



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**LICENCIATURA EM TEATRO**

**JÉSSICA SAMPAIO DA SILVA**

**AQUILOMBAMENTO-ARTÍSTICO-UNIVERSITÁRIO:**  
**PROCESSO INVESTIGATIVO DE AFETOS DE INTERIORES**

Salvador  
2020

**JÉSSICA SAMPAIO DA SILVA**

**AQUILOMBAMENTO-ARTÍSTICO-UNIVERSITÁRIO:  
PROCESSO INVESTIGATIVO DE AFETOS DE INTERIORES**

Trabalho de Conclusão submetido ao curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura em Teatro.  
Orientador: Professor Dr. Stênio José Paulino Soares

Salvador

2020

**JÉSSICA SAMPAIO DA SILVA**

**AQUILOMBAMENTO-ARTÍSTICO-UNIVERSITÁRIO:  
PROCESSO INVESTIGATIVO DE AFETOS DE INTERIORES**

Trabalho de Conclusão submetido ao curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciatura em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Stênio José Paulino Soares

Aprovado em:

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Professor Doutor Stênio José Paulino Soares- Orientador

---

Professor (a) PHD Nadir Nóbrega Oliveira

---

Professor (a) Mestre Janaina Machado

Em memória das mulheres da minha casa por sua força feminina.

Em especial a minha vó Chica.

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe Irani Ramos, por todo apoio durante a minha trajetória e por acreditar em mim e ao meu sobrinho Kaik, por estar ao meu lado.

A cia de Arte e Cultura E a quadrado, por ser o primeiro espaço de criações artísticas e por ser o fio condutor para estar cursando licenciatura em teatro

A todos os artistas e grupos engajados de Teatro Negro.

A todos os colegas do curso de licenciatura que ingressaram no ano de 2017 e os que eu fiz durante essa estadia na universidade.

Ao Professor Stênio Soares por ter disponibilizado tempo, paciência e dedicação para me orientar da melhor forma no percurso de escrita.

A minha banca com essas duas mulheres potentes e referência para meu caminhar artístico e pedagógico, Nadir Nóbrega e Janaína Machado.

Ao Coletivo Fraude Pura, por me fazer família, nesse quilombo artístico e pontos de apoio.

Aos anjos da guarda de sempre, Ana Paula Santiago, Adalton dos Anjos, Ariana Gomes, Matheus Carvalho, Alan Santos, Jadson Ribeiro, entre outros que me apoiaram nas minhas decisões.

Aos meus amigos Felipe Santana e Lucas Santos, que esteve sempre comigo ali, até quando estava chegando no limite. E aos que tive aproximação recentemente, Moisés (Marmo) e Priscila Felipe.

A todos que trabalharam com o coletivo Fraude Pura na montagem de Interiores, principalmente a Thiago Romero, por seu cuidado e sensibilidade.

E a todos que de alguma forma contribuíram para que essa etapa da minha vida acontecesse.

Muito obrigada!

**Tempo de nos aquilombar**  
Conceição Evaristo

É tempo de caminhar em fingido silêncio,  
e buscar o momento certo do grito,  
aparentar fechar um olho evitando o cisco  
e abrir escancaradamente o outro.

É tempo de fazer os ouvidos moucos  
para os vazios lero-leros,  
e cuidar dos passos assuntando as vias  
ir se vigiando atento, que o buraco é fundo.

É tempo de ninguém se soltar de ninguém,  
mas olhar fundo na palma aberta  
a alma de quem lhe oferece o gesto.  
O laçar de mãos não pode ser algema  
e sim acertada tática, necessário esquema.

É tempo de formar novos quilombos,  
em qualquer lugar que estejamos,  
e que venham os dias futuros, salve 2020,  
a mística quilombola persiste afirmando:  
“a liberdade é uma luta constante”.

## RESUMO

Buscamos através deste Trabalho de conclusão de curso, analisar processo de investigação do Espetáculo Interiores, através do quilombamento-artístico-universitário, dentro do Coletivo Fraude Pura e das memórias afetivas que percorrem no corpo dessa artista que vivencia e testemunha toda a ação. Esse ato de afirmar-se enquanto corpo negro e corpo sujeito das novas reformulações e de busca de um teatro nascido na universidade e das construções contra hegemônicas de ser e estar no mundo. Utilizando essas narrativas de si, como motivadoras e protagonistas de um olhar particular da criação.

**Palavras-Chaves:** Aquilombamento-artístico-universitário; Processo de encenação; Teatro negro universitário; Memória.

## ABSTRACT

Through this Course Conclusion Work, we seek to analyze the investigation process of the Interior Show, through the collision-artistic-university, within the Collective Fraude Pura and the affective memories that run through the body of this artist who experiences and witnesses all the action. This act of asserting itself as a black body and a subject body of new reformulations and the search for a theater born at the university and against the hegemonic constructions of being and being in the world. Using these narratives of themselves, as motivators and protagonists of a particular view of creation.

**Key-words:** Aquilombamento-artistic-universitário; Staging process; University black theater; Memory.



## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1	DUMAS, Alexandra. <b>Performance Amélia</b> . 2019. Fonte: Arquivo Pessoal.	p. 16
Figura 2	CARDOSO, Elenilda. <b>Espetáculo Era uma vez Brasil...</b> 2009. Fonte: Acervo da Cia de Arte e Cultura E <sup>2</sup> .	21
Figura 3	SAMPAIO, Jéssica. <b>Oficina de Teatro Infantil Espaço Bela Vista</b> . 2019. Fonte: Arquivo Pessoal.	26
Figura 4	CARVALHO, Matheus. <b>Turma do 1º ano do Programa Residência Pedagógica</b> . 2019. Fonte: Arquivo Pessoal.	27
Figura 5	<b>Leitura Dramática Auto de Noiva, direção Jessé de Oliveira</b> . 2014. Fonte Arquivo Abriu de Leituras.	32
Figura 6	CALHEIRA, Adilson. <b>INventários em: o despertar no Espaço Cultural Alagados. 2015</b> . Fonte: Coletivo INventários.	33
Figura 7	ZUMBORÍ, Matheus. <b>Passeata artística para fundos de compras de materiais, Farol da Barra</b> . 2017. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	48
Figura 8	ZUMBORÍ, Matheus. <b>Intervenção artística para fundos de compras de materiais, Shopping Lapa</b> . 2017. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	50
Figura 9	ARAÚJO, Diney. <b>Espetáculo Interiores, primeira versão</b> . 2018. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	61
Figura 10	TUXÁ, Rafaela. <b>Discussão do texto dramático com o diretor Thiago Romero, ensaio MAB</b> . Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	65
Figura 11	ARAÚJO, Diney. <b>Primeira versão de Interiores, cena o cortejo</b> . 2018. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	67

Figura 12	TUXÁ, Rafaela. <b>Preparação Vocal com Joana Boccanera, no MAB.</b> 2019. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	69
Figura 13	TUXÁ, Rafaela. <b>Preparação Corporal e coreografia com Edeise Gomes.</b> 2019. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	70
Figura 14	GUIMA, Geilton. <b>Fim de Apresentação Espetáculo Interiores no Martins Gonçalves.</b> 2020. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	71
Figura 15	GUIMA, Geilton. <b>Cena Ave voinha, Espetáculo Interiores no Martins Gonçalves.</b> 2020. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	74
Figura 16	GUIMA, Geilton. <b>Cena Final Mãe Ancestral, Interiores.</b> Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura.	76

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BANDO- Bando de Teatro Olodum

CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CAN- Cia Teatral Abdias Nascimento

CLT- Consolidação das Leis de Trabalho

EJA – Educação de Jovens e Adultos

EMOG- Escola Municipal Osvaldo Gordilho

ETUFBA- Escola de Teatro da UFBA

FUNCEB- Fundação Cultural do Estado da Bahia

NATA- Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas

ONG – Organização Não-Governamental

PAF- Pavilhão de Aulas Federação da Universidade Federal da Bahia

PIBIArtes- Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística

PIBExA- Programa Institucional de Experimentação Artística

PIBIEX- Programa Institucional de Bolsas de Extensão Universitária da UFBA

PROUNI- Programa Universidade para Todos

SESC- Serviço Social do Comércio

TEN- Teatro Experimental do Negro

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UNIVASF - Universidade Federal do Vale do São Francisco

UNIJORGE- Centro Universitário Jorge Amado

PROUNI- Programa Universidade para Todos

## SUMÁRIO

1.	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
2.	<b>CORPO-VIVO: ENCRUZILHADAS DE MEMÓRIAS DE UM CAMINHAR ARTÍSTICO</b>	<b>15</b>
2.1.	Memória-Educanda	20
2.2.	Memória- Arte-educadora	24
2.3.	Memória- Artista	29
3.	<b>TEATRO NEGRO: A ARTE DE AFIRMAÇÃO</b>	<b>35</b>
3.1.	Percursos de um Teatro Universitário	43
3.2.	Caminhos e Descaminhos: Coletivo Fraude Pura	46
4.	<b>INTERIORES: UMA EXPERIÊNCIA ENEGRECIDA</b>	<b>53</b>
4.1.	Nosso Lugar: uma Investigação Ancestral	56
4.2.	Rotas Dramatúrgicas	62
4.3.	Processo de Encenação	66
4.4.	Corpos em cena	72
5.	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>77</b>
6.	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>79</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O quilombo, assim como sua concepção política, está ressignificado. Cria-se novas estruturas, forças, se agrupando. Com esse espírito nasceu o *Coletivo Fraude Pura*, a partir da vontade de estudantes universitários da UFBA, que desejavam ver encenações que contassem suas histórias, sob uma perspectiva antirracista. Faço parte desses corpos-testemunhas<sup>1</sup> imbricados no narrar dessas histórias, junto a uma turma de Licenciatura em Teatro, turma preta de 2017.1.

