateau* que Rodrigo tanto queria naquele dia. No camarim, o pessoal está brincando falando de Rubens Corrêa e Cazuya mais uma vez. Quando Rodrigo escuta os comentários sobre pessoas que já não estão mais vivas, mas possuem uma relação com aquele espaço, pede para que parem. Fica implícita uma relação de respeito, mas também receio de estar desrespeitando de alguma forma estas pessoas e por isto ter que lidar com possíveis consequências. Sempre que o assunto se encaminha para comentários sobre pessoas falecidas, Rodrigo exige que se cesse.

O assunto seguinte é que Rodrigo vai estrear a peça e vai para Paris. Eles começam comentar de pessoas que já usaram dinheiro de peças em benefício

próprio. Alguém comentou que é algo de antigamente e imediatamente foi corrigido, pois, até hoje tem pessoas que fazem isso. Rodrigo falou de gente que pega o dinheiro da peça e compra apartamento, faz investimento e Aline brincou que ele está falando da “amiga dele” e Rodrigo rebate que é “amiga dela”.

Após o lanche subimos para fazer o ensaio geral com cenário, luz, som, projeção e figurino. Após o ensaio, foi feita uma força tarefa para desmontar todo o palco e descer o cenário e os figurinos. Corremos contra o tempo pois precisávamos entregar o teatro arrumado às 19h. Após o término da arrumação do espaço a produção estava combinando de ir ao Boteco confraternizar. Apesar de ter escutado o comentário, fiquei quieta pois não queria me convidar para a ocasião. Na hora de sairmos ao me despedir, Aline virou para mim e falou “vamos Mari, não vai furar não né?! Vamos fazer um brinde!” Depois dessa intimação, não tive como recusar e segui para o bar junto com a equipe.

4.6

Jorge Pra Sempre Verão

Sexta feira, 24 de junho de 2022, dia da estreia do espetáculo *Jorge Pra Sempre Verão* no Teatro Ipanema. Neste dia, a apresentação seria fechada para familiares, amigos e convidados. Além da apresentação, ao final teria uma confraternização com caldos e bebidas para celebrar a tão aguardada estreia.

A equipe chegou cedo no Teatro para arrumar o cenário, figurino e fazer os últimos ajustes. Algumas cenas que contavam com projeção e som precisavam ser passadas. Em determinado momento o elenco se confundiu com uma das marcações. Rodrigo perguntou ao elenco “essa peça vai estreiar hoje mesmo?” e Aline rebate “gente, não responde o diretor”. Rodrigo começou uma encenação de esporro e Dani em seguida fala “por favor elenco, vamos sério agora”. Rodrigo então disse “sempre tem essa né?! Ela é São Paulo, mais séria...” E após o momento de descontração o ensaio segue.

Já está chegando o momento da estreia e antes dos atores descerem para o camarim para se arrumarem Rodrigo oferece protetor solar a eles, pois as luzes do Teatro, por mais que não pareça, queimam e o protetor solar é necessário para evitar uma exposição direta delas na pele. Os atores então descem para começar a se

arrumar. Rodrigo some por alguns instantes e quando retorna presenteia a produção com uma caixa de chocolates.

A maioria da produção estava vestindo roupas brancas. A grande maioria por questões religiosas, haja visto que a estreia era na sexta feira, outros, como eu, por coincidência.³⁷ Rodrigo brinca que vai demitir quem não estiver de branco. A hora da estreia vai se aproximando e subimos para o teatro para a concentração antes da abertura da casa para o público. Neste momento todos são convidados a subir ao palco e participar do momento que antecede a entrada do público, inclusive eu e Priscila, companheira de Tainara, que estávamos sentadas na plateia.

A apresentação foi um sucesso. No final toda produção foi chamada ao palco para os agradecimentos. Ale, que agradeceu o público e convocou a equipe ao palco, estava muito emocionado. Rodrigo, quando subiu ao palco, entregou um buquê de flores para cada um dos atores. Após a dispersão do público para a área onde acontecia a confraternização, fui até o palco falar com o elenco e ajudei Kennedy a varrer as lantejoulas. Rodrigo se aproximou e comentou conosco sobre a cena final de Jorge e da Prima ter ficado muito dramática e que é preciso ter cuidado, porque o povo preto não tem tempo para drama burguês, não pode cair no melodrama. E apesar do comentário pontual se mostra muito satisfeito e orgulhoso do espetáculo que entregou.