A mudança já não estava mais partilhada em papéis, ela se fazia em corpos presentes e criando uma nova versão da história, daquela mesma história que foi apagada durante muito tempo, corpos esses que não vinham só, mas com uma legião de ancestrais. Assim nasce o *Coletivo Fraude Pura* e o espetáculo *Interiores*, como marca de um registro de documentos acumuladas durante o tempo; como uma encruzilhada artística criando novas versões de contar sua história, através de uma visão ancestral; como uma mãe que afaga e acolhe; como uma família que mesmo com suas diferenças permanecem unidas; como um café, quente e acolhedor, exalando memórias através de seu cheiro.

Não há registros anteriores de uma turma que tivesse ido tão longe ou mesmo ousasse durante uma disciplina de Encenação Teatral. Ressignificamos nosso quilombo-urbano-universitário (espaço de formação acadêmica construído por alunos afrodescendentes situado em uma área urbana e dentro da universidade), nos recriamos e até tentamos nos encaixar nos métodos teatrais orientados pelos professores. Mas, partilhar um sentimento de resgate ancestral, exigia de nós novas buscas e até mesmos novos questionamentos acerca do que eram dados.

Uma família que teve sua primeira ligação durante uma prova de vestibular, que se estranhou, que comemorava e riam junto e, no 3º semestre, se mostrou como um grupo em formação, grupo de apoio, durante a estada na universidade, e até mesmo fora dela. Cada um dos integrantes, com suas especificidades, com sua energia que fez e faz com que as engrenagens desse grupo rodem e permaneçam vivos. Uma semente plantada em constante crescimento que em breve, estará pronta para dar vários frutos.

---

<sup>1</sup> Segundo Stênio Soares (2020), o artista, enquanto sujeito social, não está isolado do mundo, ele carrega consigo coisas oferecidas pelo mundo e as coisas que ele artista constrói e deixa no mundo. Nesse sentido, ele aborda o conceito de corpo-testemunha, a partir das impressões coletivas sob um ponto de vista específico da experiência vivida pelo sujeito em si.

O ponto de partida da formação desse quilombo artístico universitário e espetáculo interiores, parte de uma premissa de aprendizagem constantes e experimentações artísticas. Por ser um grupo que se encontra no início, verifica-se um amadurecimento e fortalecimento dos seus ideais. O mais curioso é a forma como surge; no mesmo período que grupos teatrais de grande referência (ou visibilidade), em Salvador estão se despedindo, por conta de dificuldades financeiras. O nosso coletivo nasce, portanto, em um contexto em que falta apoio, mesmo diante de tantos talentos escondidos.

Parte dos integrantes sem prévia experiência teatral profissional, tendo o coletivo como ponto de partida de suas vidas artísticas. Sem prévia orientação docente, mas abastecidos de autonomia, para sugerir, criar, reinventar.

A presente monografia, dividida em três capítulos, está baseada em uma investigação teórico-prática, sistematizada a partir da perspectiva de um corpo-testemunha, que vivenciou o processo da encenação teatral *Interiores* e pode, nesse momento, depor a partir de uma experiência denominada aquilombamento-artístico-universitário.

O primeiro capítulo, refere-se às memórias afetivas de vivências e experiências, enquanto corpo testemunha aprendiz, formadora e artista. Neste capítulo descrevo minha trajetória dentro e fora da universidade, a partir dessas experiências-trocas em que contribuo com um enriquecimento nesta (ou para esta) construção cênica.

O segundo capítulo, ao teatro negro, como ponto de engatilhamento e formação do grupo teatral. Nesse capítulo sistematizo os percursos de um teatro universitário (escola de formação superior de atores, onde exercem importante papel no cenário das produções artísticas dentro da universidade, com um olhar inovador e menos convencional sobre a cena), formado por estudantes negros do curso de licenciatura em teatro da UFBA tendo como ponto de partida para a criação do *Coletivo Fraude Pura*.

O terceiro capítulo é dedicado ao relato do processo investigativo do espetáculo *Interiores*, que tem como espetáculo de construção de repertório do *Coletivo Fraude Pura*, através do seu processo de aquilombamento-artístico-universitário, baseados nos processos de afetividade.

Por fim, faço considerações finais, elencando experiências sensíveis vividas e compartilhadas dentro do *Coletivo Fraude Pura* e da construção cênica do espetáculo interiores, baseado no aquilombamento-artístico-universitário

## 2. CORPO VIVO: ENCRUZILHADAS DE MÉMÓRIAS DE UM CAMINHAR ARTÍSTICO

“A leitura do mundo precede a leitura das palavras” (Paulo Freire, 1988)

Início esse capítulo com a citação do mestre Paulo Freire, para referenciar caminhos trilhados através das minhas leituras de mundo, vivências e experiências acumuladas durante a minha vida, sendo que parte delas oriundas do entrecruzamento de saberes empíricos e populares. Antes mesmo de me enxergar como artista, educadora e aprendiz, me vejo imersa em meu próprio “eu”, nesse olhar para dentro. Pois, antes de tudo, eu sou filha de Irani, neta de Chica e bisneta de Milu, uma encruzilhada imersa em todos os aprendizados adquiridos e fornecidos por essas mulheres na qual me referencio, força feminina de lutas diárias repassadas até mim, a partir de um saber ancestral.

Ao olhar para trás, para os meus antepassados e todos os saberes que me estimularam ao longo da minha vida e que me auxiliou para ingressar no curso de Licenciatura em Teatro, penso bastante na sensação de ter minha vó Chica próxima de mim, e das maneiras as quais esses ensinamentos foram repassados, entendo que esse ato de ensinar é também uma forma de pensar em uma “pedagogia engajada” (hooks, 2013). Minha vó Chica que não possuía o saber acadêmico, mas que nela tinha o saber empírico, da vivência, um ensinamento ancestral: mulher de corpo castigado pelo sol e pelo cansaço das roupas de ganho, ofício que lhe serviu para alimentar seus filhos e netos. Minha vó Chica foi bisavó e, aos 50 anos de idade, quis aprender a escrever seu nome. A educação formal lhe chegou tardia, e que através dos esforços na alfabetização retirou da carteira de identidade a identificação o “não assinado”, podendo, assim, assinar seu próprio nome. Ela é minha lembrança de força feminina com um sorriso no rosto.

Lembro-me que à noite, na maioria das vezes, eu a acompanhava vó Chica à Escola Municipal Fonte do Capim. Eu era uma neta apegada a ela e, mesmo com minha mãe presente, eu gostava de acompanhar minha vó à escola e com isso eu aprendia com ela. Os professores de alfabetização das turmas de EJA (Educação de Jovens e Adultos) não reclamavam que os seus alunos levassem netos e filhos, desde que não atrapalhassem as aulas. Aprendi muito com ela. Hoje minha vó Chica não se encontra mais comigo, ela vive em minhas memórias e repousa no *òrun*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Òrun ou Orun, palavra na língua iorubá que se refere ao céu ou o mundo espiritual, paralelo ao Aiyê, mundo físico.

O EJA é um programa do Governo Federal que visa oferecer um tipo de educação orientada para jovens, adultos e idosos que abandonaram ou não tiveram acesso aos níveis da Educação Básica, na idade apropriada.

O modo de cuidar da educação de filhos e netos é um costume muito presente em nossa cultura afro-brasileira, informação por vezes negligenciada pelo universo acadêmico, entretanto, reafirmo que o saber transmitido por meio da convivência com minha avó foi algo marcante em minha vida. Havia acabado de ser aprovada para ingressar na UFBA (Universidade Federal da Bahia), quando minha referência vó Chica, não estava mais comigo. Talvez ela não quisesse que eu estudasse no curso de Engenharia Química, não tenho certeza, mas um ano depois entrei no curso Gestão Ambiental na UNIJORGE (Centro Universitário Jorge Amado), como bolsista integral pelo PROUNI (Programa Universidade para Todos) sendo a primeira neta de Chica a concluir um curso superior. Após cinco anos ingressei na UFBA, agora cursando Licenciatura em Teatro.



Figura 1 – DUMAS, Alexandra. **Performance Amélia**<sup>3</sup>. 2019. Fonte: Arquivo Pessoal.

---

<sup>3</sup> Experimento cênico resultante da disciplina práticas da cena para o ensino do teatro, do curso de licenciatura em artes cênicas. Performance em homenagem a minha Vó Chica.



Ao lembrar da minha avó, reflito e ressignifico sobre minha forma de pensar a educação, tanto quanto minha forma de criação artística. Minha maior inspiração no meu processo criativo, e a partir destas memórias que me atravessam, revisito seus conhecimentos e reflito acerca do que discutimos academicamente como relações de ensino-aprendizagem.

Enquanto corpo imerso nessa encruzilhada, acredito na oportunidade de me encontrar inserida em diversos lugares, de experimentar e de vivenciar muitas coisas, antes mesmo de perceber que eu possuía uma trajetória capaz de me motivar a ser uma artista. São encruzilhadas que me proporcionaram outros caminhos. Enxerguei-me como aprendiz, como artista, como educadora, mas também como uma profissional que pode transitar e promover o diálogo entre diferentes áreas de conhecimento.

Ainda na primeira graduação em Gestão Ambiental, experimentei relacionar a educação ambiental e o teatro, através do Programa Mais Educação. Nesse programa em específico, criado no governo Lula, tinha como foco a ampliação da jornada escolar e reorganizar o currículo, visando uma educação integral, como um processo pedagógico que conecta várias áreas do conhecimento.