Naquele dia a comemoração seria dupla, pois na sexta-feira foi a estreia do espetáculo e no sábado o aniversário de Aline. Aline queria romper o dia na praia abrindo um champanhe para celebrar as duas comemorações. Após a confraternização no teatro e dispersão dos convidados, fomos andando até a praia que ficava apenas a um quarteirão de distância do Teatro. Neste momento as roupas brancas voltaram a ser o assunto. Rodrigo fez um vídeo na porta do teatro antes de irmos mostrando todos que estavam de branco para publicar em seu *instagram*. E a caminho da praia, Tainara comentou sobre a roupa da mãe de Rodrigo, dona Verinha, que fugia da paleta, pois era colorida. Dona Verinha nos contou que toda estreia está de branco, porque geralmente são às sextas-feiras, e que naquele dia havia pedido liberação em sua religião e foi liberada para usar outra cor. Chegando na praia foi cantado os parabéns para Aline e estourado a champanhe. Após aquela

³⁷ Para os adeptos de religiões de matrizes africanas, sexta-feira é o dia da semana regido por Oxalá. Assim como este Orixá usa branco, é indicado para estes religiosos o uso da cor branca em suas vestimentas em respeito a este Orixá.

confraternização, o pessoal decidiu ir para a Lapa continuar as comemorações. Na hora de organizar quem iria com quem, Anne me deixou com Igor orientando que ele ficasse responsável por mim. Pedimos um carro de aplicativo com outras pessoas e vamos.

No dia seguinte fora a estreia da peça para o público geral. Chamei alguns amigos para assistir e neste dia cheguei no horário solicitado ao público para retirada dos ingressos, 1h antes do espetáculo. Ao chegar no teatro fui até Anne para verificar se precisava de alguma ajuda. Ao final do espetáculo seria entregue a carta que originou a peça, e Igor estava com mais uma pessoa dobrando e colando o adesivo nas cartas. Me uni a eles e comecei a ajudar neste trabalho. Conforme terminamos me juntei aos meus amigos e logo em seguida entramos no teatro para assistir à peça.

Durante a temporada acabei não conseguindo ir em outros dias. Em um dos dias que iria, a apresentação foi cancelada. No final de semana seguinte me programei para ir e por motivos pessoais não consegui. Mas no dia do encerramento fiz questão de comparecer. Saí mais cedo de um compromisso que estava e mandei mensagem para Anne avisando que estava a caminho, mas chegaria em cima do horário. Ela disse que poderia ir sem problemas que meu ingresso já estava garantido.

Em todas as semanas o espetáculo teve uma boa frequência de público. Na última semana, no entanto, o teatro chegou a atingir a lotação máxima com pessoas indo para casa sem conseguir assistir. Sendo assim, no domingo foi realizada uma sessão extra às 17hs, além da sessão das 19hs. Quando cheguei ao teatro, as filas estavam imensas e tinha uma para direita e outra para esquerda. Fui ao encontro de Aline para saber em qual fila ficaria e ela me disse que não precisava me preocupar pois meu convite estava garantido. Depois de um tempo ela veio até mim e me entregou a pulseira para entrada no teatro. Rodrigo havia passado rápido por mim lá fora, mas no final da peça ao me ver me cumprimentou e me perguntou se eu estava na fila, porque eu não precisava pegar fila e respondo que não, só estava aguardando Aline com o ingresso, mas que havia avisado antes que iria.

O encerramento foi um sucesso. Teatro lotado, público empolgado, muitas emoções e aplausos. Durante a temporada algumas cenas foram modificadas e o espetáculo estava com uma nova cara. Nos ensaios Noemia sempre brincava com uma música que inventou e cantava como se a peça fosse um musical. Naquele dia,

em determinada cena, tal música havia entrado no espetáculo, o que foi uma surpresa até pra mim que já tinha assistido a peça. Rodrigo me perguntou se gostei e diz que “é outra peça né?!” Respondi que sim e que estava ainda mais incrível. Comentei sobre a música que entrou e ele disse que “virou um show de *stand up*” e riu.

Acompanhar o processo de criação deste espetáculo foi uma jornada muito interessante. Eu enquanto atriz gosto muito de participar de processos e montagens de espetáculo. Na realidade da produtora que trabalho não é tão comum, haja visto que muitas produções que realizei já existiam e eu apenas integrei o elenco sem ter essa preparação que o processo nos oferece, mas sempre que realizei processos de montagem mergulhei de cabeça. Para mim, enquanto atriz, é um dos melhores momentos da profissão, assistir ao nascimento dos personagens e do espetáculo.

No dia da estreia, Rodrigo me perguntou o que eu estava achando do processo e respondi a ele que estava sendo muito interessante a experiência de acompanhar este momento, pois além do fazer teatral de Rodrigo ser diferente do que eu estava acostumada, minha experiência com teatro é outra. Como já mencionado no capítulo 2, a produtora que trabalho atua muito com escolas e empresas e por conta disso tive poucas experiências em palcos de teatro de fato. E como pesquisadora foi muito produtivo poder entrar neste universo que até então eu conhecia apenas estando no lugar de plateia e de estudante do tema. Pude observar como o processo de construção do espetáculo se deu, como os sujeitos envolvidos se relacionam e ainda auxiliar neste processo ajudando naquilo que precisasse.