Entendo-me como um indivíduo em constante processo de construções de narrativas próprias, um corpo que tem na experiência de suas vivências como sujeita<sup>4</sup> e, em sua constante busca de identidade, como se enxergar no mundo, trocando experiências, afetividades, conhecimentos, principalmente através do que reivindicamos como teatro negro. Seguindo o entendimento de Leda Maria Martins (1987, p.228), “a expressão Teatro Negro é aqui utilizada para identificar um certo tipo de peças que têm o negro como macro signo cênico, e cujos autores tentam problematizar a sua presença em cena como vetor de tensões”. Antes mesmo de falar em meus avós e pais, com dificuldades para manterem seus filhos na escola, ou mesmo manterem uma alimentação digna na mesa, quando assim podiam. Para mim, minhas oportunidades ressoam mais como uma reparação social e histórica, de tudo que foi negado aos meus antepassados, e que possa de alguma maneira aproveitar e auxiliar outros a irem mais além. Sabendo, como recorda Akotirene, que “pretas e pretos são pessoas pretas em qualquer lugar do mundo” (AKOTIRENE, 2019, p. 37).

Como o pássaro Sankofa, apesar de voar para frente, ele sempre olha para trás, observando o que passou. Esse, Adinkra dos povos Akans, nos lembra que é impossível entender o presente sem entender e sem estar consciente do passado, sendo necessário retomar

---

<sup>4</sup> Gramaticalmente, a palavra sujeito é do gênero masculino, mas pode ser aplicada em relação a pessoas do gênero masculino ou feminino. Prefiro referir-me como sujeita, inspirada na crítica feminista de bell hooks, ao perceber a marcação de gênero que seu texto sofreria na tradução do inglês para o português.

o que foi perdido para caminhar adiante. Refletir sobre o meu presente e almejar o futuro, é olhar para as raízes meus antepassados, minha família, meus amigos que me fortaleceram e serviram de alicerce durante a minha caminhada. Em minha trajetória obtive apoio imaterial, era alguém dizer que estava ali comigo, que acreditava em meu propósito por mais difíceis que se apresentassem os desafios. Era o afeto no olhar, do ser e estar presente. Reflito muito sobre ciclos que precisam ser finalizados, para que se possa iniciar o próximo, com muitos aprendizados, desde a minha vida como educanda nas séries iniciais, projetos sociais dos quais faço parte, as oficinas de teatro que me proporcionaram a vivência artística e lutas ativistas ambientais e políticas.

Na imersão em mim mesma a partir de um corpo-testemunha que me compôs enquanto educanda, arte-educadora e artista, e como esse processo fundamentou *Coletivo Fraude Pura*, evidenciando meu aquilombamento artístico-universitário. Essas memórias espelham esse corpo negro, no encruzilhar de suas histórias e testemunham uma novo pensar, refletido nos processos de *artivismo* negro e de um teatro negro.

Ao depor sobre o fenômeno vivido, a linguagem se manifesta como um testemunho do próprio artista negro como um sujeito social, e sua linguagem é um comprometimento do seu corpo. Por isso, entendemos que essas criações se apresentam como depoimentos do corpo-testemunha, e por tanto, elas são formas de conhecimento e formas de empoderamento dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista da experiência vivida por si. (SOARES, 2020, p.13)

De acordo com Stênio Soares (2020), o conceito do corpo-testemunha se aproxima e dialoga com o debate do feminismo negro de Patrícia Collins, como forma de conhecimento *éthos*<sup>5</sup> na sociedade negra sob o ponto de vista da própria pessoa negra que vive, percebe, e sofre na pele o fenômeno que observa. Para o autor, as ideias passam a ser estruturadas nos discursos poéticos, a partir de uma tomada de consciência de artistas negros brasileiros, que reafirmam uma luta atravessada que é percebida, vivida e experimentada a partir do *corpo-testemunha*.

O corpo-testemunha é um conceito teórico, isso quer dizer que é a maneira pela qual se concebe ou se entende uma determinada noção ou ideia; ele também é uma abordagem metodológica por que é uma forma de tratar ou encarar um fenômeno, sendo, portanto, um modo de lidar uma maneira ou métodos de por em foco algo que objetiva cercar de sentidos ou traduzi-los. (Soares, 2018)

---

<sup>5</sup> *Ethos* designa as características morais, sociais e afetivas que definem o comportamento de uma determinada pessoa ou cultura. O *éthos* se refere ao espírito motivador das ideias e costumes. Nesse caso as características morais do conhecimento da sociedade negra.

Ao considerar o processo artístico e pedagógico, a partir da minha leitura de mundo e das próprias poéticas. Esses conhecimentos fazem com que entenda o meu corpo enquanto sujeito social que é atravessado de informações, estímulos, pontos de vistas e visões.

Enquanto corpo-testemunha, carrego memórias que atravessam meu processo artístico-pedagógico: primeiramente como educadora em espaços informais e depois em espaços formais, e secundamente como artista-educadora em processos de ensino-aprendizagem, metodológicos e pedagógicos. Neste lugar de encruzilhada, situo minhas descobertas poéticas subjetivas, tanto em grupo, quanto individuais, nas estéticas, do fazer teatral, voltadas para o engajamento de um corpo que está se afirmando e reivindicando espaços a todo momento.

Como mulher negra, vivo imersa no meu encruzilhar poético, buscando caminhos e meios de expressão para ser ouvida e me fazer voz, não só no processo enquanto artista, mas como educadora-aprendiz. Muitas das vezes, em momentos da minha vida escolar, fui silenciada e apagada, causando muita dor, medo e incapacidades. Reverter tudo o que um sistema marcado pelo racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) me causou, pode ser um processo lento de memórias que não se apagam facilmente. Ao longo dos meus 28 anos, minha vida foi mudando. Discursos em minha trajetória inicial artística como “ser boa nisso” ou “naquilo”, ou ainda a memória das piadas e brincadeiras de um racismo recreativo (MOREIRA, 2019), e das ocasiões que ouvi em que era “exótica demais” para assumir determinados papéis cênicos, ou que nunca seria uma boa profissional.

Segundo Carla Akotirene (2019, p. 47), o conceito de interseccionalidade nos permite abordar a partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos, e revelar quem são as pessoas acidentadas pelas matrizes de opressões. “A Interseccionalidade dispensa individualmente quaisquer reivindicações identitárias ausentes da coletivamente constituída, por melhores que sejam as intenções de quem deseja se filiar à marca fenotípica da negritude”. Sendo este conceito útil para perceber onde começa o racismo e termina a discriminação regional, a xenofobia e as opressões.

Nos processos de desvalorização de universos culturais africanos e afro-brasileiros, situamos estigmas e estereótipos, sobretudo, à mulher negra, que nos determinam como limitadas a alguns papéis sociais. As recordações e lembranças são importantes, no sentido dessa voz se apresentar impregnada de desejo, sentimentos de lutas antirracistas, autonomia e, para reafirmar seu pertencimento étnico-racial e a identidade negra. Eu, enquanto mulher negra, tenho que me afirmar a todo momento o quanto posso ser uma voz que se faz

emergente, e que é necessária no processo de conhecimentos, tanto em minhas produções individuais, quanto nas produções em grupo.

A encruzilhada de saberes onde meu corpo negro se situa por vezes rejeitado, faz com que eu repense constantemente meus modos de ser e estar no mundo e impacta meu compartilhamento de conhecimentos através de uma arte e educação engajadas.

A encruzilhada aponta para múltiplos caminhos, afinal, a noção de caminho assentada no signo Exu se compreende enquanto possibilidade, e não como certeza [...]. Em sua potência, diferentemente do que é praticado pela lógica ocidental, um caminho não se torna credível em detrimento de outros. A encruzilhada esculhamba a linearidade e a pureza dos cursos únicos, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas pluriversais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber. (JUNIOR, 2018, p.78)

Compreendo, dessa forma, que minha própria vida se encruza em diversos modos de coexistência de perspectivas plurais, como afirma JUNIOR.

## 2.1 MEMÓRIA - EDUCANDA

Enquanto educanda de teatro, lembro-me dos espetáculos negros que tive acesso, ainda que tardiamente, logo após entrar para a *Cia de Arte e Cultura E<sup>2</sup>*. Minha primeira experiência com o teatro vem como espectadora. Por volta do ano de 2005, foi plantada a semente do processo artístico junto ao E<sup>2</sup> e, desde então, começa a minha história nesse encruzilhar de saberes e conhecimentos em uma ONG (Organização Não-Governamental) localizada no subúrbio ferroviário e, em específico no Bairro do Alto do Cabrito, com o teatro em comunidade<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Em uma definição de Teatro em comunidade, Marcia Pompeo Nogueira (2009), afirma que quando o ponto de partida for a natureza de seu público e a comunidade, ou seja, são talhadas pela cultura e o fortalecimento da comunidade. Além disso, o teatro passou a ser arena privilegiada para se refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas, contribuindo para o aprofundamento das relações dos diferentes seguimentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitando suas semelhanças e diferenças.



Figura 2 - CARDOSO, Elenilda. **Espectáculo Era uma vez Brasil...** 2009. Fonte: Acervo da Cia de Arte e Cultura E<sup>2</sup>.

O espetáculo *Era uma vez Brasil...* dirigido por Elizeth Cardoso, retratava a história do Brasil desde o seu descobrimento, passando por datas importantes até os dias atuais, criticando o processo do colonialismo e seus resquícios. Foi com Cardoso, a minha primeira professora que me convidara para o regresso, participar de ensaios e das aulas de teatro em comunidade. Com a *Cia de arte e cultura E<sup>2</sup>* dei meus primeiros tímidos passos como atriz, onde Cardoso, através de jogos teatrais, baseada em Viola Spolin e Stanislavski, utilizou técnicas de desinibição em cena, integração com o grupo, construção de personagens, improvisação e atuação.

A partir de técnicas teatrais, fui estimulada a ampliar meus horizontes artísticos para além da dança: percussão, técnicas circenses (perna de pau), palhaçaria, mediação cultural e produção. Ao longo de setes anos nesse grupo de teatro e paralelamente em outros grupos, busquei profissionalização, uma vez que o teatro feito em comunidade é considerado amador. As relações de ensino-aprendizagem mediadas pela professora Elizeth Cardoso, fomentaram meu desempenho em outras áreas artísticas, para além da atuação como a mediação e produção cultural, criação de figurinos e maquiagem artística. E através de um convite, retornei para auxiliar na formação dos novos atores e atrizes.

Entre o ano de 2012 a 2016, iniciei dois cursos de teatro, um deles com Ramon Reverendo na unidade Teatro Sesc<sup>7</sup> Casa do Comércio e o outro com Ronaldo Braga no Centro de Formação em Artes (CFA) da Funceb (Fundação Cultural do Estado da Bahia). Em ambos os cursos foram aprimoradas algumas técnicas teatrais e métodos para a cena, mas impossibilitada de finalizá-los devido a conflitos de agenda entre o trabalho e a universidade. No mesmo período participei de oficinas, seminários e workshop de teatro que foram cruciais para entender o trabalho que estava sendo desenvolvido por mim e os estímulos pedagógicos experimentados. Em uma dessas oficinas, fui convidada em 2015 para atuar no espetáculo *INventários* com a direção de Kadu Fragoso.

A aprendizagem no espaço não formal, tanto na experiência realizada na comunidade do Alto do Cabrito, como as práticas de oficinas, seminários, e a observação do Teatro Negro da Bahia, foi um dos pontapés para tentar o ingresso na graduação em Licenciatura em Teatro na UFBA. Entrei na universidade já com o objetivo de retribuir a minha comunidade o aprendizado que teria na academia, pensava em trocar conhecimentos e aprimorar as técnicas teatrais (ampliar o leque das técnicas teatrais da comunidade, baseados em Stanislavski e Viola Spolin e dialogar com técnicas e métodos de outros autores do fazer teatral).

No semestre letivo de 2017. 1, começo o curso de Licenciatura em Teatro, ingressante através do programa de cotas raciais e sociais e, nesse sentido, entendo a importância como estudante de licenciatura em retornar o conhecimento adquirido para minha comunidade. Considero que a UFBA me proporcionou uma reflexão crítica pedagógica de ensino-aprendizagem da experiência do fazer teatral universitário.

Os espaços de educação teatral formais e informais, foram necessários para entender que enquanto artista/educanda, vivo em constante processo de aprendizagem. Me proporcionaram uma caminhada variada do fazer teatral, tanto em cena como fora dela, desse aprendizado que é enraizado a partir do processo de observação.

Durante boa parte do meu processo de formação como atriz, sempre fui espectadora dos espetáculos negros produzidos por grupos teatrais baiano, como o Bando de Teatro Olodum e o Nata (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas), que foram se tornaram referências para mim enquanto artista.

Na Escola de Teatro da UFBA havia uma ressalva quanto ao pertencimento desse espaço, um processo de negação antes mesmo de entrarmos nele. Lá, não houve grande dificuldade em absorver o conteúdo das aulas, a compreensão do que era abordado pelos

---

<sup>7</sup> Serviço Social do Comércio

professores, ainda que referenciais eurocêntricos nos eram apresentados. Ingressei em um momento de transição institucional, em que se buscava conhecimentos negrorreferenciados e professores negros, como também senti a necessidade de me aquilombar. Por esses motivos não abandonei a Escola de Teatro da UFBA, embora sentisse falta de maior sensibilidade e cuidado por parte de alguns docentes com regras rígidas, onde uns não deixavam o aluno sem direcionamento, e outros conduziam sem considerar certas particularidades (dinheiro para transporte e/ou alimentação para a ida da faculdade, sem espaço propício para estudar, violência urbana) proveniente dos estudantes residentes de regiões periféricas que eventualmente se atrasavam para as aulas

A educação, como prática emancipatória, deve incorporar instâncias de inconformismo, rebeldia e transgressão. Os modos de educação praticados nas bandas de cá não podem estar isentos de uma crítica que revele suas faces coloniais, nem de giros epistemológicos que desmantelem os arranjos alicerçados em estruturas monoracionalistas. (JUNIOR, 2018, p.78)

A realidade dos alunos pretos da turma de 2017.1, em sua maioria periféricos, é que ao ingressar na universidade pública eles começam a ter dificuldades, porque uma parte deles tem que trabalhar para sobreviver e se manter nesse espaço de ensino-aprendizagem. O curso de Licenciatura em Teatro na UFBA é integralmente vespertino e por isso precisamos equacionar nossos estudos artístico-pedagógicos durante viagens de ônibus e enquanto vivemos uma vida laboral. Nessa jornada de trabalho e das atividades acadêmicas, eu me via muitas vezes em um esgotamento físico e, por outras vezes, um esgotamento mental. Tudo isso, para eu não deixar de reivindicar o espaço que tinha conquistado, me vi exigindo do meu corpo cansado a permanência nesse lugar. Isso significava dar conta das demandas da vida e da faculdade.

O apoio que recebi dos meus companheiros e companheiras da turma de 2017.1, *os fraudes*, foi importante para meu processo de ensino-aprendizagem como educanda. Lembro-me que no primeiro semestre de adaptação e conciliação do trabalho e faculdade, o esgotamento físico era tão evidente que, na maioria das vezes eu me percebia dormindo entre uma aula e outra. E, os registros fotográficos, desses dois primeiros semestres, eu sempre aparecia com os olhos semifechados. Quando possível, colegas de turma compartilhavam o conteúdo das aulas com sensibilidade do apoio, para que eu conseguisse dar conta das demandas exigidas. Nesse ritmo entre o trabalho e aulas, muitas vezes não havia tempo de

almoçar, ia alimentada de um lanche para a sala de aula no aguardo do horário do jantar do Restaurante Universitário.

O aquilombamento que se formou a partir da turma do *Coletivo Fraude Pura* foi crucial para meu desenvolvimento e permanência na universidade. Nesse sentido, foi o meu ponto de apoio: a turma do curso de Licenciatura em Teatro, majoritariamente, de pretas e pretos, que nos intitulamos como *Fraudes*, porque conquistamos esse espaço que nos diziam não ser nosso.

O empretecimento do cabelo das mulheres no uso de cabelos cacheados, crespos, trançados e cheios foi um deles. Foi notório observar que outras pretas deixaram seus cabelos alisados para trás trocando por penteados afros. Assim, recriamos novas histórias e nos fortalecemos enquanto referência para as turmas que entraram logo após. Como exemplo, os novos ingressantes de 2019, o *Facção Negra*, inspirou-se no espetáculo *Interiores* e o *Coletivo Fraude Pura*, como referência para a disciplina poética da encenação, usando dramaturgias afro centradas assim como o nosso coletivo.

O teatro como forma de experimentação de novas diretrizes, possibilitou a expressão da nossa própria identidade, fizemos voz onde éramos silenciados e revivemos memórias apagadas. Tais discursos, que me atravessaram enquanto educanda, reverberam na minha forma de ver enquanto *sujeita* social, dentro desse espaço que ainda é hegemônico branco, mas que tive a sorte de conhecer outras produções com um discurso contra hegemônicos.

Enquanto corpo-memória de educanda, meu maior fascínio estava nos processos educacionais que me faziam pensar no meu papel social e na construção de conhecimentos baseados na sensibilidade, no cuidado, na afetividade. Como esse meu corpo negro se posiciona diante de um racismo velado, do silenciamento imposto, ou do lugar de fala (RIBEIRO, 2017), ao expor suas realidades de maneira crítica, de como os assuntos hegemônicos eram abordados e como eram confrontados por epistemologias e referências negras.

## 2.2 MEMÓRIA ARTE-EDUCADORA

Prévio ao meu ingresso universitário, experienciei na prática o que era ser educadora, através do programa Mais Educação, no ano de 2014, na Escola Estadual Pinto de Aguiar, localizada em Mussurunga I, Setor C, fui contratada para ministrar aulas de Educação Ambiental e serviu de inspiração a cursar Licenciatura em Teatro. Os laços entre o Teatro e a



Educação Ambiental surgiram a partir da abordagem dos problemas e consciência ambientais que, a partir de técnicas teatrais, discutimos o assunto de maneira lúdica. Tais técnicas oriundas do ensino teatral não formal e que foram retomadas ao longo do meu processo de formação como arte-educadora.

Com fundamentação teatral, minhas abordagens metodológicas e pedagógicas juntamente com os temas ambientais foram trazidas sobre um pré-texto da criação cênica, de educação e conscientização ambientais, buscando problematizar o tema, trazendo possíveis resoluções. Nesse período do Programa Mais Educação, eu trabalhei com aproximadamente 25 alunos, do Ensino Fundamental II, de 11 anos a 17 anos de idade.