4.7

Reconciliar

Quando a temporada de *Jorge Pra Sempre Verão* se encerrou, continuei em contato com Rodrigo para acompanhá-lo em outros trabalhos. Mandeí mensagem para ele perguntando sobre as produções que estava realizando e ele me contou que

naquela semana teria ensaios do espetáculo *A Menina Akili* e me enviou o local e horário do ensaio.

No ensaio Rodrigo contou que no dia seguinte estaria dirigindo um clipe e perguntou se eu queria ir. Respondi que sim e na mesma hora ele completou “mas é como atriz tá bom?!” Na hora fiquei bem surpresa pelo convite e mantenho minha resposta afirmativa. Depois ele continua e diz “não vai ter cachê, tudo bem?” E respondo que sem problemas.

Mais do que o empreendimento de uma observação participante, aqui destaco que permito-me ser afetada pelas relações desenvolvidas no campo. Assim, me apoio no que Jeane Favret-Saada (2005) propõe, ou seja, em pensar a realização de um trabalho de campo etnográfico a partir da possibilidade de “ser afetado”. Ao mesmo tempo em que pode colocar a investigação em risco, permite ao pesquisador alcançar um lugar privilegiado para o estabelecimento de relações dentro do seu lócus de investigação. A autora expõe que

“Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível.” (Favret-Saada, 2005, p.160)

Sendo assim, me coloquei à disposição do campo para observar, participar e deixar-me ser afetada pelo mesmo em busca de viver uma experiência singular que me permitisse experimentar todas as possibilidades que este campo me apresentou.

Seguindo as conversas do ensaio, no intervalo para o lanche Rodrigo comentou sobre o clipe da música *Reconciliar* de Caio Prado que iria dirigir. Ele nos contou sobre o orçamento e seleção do elenco. Ele relatou sobre uma reunião que teve com a produtora que fez um clipe de uma famosa artista *pop*, que apesar de fazer um “clipe milionário” ainda teve prejuízos pois o orçamento foi mais alto do que o previsto. Quando questionaram Rodrigo sobre o clipe, ele disse que aumentou um pouco o valor do clipe para não ficar tão contrastante em comparação com o orçamento do outro clipe. Na mesma hora os produtores brincaram que o prejuízo do clipe que tiveram com a tal artista pagaria então 2 clipes com o que Rodrigo estava dirigindo. Rodrigo declarou para a gente que não quer o mínimo, não quer um orçamento baixo, que quer poder também fazer um “clipe milionário”

e sem “perrengue”, para que possa pagar todos os profissionais envolvidos. Ele comentou que os amigos que convidou para participar estão indo “no amor”, mas que não é o tipo de convite que ele gosta de fazer porque sabe que o trabalho dessas pessoas é valioso. Tainara, que também está como diretora de movimento neste espetáculo, comentou sobre uma grande artista pop que cobra cachês altíssimos em seus shows e paga cachês aos dançarinos bem desproporcionais aos valores que cobra. Após o lanche, saímos da sala externa e voltamos para sala de ensaio. São feitas mais algumas passagens de cena e o elenco é liberado.

No final do ensaio perguntei a Rodrigo que horas e onde seria a gravação do clipe. Rodrigo me informou que seria ali pertinho e me deu um ponto de referência, mas as informações sobre horário viriam da produtora do artista, pois ela que estava fechando a ordem da gravação das cenas. Não demorou muito e Denise, a produtora, me enviou uma mensagem agradecendo o aceite para participar do clipe e perguntando a minha disponibilidade para a gravação. Seguimos trocando informações sobre a gravação como horário da chegada, endereço da gravação e opção de roupa para usar no clipe.

No dia da gravação a equipe já estava no local desde cedo, mas o combinado para minha chegada era apenas às 15h30. O local da gravação foi o apartamento de um amigo de Caio Prado, o artista. O apartamento fica na Lapa, bairro boêmio do Rio de Janeiro ao lado da famosa escadaria Selarón. Cheguei meia hora mais cedo do combinado, mandei mensagem pra Denise que só me respondeu quando já tinha conseguido entrar no prédio. Quando estava na portaria esperando resposta da Denise um morador do prédio estava entrando e aproveitei para entrar junto. Conteí a ele que iria participar do clipe que estava sendo gravado e quando entrei no prédio fui direto para o apartamento. Quando cheguei ao apartamento aperteí a campainha, Caio abriu a porta e me recepcionou. Ele se apresentou, me abraçou e agradeceu por ter topado. Rodrigo ao me ver chegar foi logo falando “Mari chegou?! Já chega trabalhando, para aí mesmo” e já foi me indicando o que fazer para ajudar na cena que estava sendo filmada. No que reparei na minha gafe de tocar a campainha durante o momento da gravação, pedi desculpas por tal ato e me tranquilizaram que estavam gravando apenas as imagens e que não tinha atrapalhado pois não estavam gravando naquele momento.

Na hora que cheguei, parte da equipe estava almoçando e naquele momento as gravações estavam mais tranquilas. Fiquei na sala sentada no sofá conversando

com Caio, Diego e Kennedy, que também atuou no clipe e já estava montado em seu personagem. Um tempinho depois chegaram alguns atores e me disponibilizei para buscá-los na portaria. Em determinado momento a equipe desceu para gravar uma cena externa na rua e logo em seguida foi recomendado que eu sente com o maquiador e a cabelereira para ir me preparando. O maquiador do clipe foi Diego Nardes, o mesmo maquiador visagista de *Jorge Pra Sempre Verão*. Sentei-me para a preparação e descobri que faria uma noiva. Até o momento não sabia qual cena faria. Foi me solicitado apenas que levasse uma roupa de festa da cor vermelha. Após fazer a maquiagem e cabelo vou até o quarto e visto a roupa de noiva que estava separada para mim.

A gravação da minha cena ainda demorou um pouco, mas já estava pronta para quando o diretor me solicitasse. Quando a equipe subiu para o apartamento, eu e Jojô, que contracenou comigo, fomos chamadas para gravar a cena. A cena foi gravada em apenas um take e recebeu muitos elogios. Após a gravação fiz alguns registros fotográficos para guardar de recordação e tirei o vestido de noiva. Permaneci no apartamento acompanhando as outras cenas e conversando com a equipe que ali estava. Foi uma tarde muito agradável e tranquila com um clima bem leve e descontraído, assim como nos ensaios que pude acompanhar com Rodrigo. O dia seguinte seria feriado e Rodrigo comentava que iria descansar, mas Kennedy o lembra que tinha leitura do espetáculo *Irmãos Rebouças* que ele também iria dirigir. Rodrigo se virou para mim, perguntou se eu queria ir e eu aceitei.

Após a finalização de todas as cenas, a equipe que ainda permanecia no local se reuniu na sala do apartamento. Algumas pessoas após suas cenas já tinham ido embora. Foram feitos agradecimentos aos que participaram e no final foi puxado uma salva de palmas para todos. Tiramos uma foto da equipe e Rodrigo foi abraçando a equipe um a um. Em seguida descemos do prédio e fomos confraternizar no bar ao lado. Enquanto estávamos na porta do bar vinham as meninas do elenco de *A Menina Akili* que estavam ensaiando na rua ao lado e também iriam confraternizar ali naquele bar. Tainara se junta a mim, Kennedy, Rodrigo e dona Verinha, mãe de Rodrigo, que também tinha atuado no clipe. Leandro Melo, ator que fez *Capiroto*, também apareceu por lá e se juntou a nós. Subimos para o segundo andar do bar e escolhemos uma comida e cada um pediu sua bebida. O elenco de *A Menina Akili* ficou na parte debaixo e Rodrigo desceu para cumprimentá-lo. Naquela semana seria a primeira apresentação do espetáculo

numa temporada que iria rodar algumas cidades pelo país e aquele era o último ensaio.

Confesso que fiquei muito surpresa com o convite para participar deste clipe e um pouco apreensiva também, pois aquele foi o meu primeiro trabalho no audiovisual em um clipe musical e a convite de Rodrigo, um diretor que muito admiro enquanto profissional. No começo da pesquisa eu tinha um certo receio de como seria recebida e como se desenrolaria a convivência no campo com os sujeitos, já que estaria entrando em seus locais de trabalho para observá-los. Durante este trabalho relatei diversos momentos que “o campo me acolheu” e como fui sendo integrada aos grupos que participei. No processo de *Jorge Pra Sempre Verão* se demorasse a ir aos ensaios, era cobrada minha presença e em diversos momentos fizeram questão de reforçar o carinho que sentiam por mim, até mesmo me chamar de “família”. Pude viajar com a produção a uma cidade que gosto muito e viver um final de semana muito bacana com eles, estreitando ainda mais os laços. Nos eventos que participei com Rodrigo tive a oportunidade de conhecer pessoas que muito admiro e presenciar momentos especiais. Além de toda essa experiência que já estava sendo muito bacana enquanto pesquisadora, tive a oportunidade de realizar um trabalho enquanto atriz com Rodrigo, que só foi possível graças ao meu “mergulho de cabeça no campo”.