As produções das atividades inicialmente eram de teor prático, baseado num planejamento ambiental do manejo do solo e plantio de mudas de hortaliças, com o intuito de transformar e estabelecer uma relação dos estudantes com o ambiente escolar. Com o afastamento do professor de teatro, acabei assumindo essa função para não abandonar o processo já desenvolvido de Educação Ambiental e Sustentabilidade nas escolas, trabalhamos com textos dramaturgos de conscientização ambiental e reciclagem. Nesse período contava com a coordenadora do Projeto Mônica que apoiavam no material básico da aula, nas discussões do planejamento com os outros professores.

Ainda como arte-educadora, dentro da comunidade do Alto do Cabrito, primeiramente no espaço Bela Vista, sob a coordenação de Adriana Maciel, e depois na ONG Cia de Arte e Cultura E<sup>2</sup>. No primeiro espaço, trabalhei com jogos teatrais abordando relações étnico-raciais e empoderamento da pessoa negra; já no segundo espaço realizei atividades de jogos e improvisação para cena.

A experiência em espaços informais é marcada por forte ligação afetiva e emocional, além de contribuir e desenvolver uma troca entre a UFBA e a sua comunidade externa. Atualmente na Ong Cia de arte e cultura E<sup>2</sup>, sigo colaborando com as atividades de mediação teatral com os alunos e coordeno o Sarau do Cabrito. Já, no mais recente espaço Bela Vista dentro da mesma comunidade; desenvolvo um trabalho de teatro com crianças de 6 até 8 anos.



Figura 3- SAMPAIO, Jéssica. **Oficina de Teatro Infantil Espaço Bela Vista**. 2019. Fonte: Arquivo Pessoal

Através da Cia de arte e cultura E<sup>2</sup> partilho meu engajamento político da arte teatral que se estende em minha vivência na UFBA, local qual outros ganhos intelectuais são adquiridos, como por exemplo ao abordar a relação com o E<sup>2</sup> e outros grupos como artista-educadora, na prática docente com a Cia e a perspectiva prática do pesquisador em teatro.

Na troca de experiências em espaços formais de ensino, tive meu contato com o Programa da Residência Pedagógica, vinculado à UFBA e à Capes, onde atuei como bolsista-residente do curso de Licenciatura em Teatro, compreendendo o período de janeiro de 2019 a janeiro de 2020, tendo como campo de atuação a Escola Municipal Osvaldo Gordilho (EMOG), localizada em Parque São Cristóvão. Nessa escola, atuei junto ao Ensino Fundamental 1, sendo as séries iniciais, 1º e 2º ano, tendo como preceptor o Professor Antônio Ferreira de Souza Filho e Orientada pela professora Alexandra Dumas (UFBA). Essas duas turmas eram constituídas aproximadamente de 24 alunos entre 5 a 9 anos de idade.



Figura 4 - CARVALHO, Matheus. **Turma do 1º ano do Programa Residência Pedagógica**. 2019. Fonte: Arquivo Pessoal

Essa escola municipal possuía uma estrutura inadequada para a realização das aulas práticas de teatro (salas pequenas, onde dividíamos espaços com as cadeiras e mesas, com ventilação inadequada), uma triste e recorrente realidade na maioria das escolas públicas. Sendo assim, a condução das aulas acontecia na própria sala de aula ou ainda tinha que se dividir o pátio com as turmas da professora de educação física.

As atividades abordadas partiram de temas norteadores, trabalhados em sala com jogos de Teatro do Oprimido de Augusto Boal, à luz das provocações que instituíram a Lei Federal 10. 639/03, que instaura o ensino de História e cultura afro-brasileira e africana. Metodologias foram adaptadas para o público alvo das turmas do 1º e 2º ano do ensino fundamental I, juntamente com jogos da primeira infância, principalmente com a turma do 1º ano cuja faixa etária era de 5 a 6 anos de idade.

Um dos maiores desafios na experiência junto aos alunos da EMOG foi atender as necessidades de inclusão de alguns alunos. Meu planejamento inicial de aulas não abordou crianças com necessidades especiais, e foi no processo teórico-prático que eu tive que repensar uma metodologia que de fato promovesse um processo de inclusão, como de

adaptação dos exercícios para a realidade dos alunos com deficiência. Ao observar as mudanças de comportamento dos alunos, criei um planejamento que atendessem a todos colaborou para que enquanto professora me atualizasse para entender um público com pluralidades de visões de mundo e realidades. Foi exatamente na EMOG que comecei a buscar disciplinas que abordassem o processo de inclusão, pensando de fato realmente aplicar métodos específicos para pessoas com deficiências e como essa seria uma realidade presente nas escolas.

Resultante dessa experiência como professora em formação em espaços formais e não formais, elaborei um artigo que submeti ao IV Colóquio Internacional de História da África/ VIII Semana de Ciências Sociais da Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), com titulação “Uma Experiência da Pedagogia Teatral: Espaço formais e não formais de ensino”<sup>8</sup>, presente nos anais do Colóquio da UNIVASF.

A partir desses primeiros estímulos como estagiária ou como bolsista residente, pude repensar formas de educação que quero compartilhar com os alunos, as quais julgo serem cruciais para uma educação engajada, trabalhada com enfoque na afetividade e nas trocas de conhecimentos.

Durante a Prática do Estágio remoto em Pedagogia do Teatro 3, novamente foram trabalhados, afetos e narrativas de si, proposições para a cena. Uma das dificuldades encontradas para o trabalho prático nesse tipo de formato foi o modo virtual, onde tive que adaptar todas as técnicas de ensino aprendizagem com os jogos do teatro do oprimido (BOAL, 2000) para a costura da cena.

De acordo com bell hooks (2013, p.35), “quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar alunos”. No processo como arte-educadora, me vi trocando conhecimentos com os alunos, a partir de minhas narrativas de vida.

O processo da educadora parte também de uma análise do mundo, do contexto, onde alunos e professores estão inseridos. Surge uma escrita e uma escuta sensível, que se refere a cada integrante como parte de um saber coletivo, e que é necessário para a troca de conhecimentos. O professor por si só não é o detentor de todo o conhecimento e os alunos possuem conhecimentos a partir das suas experiências na vida. Suas visões de mundo

---

<sup>8</sup> SILVA, JESSICA SAMPAIO DA; SOARES, Stênio José Paulino. UMA EXPERIÊNCIA DA PEDAGOGIA TEATRAL: ESPAÇOS FORMAIS E NÃO FORMAIS DE ENSINO. In: Anais do IV Colóquio Internacional de História da África e VIII Semana de Ciências Sociais. Anais...Juazeiro (BA) UNIVASF, 2019. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/semanacoloquio/196817-UMA-EXPERIENCIA-DA-PEDAGOGIA-TEATRAL--ESPACOS-FORMAIS-E-NAO-FORMAIS-DE-ENSINO>>. Acesso em: 20/12/2020 21:22

precisam ser partilhadas, para que o processo das aulas seja abrangente a todos e não a uma parte dos alunos. Essa forma de educar não deve ser vertical, e sim horizontal.

No processo de uma educação baseada num engajamento, afirma bell hooks:

Os professores que abraçam o desafio de autoatualização serão mais capazes de criar práticas pedagógicas que envolvam os alunos, proporcionando-lhes maneiras de saber que aumentem sua capacidade de viver profunda e plenamente. (hooks, 2013, 36)

Essa atualização por parte do meu corpo, indica que sou uma sujeita em constante aprendizado e como professora estou exercendo a mediação, fazendo com que meus alunos tenham a vontade e o desejo de uma autonomia nas suas buscas por conhecimentos.

Enquanto arte-educadora, sigo na busca de conhecimentos, metodologias e estratégias pedagógicas, para que o conhecimento alcance de forma mais abrangente minhas turmas. Entendo que o despertar de um pensamento crítico dos alunos passa, necessariamente, pela revisão que nós professores precisamos fazer a respeito do nosso modo de partilhar o conhecimento.

Como professora, reconheço que os alunos de grupos marginalizados têm aula dentro de instituições onde suas vozes não têm sido nem ouvidas nem acolhidas, quer eles discutam fatos - aqueles que todos nós podemos conhecer -, quer discutam experiências pessoais. (HOOKS, 2013, p. 113-114).

bell hooks (2013), ao se aproximar da pedagogia de Paulo Freire, afirma que a política de identidade nasce da luta de grupos oprimidos ou explorados para assumir uma posição, a partir da qual possam criticar as estruturas dominantes, uma posição que dê objetivo e significado à luta. É esse pensamento crítico de suas posições enquanto pessoa que os alunos têm que se referenciar.

### 2.3 MEMÓRIA - ARTISTA

Tudo vem de um ponto de partida, desde que obtive minhas primeiras experiências como artista, na ONG *Cia de Arte e Cultura E<sup>2</sup>*. Lembro-me, da minha primeira apresentação pela Cia, o espetáculo *Era uma vez Brasil*. Cada detalhe rememoro com muita alegria e com muita satisfação, porque foi a partir desse medo de errar e também dos acertos que percebi me

reconhecer em fase de amadurecimento, como um corpo que se encontra vivo, pulsante, atuante e principalmente ativo.

O frio na barriga já não era o medo de errar e, sim de um corpo que iria começar a performar, entre um ensaio e outro, entre uma cena e outra, fui aquela adolescente vivenciando a ação e sendo parte da ação. Perdi as contas de quantas vezes eu apresentei *Era uma vez Brasil*, das temporadas e das apresentações nos teatros de Salvador e em espaços alternativos. *Era uma vez Brasil* é um espetáculo infanto-juvenil, que conta a história do Brasil desde a chegada dos colonizadores até os dias atuais. De maneira humorada e bem crítica em torno do assunto.