Aqui reforço o que Malinowski (1978) nos alerta, que em uma etnografia é necessário que o pesquisador em alguns momentos possa deixar o caderno e a câmera fotográfica de lado e experimentar aquilo que o campo nos indica e propõe. Busquei observar, investigar e analisar cuidadosamente tudo aquilo que o campo me apontava para chegar aos resultados e conclusões da minha pesquisa. Mas também procurei estar aberta e disponível aos caminhos que o campo me direcionava, como por exemplo, experimentar sair da função de pesquisadora para atriz, sendo dirigida pelo diretor que fazia parte da pesquisa. Fazer um trabalho antropológico é colocar sua pesquisa em risco. No entanto, este risco não significa necessariamente que ele vai ser sempre negativo ou um problema. Este risco pode ser também surpreendente e de uma maneira positiva e agradável. E acredito que meu campo de pesquisa, de certa forma, pôde me devolver os frutos destes riscos à medida que eu mesma me abria para experienciá-los.

Considerações Finais

Neste momento em que encaminho esta dissertação para seu epílogo, faço uma opção proposital de utilizar o termo “considerações finais” e não “conclusão” para anunciar o seu desfecho. Entendo, pois, que o trabalho etnográfico me permite explorar e mergulhar nas possibilidades do universo em questão, mas que este universo não se finda ou se encerra concomitante a pesquisa realizada, que pretendo construir esta peroração.

Ao adentrar no universo de Rodrigo França e seus empreendimentos, percebo cada vez mais nítido que o trabalho que este sujeito desempenha tem uma intrínseca relação com as noções de identidade e identificação, buscando, através de tais premissas, capturar seu público-alvo. É exatamente esta noção de identificação que me aproximou deste sujeito antes mesmo da possibilidade desenvolver esta dissertação. Considero que tal premissa carrega consigo um poder capaz de alcançar e envolver o seu público. E aqui me posiciono enquanto este público que experienciou esta identificação com este sujeito e suas obras e, a partir de então, desdobrou esta identificação em uma pesquisa etnográfica.

Permito que a subjetividade permeie esta dissertação, pois, ser atriz é um dos pontos que me possibilita fazer este projeto de pesquisa que tem o teatro como elemento central. Mas não somente este ofício se torna a chave para esta possibilidade. Ser espectadora de um movimento teatral diferente do que eu estava acostumada a fazer, me anui conectar o teatro e a sociologia e a partir disto, o encontro com Rodrigo se torna oportuno e promissor para empreender o presente trabalho.

Todavia, ser atriz não significa que compreendo ou até mesmo tenho familiaridade com o ambiente no qual escolhi pesquisar. Ao contrário, consigo produzir sentido ao Teatro Negro colocando-o em contraste com meu fazer teatral. O contraste se faz presente também entre o antigo e o atual fazer teatral de Rodrigo. Se quando Rodrigo ingressa na área teatral, encontra um ambiente que não dialoga com sua militância e filosofia, ele busca então subverter esta lógica, criando um movimento em contraste a este.

Se o “teatro hegemônico”, na visão de Rodrigo, não se preocupa com a pluralidade de possibilidades, com a representatividade, com a criação de identificação de características, narrativas e uma noção de comunidade, Rodrigo se compromete em transformar estes pontos em parte de uma ética e base para uma nova forma de se fazer teatro colocando seu discurso em prática. Aliado a estes aspectos, se empenha em romper com a violência que fez parte de sua vivência no ambiente do “teatro hegemônico”, guiando a sua ação através do diálogo e da comunicação. A partir desta práxis, observo como as noções de carinho, afeto e confiança não apenas aparecem, como se destacam como uma especificidade ética desse sujeito.

Esta opção por uma subversão na lógica “hegemônica”, trazendo uma nova proposta de se pensar e fazer teatro, pode ser entendida como uma prática política. No entanto, não se encontra presente apenas na atuação de Rodrigo. Um dos objetivos desta pesquisa, ao colocar o Teatro Negro como ponto central de discussão, encaminhou-se a observar como que ao longo da história, a partir de três momentos específicos — Teatro Abolicionista, Teatro Experimental do Negro e Teatro Negro de Rodrigo França —, se desenrolam como práticas políticas e que visam produzir mudanças e transformações sociais por meio das artes cênicas.

O Teatro Abolicionista, como o nome sugere, se apresentou como um grande aliado aos movimentos abolicionistas promovendo consciência da população acerca das mazelas da escravidão e da urgência no rompimento com tal estrutura. A arte e o teatro foram utilizados como forma de mobilização popular. O Teatro Experimental do Negro, a partir do teatro e juntamente a educação, com as aulas de alfabetização e iniciação cultural, traz o foco do protagonismo para a população negra. Se antes esta população era praticamente excluída deste espaço, Abdias do Nascimento, através do TEN, altera esta realidade posicionando o negro em cena como destaque a partir de seus talentos e possibilidades narrativas. Nestes dois momentos podemos observar propostas pedagógicas que, apesar dos objetivos e momentos históricos distintos, o teatro em conjunto com a educação e um ativismo social, traz o debate racial e transforma a sociedade, modificando suas estruturas.

Rodrigo França, num movimento similar aos anteriores, em seu fazer teatral se propõe a privilegiar a comunidade negra através de narrativas contra

hegemônicas e do protagonismo negro em suas ações. A partir do antirracismo, Rodrigo viabiliza um processo pedagógico que visa transformar as pessoas e a sociedade de uma maneira geral. Tanto aqueles que trabalham com ele, que encontram um espaço de formação e diálogo acerca do letramento racial, tanto o público que consome seus trabalhos, que podem ter contato com este letramento através das obras que assistem. Rodrigo não focaliza sua práxis e pedagogia antirracista apenas nas artes cênicas, mas transita e distribui sua agência por diferentes áreas como a literatura, audiovisual, gastronomia, entre outras.

Quanto às narrativas abordadas em seus múltiplos empreendimentos, Rodrigo se inclina ao que chama de “cura”. A “cura” como proposto por este sujeito é um movimento terapêutico, carregado de simbologias e afeto que visa enaltecer e destacar excelência e grandeza do povo negro. Tal movimento caminha ao contrário da associação ou exaltação da violência, das dores e mazelas que podem vir a afligir tal população. A “cura” visa ser uma ótica não problemática ou dolorosa para os que reproduzem e também aos que assistem.

Sendo assim, tal figura articula sua militância e discurso com sua ação, tornando-a não apenas uma prática artística, mas também política. A opção por este caminho evidencia as relações que o mesmo busca estabelecer para assim propor mudanças na sociedade a partir da sua forma de trabalho. Este sujeito imprime uma pedagogia antirracista intencional que deriva do modo como o mesmo distribui sua agência por seus múltiplos fazeres artísticos e de empreendimentos pelo mundo. Desta forma, Rodrigo apresenta enquanto pessoa distribuída nos termos de Gell (2018) e que conecta tal agência por diversos espaços, assim como empreendido por Mr. Catra no universo funk, explorado e explicitado por Mizrahi (2014).

O objetivo de percorrer três momentos diferentes do Teatro Negro no Brasil, visou justamente perceber como tanto o modo de se fazer teatro, quanto a atuação de práticas políticas com enfoque racial aparecem de formas diversas. O primeiro ponto a ser levado em questão é o momento histórico onde cada um está localizado que impõe limitações e conquistas de modos diferentes. Homogeneizar e tratar todos de maneira similar, estando estes posicionados em diferentes momentos e em diferentes cenários sociais, seria anacrônico. Outro ponto é sobre o debate racial dentro destas sociedades como está colocado. O contexto histórico nos ajuda a analisar o lugar do negro na sociedade em questão, nas artes e nos permite observar

que, quando mais atual o movimento, mais humanização e possibilidades positivas vemos para esta figura.

Ainda que estes movimentos escolham realizar suas ações de maneiras diversificadas, é importante entender as conexões que estabelecem entre si. O Teatro Negro de Rodrigo França só é possível acontecer nos dias de hoje, pois Abdias Nascimento abriu caminhos para o acesso de pessoas negras nos palcos de forma humanizada. Abdias, através do TEN, viabilizou que pessoas negras pudessem contar e protagonizar suas próprias histórias, tornando a presença desta população no cenário artístico referência e possibilidades para as gerações seguintes, inclusive para Rodrigo. Também o Teatro Abolicionista foi importante para trazer à tona a importância de aliar a arte à militância e produzir consciência coletiva e mudanças estruturais na sociedade, que tanto Abdias quanto Rodrigo também objetivam. De alguma forma, apesar das diferenças e contrastes, estes três momentos no cenário artístico extrapolam este ambiente enquadrando-se como práticas políticas e projetos pedagógicos.