Fiz a minha primeira apresentação no Teatro Vila Velha, no projeto Vila Verão (2009), um espaço bem movimentado e com um público já fiel. A *cia de Arte e cultural E<sup>2</sup>* não só foi minha primeira escola de teatro, também foi minha casa de experimentações. Com o “E<sup>2</sup>”, apresentei muitos espetáculos e fui aperfeiçoando muitas das técnicas teatrais apreendidas como atriz, dentre eles nos processos dos espetáculos: *Sonhos perdidos*, *Cabrito Berra*, *Você é um número*, *Fragmentos poéticos*, entre outros. Elizeth Cardoso é uma artista multidisciplinar que sempre buscou que tivéssemos autonomia, responsabilidades e, principalmente, prazer pelo ato do fazer teatral.

Enquanto corpo artístico no E<sup>2</sup>, a encenação e dramaturgia eram de Elizeth Cardoso, era fortemente composta por um teor social, histórico e de conhecimento básico. Como exemplo, em *Sonho Perdidos*, abordava-se a pedofilia, o trabalho infantil e a gravidez na adolescência, com a intenção de informar e fazer com que os adolescentes da comunidade refletissem sobre o assunto. Na minha formação como atriz no E<sup>2</sup>, ao desempenhar papéis com teor social, como um corpo que leva a informação e tem algo a comunicar.

Foi a partir dessas buscas de autonomia e de uma busca dita profissional, que busquei outros meios de aprendizagem teatral, entre oficinas, leituras e experimentações, seminários. No Sesc, fiz duas leituras dramáticas abarcando, a leitura dramática Sesc o *RIP e Carl* e *Corpo de Delito* com direção de Fernando Marques, em 2015 e a partir de uma oficina fui convidada para participar do Abriu de Leituras, do texto de Rosário Fusco intitulado *Auto da Noiva* com direção de Jessé de Oliveira, em 2014.

Tudo vem de um ponto de partida, desde que obtive minhas primeiras experiências como artista, na ONG *Cia de Arte e Cultura E<sup>2</sup>*. Lembro-me, da minha primeira apresentação pela Cia, o espetáculo *Era uma vez Brasil*. Cada detalhe rememoro com muita alegria e com muita satisfação, porque foi a partir desse medo de errar e também dos acertos que percebi me

reconhecer em fase de amadurecimento, como um corpo que se encontra vivo, pulsante, atuante e principalmente ativo.

O frio na barriga já não era o medo de errar e, sim de um corpo que iria começar a performar, entre um ensaio e outro, entre uma cena e outra, fui aquela adolescente vivenciando a ação e sendo parte da ação. Perdi as contas de quantas vezes eu apresentei *Era uma vez Brasil*, das temporadas e das apresentações nos teatros de Salvador e em espaços alternativos. *Era uma vez Brasil* é um espetáculo infanto-juvenil, que conta a história do Brasil desde a chegada dos colonizadores até os dias atuais. De maneira humorada e bem crítica em torno do assunto.

Fiz a minha primeira apresentação no Teatro Vila Velha, no projeto Vila Verão (2009), um espaço bem movimentado e com um público já fiel. A *cia de Arte e cultural E<sup>2</sup>* não só foi minha primeira escola de teatro, também foi minha casa de experimentações. Com o “E<sup>2</sup>”, apresentei muitos espetáculos e fui aperfeiçoando muitas das técnicas teatrais apreendidas como atriz, dentre eles nos processos dos espetáculos: *Sonhos perdidos*, *Cabrito Berra*, *Você é um número*, *Fragmentos poéticos*, entre outros. Elizeth Cardoso é uma artista multidisciplinar que sempre buscou que tivéssemos autonomia, responsabilidades e, principalmente, prazer pelo ato do fazer teatral.

Enquanto corpo artístico no E<sup>2</sup>, a encenação e dramaturgia eram de Elizeth Cardoso, era fortemente composta por um teor social, histórico e de conhecimento básico. Como exemplo, em *Sonho Perdidos*, abordava-se a pedofilia, o trabalho infantil e a gravidez na adolescência, com a intenção de informar e fazer com que os adolescentes da comunidade refletissem sobre o assunto. Na minha formação como atriz no E<sup>2</sup>, ao desempenhar papéis com teor social, como um corpo que leva a informação e tem algo a comunicar.

Foi a partir dessas buscas de autonomia e de uma busca dita profissional, que busquei outros meios de aprendizagem teatral, entre oficinas, leituras e experimentações, seminários. No Sesc, fiz duas leituras dramáticas abarcando, a leitura dramática Sesc o *RIP e Carl* e *Corpo de Delito* com direção de Fernando Marques, em 2015 e a partir de uma oficina fui convidada para participar do Abriu de Leituras, do texto de Rosário Fusco intitulado *Auto da Noiva* com direção de Jessé de Oliveira, em 2014.



Figura 5- **Leitura Dramática Auto de Noiva**, direção **Jessé de Oliveira**. 2014. Fonte Arquivo Abriu de Leitura

Desde o ano de 2015, coordenei o Sarau do Cabrito, comecei a produzir com mais intensidade poemas e poesias e sou poeta da casa, juntamente com Fábio Santana, Fabricia de Jesus, Carlos Zenon, Myrian Santana e Juliana César, todos moradores e artistas do bairro Alto do Cabrito, assim como eu.

Foi também em 2015 que fiz parte do *Coletivo Inventários*, que foi um processo interessante de imersão em inventários realizados a partir de fábulas criadas por nós artistas-criadores. Nesse processo surgiram duas personagens, Indaiá, uma boneca bailarina de caixinha de música, e a boneca preta, acredito que um dos espetáculos mais significativos no processo de aprendizado para a cena. Participando de festivais, em julho de 2015, fizemos uma temporada com *INventários em: o despertar*, no Espaço Via Magia, localizado na Federação.

Em *INventários* além de Indaiá, uma das personagens mais ricas em seu posicionamento social foi a boneca preta, que abordava a representatividade com o seu público infanto-juvenil. Em cena, eu estava com uma boneca preta com cheiro de canela, e começava a abordar a história dessa boneca de pano, que não se parecia com as demais



bonecas de sua dona. Ao finalizar o conto encenado, cai do céu uma chuva de mini bonecas pretas. No meu percurso como atriz, perceber a reação do espectador, toda vez que terminava o espetáculo, era o mais gratificante, até mais do que o cachê que não conseguimos ter.

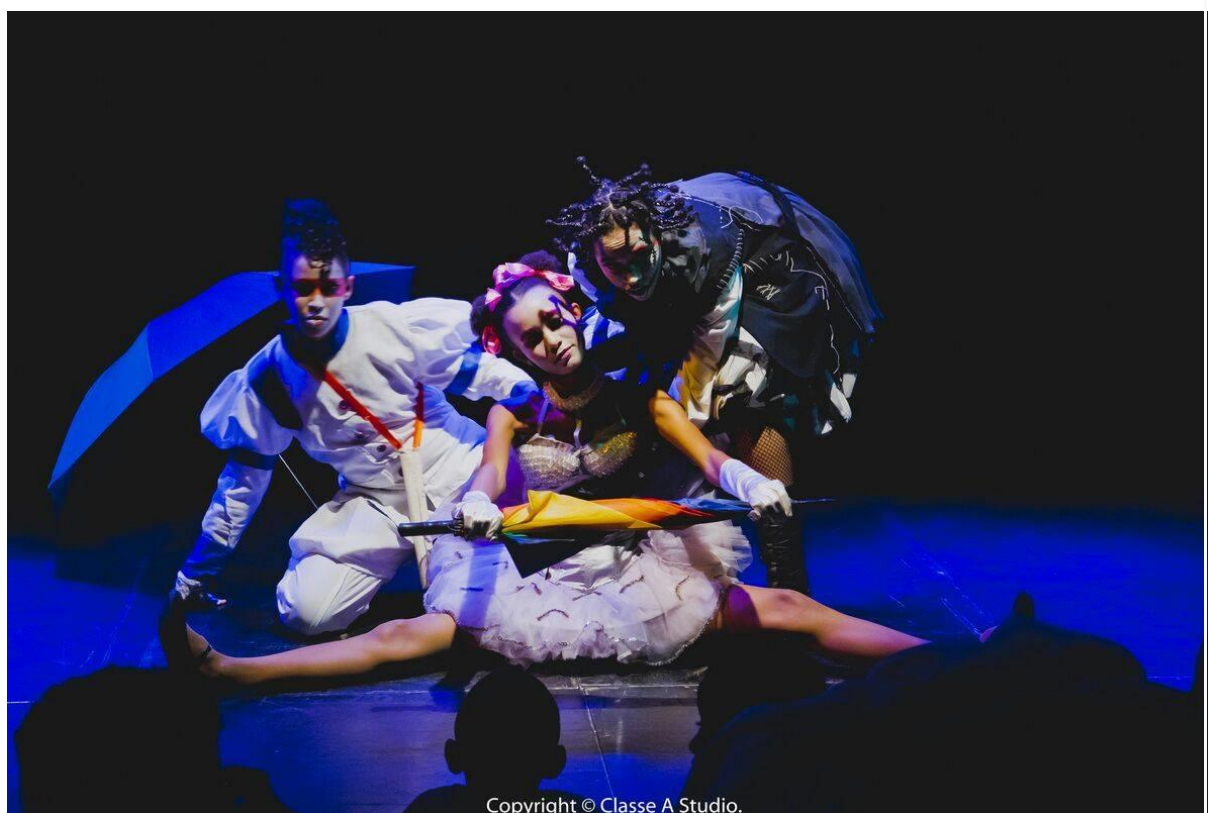


Figura 6: CALHEIRA, Adilson. **INventários em: o despertar no Espaço Cultural Alagados**. 2015. Fonte: Coletivo INventários

Em 2017, ao começar o curso de Licenciatura em Teatro, comecei a rever as maneiras e outras técnicas teatrais ensinadas pelos professores, mas era diferente e sempre senti falta de algo mais afrocentrado. Só em 2018, com o *Coletivo Fraude Pura*, que nos firmamos como um quilombo-artístico-universitário. Dividimos juntos e criamos métodos de compartilhamento do que aprendemos, de nos aquilombar, de ocupar um espaço que eram ocupados por “brancos” e diziam não ser nossos. Um teatro negro, feito por negros, ressaltando a ancestralidade vivida através das memórias de todos os integrantes.