Pensando também nesta ótica de contraste, retorno às possibilidades que o teatro me apresenta para refletir no meu fazer teatral que se difere do que aqui foi narrado, seja acerca do Teatro Negro ou “teatro hegemônico”. De alguma forma, o fazer teatral no qual estou imersa e o Teatro Negro se esbarram pela ótica educacional, mas se distanciam em seus objetivos e formas de agir. O Teatro Escola ou Teatro Empresa, nos quais estou habituada a atuar, promove também um projeto pedagógico por meio das artes cênicas, ao escolher produzir em cena narrativas com finalidades educativas e didáticas, de maneira a ensinar e orientar seu público para determinado tema. A questão racial pode vir a fazer parte de um espetáculo, caso seja a temática a ser trabalhada, no entanto, o foco narrativo não é permeado por esta questão. Aqui não há uma preocupação e intencionalidade em tratar de uma temática específica, nem mesmo modificar estruturas sociais por um viés político. Neste ponto, é possível realizar o contraste entre estas diferentes formas de atuação teatral.

A partir da etnografia aqui narrada, é possível perceber como a educação é capaz de ser percebida em diferentes espaços e de diferentes modos. O Teatro nos ajuda a pensar em projetos pedagógicos para além do ambiente escolar. Quando aliado a temática racial é possível não apenas educar, como transformar pessoas e

modificar estruturas sociais. O Teatro Negro, mais do que posicionar um ator negro no palco, envolve questões políticas acerca das narrativas, de possibilidades e produção.

Há muito o que avançar no que concerne à representação positiva do negro na sociedade de uma maneira geral. No entanto, podemos ver que práticas de ímpeto político como capazes de impulsionar e engendrar mudanças sociais. O Teatro Negro, a partir da sua presença em momentos distintos da história brasileira, nos permite confirmar tal premissa. A presente dissertação buscou elucidar a potência que este movimento artístico e social carrega em suas raízes, através de sua história e os desdobramentos atuais, capazes de promover assim transformações sociais. Uma sociedade mais justa, democrática e antirracista é possível. E o Teatro Negro, a partir de sua pedagogia antirracista pode contribuir para tal feito.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Angela. *A teatralização da política: a propaganda abolicionista*. Tempo Social, 2012, 24: 101-122.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAÚJO, Carolina Pucu de. *Ensaio sobre o ator: a criação de si e o aprendizado da atuação*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, UFRJ, 2009.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, 2005, (339 p). Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

CASTRO, Rita de Almeida. *Da persona ao si mesmo: uma visão antropológica do teatro de pesquisa*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGA – UNB, Brasília, 1992.

_____. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília, Ed: UNB, 2012, 245 p.

CEVA, Antonia Lana de Alencastre. *O negro em cena: a proposta pedagógica do Teatro Experimental do Negro (1944-1968)*. Dissertação (mestrado) 2006 - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, Rio de Janeiro, RJ.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. *Herdeiros da Contracultura: os estudantes de teatro cariocas na década de 80*. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.). *Por Que Não? Rupturas e Continuidades da Contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2007.

_____. “Um brilho especial: o universo dos jovens atores. IN: Galeras Cariocas. Hermano Vianna (org.). Rio de Janeiro: UFRJ ed. 2003.

_____. *Jovens Atores e Jovens Católicos: um estudo sobre metrópole e diversidade*. Comunicações do PPGAS/MN, Rio de Janeiro, v. 18, p. 25-46, 1990a.

_____. *Atores e antropólogos: observadores do mundo*. In: Cadernos de Teatro, nº 124, Rio de Janeiro, 1990b.

_____. *Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional/PPGAS, 1989.

DA MATTA, Roberto. *O ofício de etnólogo ou como ter anthropological blues*. In: Boletim do Museu Nacional. Rio de Janeiro: Fon Fon e Selecta. Nº 27, 1978.

DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “*Ser afetado*”. Cadernos de Campo (São Paulo-1991), 13.13: 155-161, 2005.

FRANÇA, Rodrigo. *Caçador de mim*. In: FRANÇA, Rodrigo. RAYMUNDO, Jonathan (orgs) Pretagonismos. Rio de Janeiro, Editora Agir, 2022.

FRANÇA, Rodrigo. NETO, Adalberto. *Confinamentos & afins: O olhar de um homem negro sobre resistência e representatividade*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2020.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo. Ubu Editora. 2018.

_____. *Art and agency, an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press. 1998.

GEERTZ, Clifford. *Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura*. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, p. 13-41, 1989.

GONÇALVES, Marco Antônio. *Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens*. In: Etnobiografia: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro, 2012, 7: 19-42.

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. *Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil*. BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, 2020, 91: 1-31.

INGOLD, Tim. *Anthropology and/as Education*. Routledge, 2018.

_____. *Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia*. Educação, 2016, 39.3: 404-411.

_____. *O dédalo e o labirinto*. Horizontes Antropológicos, 21: 21-36, 2015.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira*. Dissertação (Mestrado) 2016 - Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília, DF.

KRÜGER, Cauê. *A arte do encontro: uma etnografia da companhia brasileira de teatro e do PROJETO BRASIL. 2017*. 2017. PhD Thesis. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge university press, 1991.

LEACH, Edmund. *Sistemas Políticos da Alta Birmania: um estudo da estrutura social Kachin*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MACEDO, Márcio José. *Abdias do Nascimento: A trajetória do negro revoltado (1914 - 1968)*. Dissertação (mestrado) 2005 - Universidade de São Paulo, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARIZ, Adriana. *A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2007.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MIZRAHI, Mylene. *As políticas dos cabelos negros, entre mulheres: estética, relacionalidade e dissidência no Rio de Janeiro*. Mana, 25: 457-488, 2019.

_____. *Cabelos ambíguos beleza, poder de compra e “raça” no Brasil urbano*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 30: 31-45, 2015.

_____. *A estética funk carioca. Criatividade e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2014.

_____. *Cabelos como extensões: relações protéticas, materialidade e agência na estética funk carioca*. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, 9.2, 2012.

_____. *Figurino Funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. 2006 (149 f.) Dissertação (Mestrado) Universidade Federal

do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro, RJ.

MURRAY, Marjorie, et al. *Apreendendo a volição na socialização inicial: criando “pequenas pessoas” entre famílias rurais mapuche*. In: BANNELL, R.; MIZRAHI, M.; FERREIRA, G. (orgs.) *Deseducando a educação: mente, materialidade, metáfora*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estudos avançados, 18: 209-224, 2004.

_____. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais. Editora da Universidade Federal da Bahia, EDUFBA, 2002.

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

_____. *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. In: SANTOS, Joel Rufino (orgs.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, p. 71-81, 1997.

NJERI, Aza. *13 de maio: a importância do teatro negro na abolição da escravidão*. 2021. Disponível em <<https://rioencena.com/13-de-maio-a-importancia-do-teatro-negro-na-abolicao-da-escravidao/>> Acesso em 02 set. 2022.

_____. *Da representação à representatividade: Reflexões*. 2020. (24m45s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uDLn3wH8I5A>> Acesso em 14 out. 2022.

NOGUEIRA, Oracy. *"Preconceito Racial de Marca e Preconceito Racial de Origem"*. In Anais do 31º Congresso Internacional de Americanistas. Vol. 1. São Paulo: Anhembi. pp. 409-434. 1995

NUNES, Rafael dos Santos. *A formação e educação do negro pelo teatro experimental do negro (TEN) -Um estudo a partir das páginas do jornal "Quilombo"(1948-1950)*. 2012. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programas de Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política, Sociedade. São Paulo, SP.

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. Horizontes antropológicos, 2014, 42: 377-391.

RIBEIRO, Andrea Rangel. *Criação de sujeitos e identidades em uma escola de teatro: um estudo antropológico*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de PósGraduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008a.

_____. *Construção de subjetividades no teatro: uma análise antropológica*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.15, 2008b.

ROSA, Daniela Roberta Antonio. *Teatro experimental do negro: estratégia e ação*. 2007. (174 p.) Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

SEYFERTH, Giralda. *A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos*. Anuário antropológico, 1995, 18.1: 175-203.

SILVA, Emerson de Paula. *O texto do negro ou o negro no texto: o teatro negro como fonte de memória e identidade afro-descendente*. 2014. 1 recurso online (115

p.). Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SIMÕES, Alexandre; LOPES, Ana Mônica. *Saberes locais: memórias, práticas, representações e experiências*. In.: AZEVEDO, Flávia; CATÃO, Leandro; PIRES, João Ricardo (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009, p. 196 - 209.

TASSINARI, Antonella. *Produzindo corpos ativos: a aprendizagem de crianças indígenas e agricultoras através da participação nas atividades produtivas familiares*. Horizontes Antropológicos, 2015, 21: 141-172.

_____. *Múltiplas infâncias: o que a criança indígena pode ensinar para quem já foi à escola ou a sociedade contra a escola*. 33º Encontro Anual da Anpocs, Caxambu–MG, 2009.

TEATRO Experimental do Negro (TEN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>. Acesso em: 02 set. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

THORNTON, Robert J. *'Imagine Yourself Set Down...': Mach, Frazer, Conrad, Malinowski and the Role of Imagination in Ethnography*. *Anthropology Today*, 1985, 1.5: 7-14.

TOLEDO, Magdalena Sophia de. *Antropologia e teatro: o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) Kassandra in process*. Dissertação apresentada ao departamento de Antropologia Social da UFSC, 2007.

TRILLA, Jaume et al (org) *Educação formal e não-formal: pontos e contrapontos*. São Paulo. Summus, 2008.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar. 1994

_____. *Observando o familiar*. In: NUNES, E. O. (org.). *Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 37-46. 1978.

WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.