Além de participar das montagens provenientes das disciplinas, fiz parte de outras atividades enquanto atriz, fora do ambiente acadêmico, tais como leituras dramáticas, performances e integrei uma banda de percussão feminina chamada *Carne Negra*. Durante

esse período fiz a produção do *Fórum de Cultura da Bahia*, tentando fomentar a produção artística de Salvador e dos interiores.

Todos os espetáculos que atuei como artista tinham um caráter social e racial, um recorte de teatro engajado, que me enriqueceram em minha pesquisa na minha formação como artista teatral.

### 3. TEATRO NEGRO: UMA ARTE DE AFIRMAÇÃO

Sou um corpo negro. Sou um corpo que obteve um dos seus primeiros estímulos de busca de identidade a partir da ação teatral. Já me reconheci diversas vezes em cenas feitas por um teatro negrorreferenciado tipicamente baiano, com todas as sensações, sabores, cheiros, que reverberaram em mim. As histórias da Bahia trazidas pelas personagens eram as mesmas que via pessoalmente nas “quebradas”, nas favelas de Salvador, na feira ou trazidas daqueles jargões que minha vó Chica contava. O teatro como a arte de afirmar a ação é me reconhecer enquanto esse agente é sujeito de mudanças e de reconhecimento identitário. Enquanto artista e futura docente, vejo a necessidade de auxiliar o pensamento crítico das formas de opressões e no reconhecimento histórias dos espectadores e dos alunos, e, afetivamente sobre as mudanças que podem fazer de suas histórias, reescrevendo-as e contando-as.

Afirmar uma arte negra ou afirmar-se enquanto uma pessoa negra que faz a arte é discussão presente na contemporaneidade. O artista negro vem desse processo de afirmação de sua identidade, cultura e história, ainda com todo o processo de apagamento cultural e histórico. E, acessar esse espaço hegemônico do fazer teatral, com esses corpos negros e com as suas poéticas, histórias, já é uma arte de afirmação.

O teatro negro como uma arte de afirmação percorre um caminho político, a partir do momento que o ator ou atriz negro/a se afirmar e se reconhece, enquanto corpo negro dentro do um processo de criação artística, recriando sua própria poética de narrativa cênica e reivindicando por esses espaços, que é comumente marcado pela ideologia de criação branca com um pensamento eurocêntrico de consumo e poéticas artísticas. Ao recriar esse espaço, o teatro negro faz com que o processo histórico desse ator negro seja revisado e recontado, a partir de sua visão no campo da criação e da experimentação.

No meu caso, esse caminho político aconteceu ainda no começo da adolescência, com o acesso a esse teatro preto/negro, que me fez repensar enquanto sujeita no processo de observação, e depois para me tornar esse agente de mudanças. Pensando nesse caminhar histórico, revisando minha memória enquanto atriz, não me lembro de um espetáculo ausente de teor político, em que meus personagens não militassem. Todos traziam um contexto afro diaspórico denunciante, fazendo com que o público revisitasse e ressignificasse o seu papel enquanto opressor e passassem a pensar e se posicionar enquanto pessoa.

Nesse processo contra hegemônico a partir da visão de ser e estar no mundo, enquanto corpo que vem sofrendo com um racismo proveniente de colonialismo, esses estigmas de sermos afetadas/os fazem com que, enquanto corpo negro do fazer teatral, repensemos os nossos modos de nos posicionarmos diante do opressor e, principalmente, findar silenciamentos, que por vezes é repleto de dor, se fazendo de fato, ser ouvido.

bell hooks (2019), aponta que o processo de desconstrução da categoria branquitude é essencial para desaprender atitudes e valores supremacistas brancos. A autora ainda aponta que, dentro da cultura supremacista branca, aprendeu-se a supervalorizar a branquitude, negando a negritude. “Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras” (hooks, 2019, p.63). Nesse forçoso processo a rejeição da nossa negritude, nossa história e cultura abarca as regras do capitalismo, perpetuando a negação da nossa identidade negra. O teatro negro oportuniza uma revisitação histórica, para que sejam recriados novos pontos de vista.

O teatro que é feito por muitos artistas negros na contemporaneidade é um teatro engajado, que tem como marco as influências do Teatro Experimental do Negro (TEN), levando em consideração repensar nessa forma de teatro que se busca um processo de criação contra hegemônico. Para alguns artistas, o processo de criação é muito mais significativo que o resultado final, é poder fazer com que, através de sua poética, exista um posicionamento desses corpos negros e que eles sejam ouvidos e vistos através do seu processo de reivindicar e se afirmar através da linguagem cênica, que se constrói enquanto a própria ação artística e/ou pedagógica.

Essa militância negra no campo das artes, contesta a ordem social eurocêntrica. Régia Freitas (2020) diz que resistir às formas de opressão racial e à ideologia alienadora hegemônica pelo âmbito artístico é uma poética e uma profunda rebeldia contra o sistema. “Acoplar a palavra Negro a Teatro não foi uma mera decisão semântica, mas um posicionamento ideológico” (FREITAS, 2020, p.147). Mas o teatro feito pelos artistas negros por si só não necessita de uma definição. Esse processo de se reafirmar é uma estratégia de resistência e um ato político contra a dominação branca, que ainda abarca a falsa democracia racial e dita o que deve ser consumido artisticamente e culturalmente.

Alguns autores e artistas baianos preferem não fazer uma definição do teatro que produzem, simplesmente definem como teatro. Isso ocorre mesmo quando suas poéticas utilizam elementos cênicos em que o próprio espectador identifica como Teatro Negro.

Ocorre que o ator negro em cena, com seu corpo, já reivindica algo e, realmente, não precisa de uma definição categórica para sua poética, especialmente, por que muitos se referenciam em várias culturas afrodiáspóricas. Nos trabalhos contemporâneos, existe uma discussão acerca da denominação feita por e para artistas negros, principalmente, no sentido em que não chamamos do teatro feito por brancos de teatro branco, só de teatro. Até que ponto é necessário, definir esse teatro feito por nós negros como Teatro Negro e não como apenas teatro? Penso que em até certo ponto foi estratégico e, às vezes, se faz necessário no processo de reafirmação. Mas, também deixar claro, que o teatro que fazemos é teatro, dentro da nossa intencionada poética e estética individualidade e subjetividade particular de cada grupo e artista negro.

O negro no Teatro não está só fazendo a ação teatral. Está reivindicando o seu espaço, está mostrando sua poética, a sua cultura, a sua história, o seu próprio corpo negro como ato de reexistir e afirma-se. “[...] o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética (FANON, 2008, p.117)”. O negro em cena com suas narrativas negrorreferenciadas possui uma potência poética, ética e estética.

Ivani Tavares Lima conceitua o teatro negro como “como conjunto de manifestações espetaculares negromestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra” (LIMA, 2011, p.82). Definido em três categorias: performance negra, o teatro de presença negra e o teatro engajado.

O Teatro Negro engajado visa potencializar os espetáculos militantes, como protagonismo de suas próprias histórias, os artistas negros lutam cotidianamente contra o discurso hegemônico, o racismo velado, a ideologia de branqueamento e de consumo cultural eurocêntrico e o mito da democracia racial.

Para Alexandra Dumas (2020), as referências que identificam o fortalecimento do cenário brasileiro com produções negrorreferenciadas e que são recorrentes para definir teatro negro: “a presença de artistas negros e negras na equipe de realização do espetáculo; engajamento cênico-discursivo associado ao ativismo voltados para causas do povo negro; cenas embasadas em poéticas, éticas e estéticas africanas e/ou afrodiáspórica.” (DUMAS, 2020, p.95)

A presença de uma equipe e dos artistas negros no processo de narrativas, nos discursos cênicos, está repleta de ativismo para a causa do povo negro e de um resgate ancestral, no processo criativo.

Sobre a construção da identidade negra no teatro, a expressão do Teatro Negro é utilizada para efetuar uma identificação que o espetáculo em si, tem o corpo negro como signo cênico e os autores salientam a presença desse ator em cena como vetor de tensões. Dumas (2020) destaca como problematização, a compreensão histórica e conceitual do corpo negro dentro do projeto colonizador, identidade formada pela alteridade branca. Os artistas negros buscam uma reinvidicação identitária, como enfrentamento político ao racismo estrutural da sociedade brasileira.

Lima (2011) nos recorda que quando o TEN surgiu, ele foi um divisor de águas na História do Teatro brasileiro. Segundo a autora, ele se tornou a voz dissonante em um contexto social em que a nação sequer se reconhecia como agente de discriminação racial.

Assim, o teatro negro brasileiro, além de lidar com as questões derivadas de sua condição política (afirmar seu discurso e combater o que contradiz), ainda tem que justificar a necessidade de sua própria existência. Ora, é a sua própria existência, em condição de resistência que justifica a sua necessidade. Necessidade de preencher lacunas, tais como a ausência de atores, autores, textos e personagens negros, livres de estereótipos e da coisificação. Necessidade de mais fôlego e forças para renascer e conseguir sobrepor-se à, ainda nebulosa, identidade racial brasileira (LIMA, 2011, p.84)

As minhas primeiras referências desse tipo de teatro engajado e que obtive acesso foi como espectadora, antes mesmo de pensar em ingressar na Escola de Teatro da UFBA. Em Salvador, tive o prazer de prestigiar o teatro feito pelo Bando de Teatro Olodum, pelo CAN, e também pelo NATA, além de algumas montagens que tive o prazer de assistir dos textos dramaturgicos de Abdias Nascimento, Rosário Fusco, Cuti. Teatro esse que partia de um engajamento e de uma afirmação dos corpos negros em cena, que ao invés de depreciar, aumentava a estima e enriquecia esses atores em cena.

Ao entender-me como esse corpo, que estava recebendo suas primeiras motivações teatrais por volta de 2005, e ao enxergar-me enquanto pessoa afetada por aquele repertório que possuía um engajamento político, feito por artistas negros, apesar da pouca idade, fui levada a conhecer uma outra história, que fascinava. Enquanto espectadora me senti tocada por cada palavra proferida pelas/os atrizes e atores, presa em cada cena como se elas, realmente, estivessem me comunicando algo e como se estivesse aqui para reivindicar não só seu espaço, mas também para dizer algo ao seu público. Foi assim que ao sair de cada

espetáculo que assistia, me via através dos atores/atrizes, e queria fazer um teatro tão bom quanto o deles. Foi a partir desses estímulos do teatro negro que eu comecei a me enxergar em cena e achar que era capaz de fazer teatro.

Início pelas minhas memórias enquanto observadora, e que para mim é uma referência de um fazer teatral marcado por afirmar a ação de reivindicação do seu espaço, e também por entender que se eu falo de teatro negro, se realmente precisa dessa nomenclatura, falo dessas minhas primeiras referências que foram observadas como espectadora de teatro e que depois segui os passos como artista.

Antes mesmo de observar o teatro negro da Bahia, quero referenciar ao TEN – Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias Nascimento, em 1944, no Rio de Janeiro sendo que o teatro dito negro na Bahia sofreu essa influência. De acordo com Abdias Nascimento, o TEN, possui os seguintes objetivos Básicos:

Com os seguintes objetivos básicos: a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito 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 etnocêntrica de se auto considerar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto, norma tradicional quando a personagem exigia qualidade dramática do interprete; 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 se requebrando, domesticados Pais joões e lacrimogêneas Mães Pretas; e. desmascarar como inautêntica e absolutamente inútil a pseudocientífica literatura que a pretexto de estudo sério focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista: eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, e assim por diante, cujos interesses estavam muitos distantes do problemas dinâmicos que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 2016, p. 161-162)

Para Nascimento, o TEN enquanto manifesto, tinha como proposta, fazer um teatro engajado, além de integrar o negro na sociedade brasileira, criticar a ideologia da brancura, valorizar a contribuição negra à cultura brasileira, mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e apresentar nos palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra.

Ao montar a primeira peça do TEN, com a ausência de textos na dramaturgia brasileira que correspondessem aos objetivos de Abdias Nascimento, o mesmo recorreu à obra *O imperador Jones* do dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill. O norte-americano cedeu gratuitamente ao TEN os direitos para encenar sua peça, em tradução de Ricardo Werneck, em 1945. Estreando, após meses de ensaio, no dia 8 de maio de 1945, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como protagonista o ator Aguinaldo Camargo.

Ao pensar nessa influência de Abdias Nascimento, “o TEN inspirou e estimulou a criação de uma literatura dramática baseada na experiência afro-brasileira, dando ao negro oportunidade de surgir como personagem-herói”, (NASCIMENTO, 2016, p.162) até então a maioria dos espetáculos colocava o ator negro em um não lugar, como uma figura estereotipada e em papéis de subalternidade, e/ou negando sua história.

Logo após ao TEN, na Bahia alguns grupos teatrais sofreram essa influência, como o Bando de Teatro Olodum, o NATA (Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas), o CAN (companhia Abdias Nascimento). Abdias Nascimento e o TEN foi um dos precursores para repensar nessas novas maneiras de criação teatral, promovendo o protagonismo negro.

O Bando de Teatro Olodum é a companhia negra mais popular do teatro baiano e uma das mais conhecidas do país. Fundada em Salvador em 17 de outubro de 1990, a partir de uma parceria entre o Grupo Cultural Olodum e o diretor Marcio Meirelles. Como foco principal de enfrentamento ao racismo e contribuição de forma relevante para a inclusão de temas sociais e políticos na vida cultural baiana, o Bando desde sua fundação teve a autonomia para escolher seu repertório e interferir no processo criativo de cada trabalho. Nos primeiros anos, seus integrantes (todos negros), enfrentaram o preconceito que não são artistas e que representam no palco as suas próprias histórias de vida.

O Bando, dá o primeiro passo para consolidar uma dramaturgia própria com textos escritos por Márcio Meirelles a partir de jogos de improviso do elenco. Geralmente, os personagens são inspirados em tipos comuns das ruas do Pelourinho e seus espetáculos são repletos de humor que chamam a atenção do público com temas de caráter contestatório, como intolerância religiosa, ideologia do branqueamento e marginalidade. Além da palavra, a música e a dança servem de elos de comunicação e viram marcas indeléveis na trajetória do Bando. A partir de sua poética, que transcorre por retratar a vida das pessoas de Salvador, a cidade mais negra do Brasil, o elenco solidifica a sua militância negra com temas que denunciam de forma contundente a discriminação racial.

A metodologia utilizada pelo Bando no processo de criação dramática como na criação dos seus personagens, são os referenciais da negritude, a partir do cotidiano de um povo baiano como: “o Carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social” (UZEL, 2003, p. 38)

A arte teatral é utilizada como instrumento no combate ao racismo, revelando a força política-ideológica da negritude. O autor Marcos Uzel (2003, p.12) fundamenta que “o Bando de teatro Olodum não se esconde. (...) mexe na ferida, dá a cara para bater e provoca sem



medo de errar ou de deixar alguma fragilidade exposta”. Os espetáculos realizam um debate atual e militante da arte, incentivando o respeito, às diferenças e valorização das identidades de gênero, cor, raça e cultura.

Para Rocha e Cunha (2020), a arte é uma ação essencialmente humana, capaz de produzir conhecimento e transformar as pessoas. Sendo assim, se faz necessário entender a importância do teatro na sociedade como forma de cultura e meio de comunicação, pois a mesma se desenvolve concomitantemente num fazer dia a dia de transformação e de representação da identidade, do homem em si mesmo e com o mundo.

Os espetáculos feitos pelo Bando foram meu ponto de partida para repensar nesse tipo de teatro negrorreferenciado. Estava iniciando minha vida ainda com o teatro pela ONG Cia de Arte e Cultura E<sup>2</sup>, quando Fábio Santana, ex-integrante através do processo de mediação cultural com o Teatro Vila Velha conseguia os convites, que permitiu que os alunos da ONG, assistissem alguns dos espetáculos produzidos pelo Bando, além de quando estávamos em cena com os espetáculos do E<sup>2</sup>, elaboramos os processos de troca e nesse caso essa troca eram trocas de aprendizados da forma teatral. Enquanto espectadora pude assistir *Cabaré da Raça, Áfricas, Bença, Ô pai ó*.

Na Bahia, em específico em Salvador, o BANDO é uma das maiores escolas de teatro negro, feito por negros e para negros, visível o processo de militância enraizada não só no espetáculo, mas como também eram feitas as produções. Uma das produções que foi de suma relevância e marca para o Bando e de maior polêmica, foi a campanha de autodeclaração enquanto negro para assistir um dos seus espetáculos, todo o espectador que se autodeclarasse e fosse negro, pagavam meia entrada no espetáculo.

O Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA, fundado em 17 de outubro de 1998, na cidade de Alagoinhas, surgiu para participar do I Festival Estudantil Teatro em Destaque, representando o Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas com a assinatura de direção de Fernanda Júlia.

E, são bem latentes a construção e a formação dos grupos teatrais negros que foram surgindo na Bahia, cada um com sua poética, mas todos com a militância fazendo parte da sua produção artística. Lembro-me a primeira vez que assisti ao espetáculo do NATA, *Exú: a boca do universo*. Fiquei tão presa na forma que eram retratadas os *oríkìs*<sup>9</sup>(Poesias em

---

<sup>9</sup> A palavra *oríkì*, é formada por duas palavras, *Ori*= cabeça e *Ki*= louvar /saudar. Então, *oríkì* significa, saudar ou louvar a algo que estamos nos referindo. Sendo as palavras portadoras de força e asé, dá-se aos *oríkìs* o poder de invocarem por si próprio à força vital.

exaltação dos orixás) de *Esú*<sup>10</sup> e me vi uma fã da poética trazida por Fernanda Júlia, realmente fazia um teatro que a mesma denomina de teatro candomblé e desde então tenho assistido todos os espetáculos dirigidos por essa mulher potente. Citei o espetáculo *Exú* pelo fato de perder a conta das vezes que o assisti e pelo amor que descobri ter por esse orixá, como é o orixá dos caminhos, ele se faz presente em meus caminhos.

De acordo com Fernanda Júlia (2015), o NATA vem realizando montagens teatrais, oficinas, leituras dramáticas e movimentando o espaço teatral, com projetos que discutem, divulgam e valorizam a cultura afro-brasileira, em Alagoinhas, Salvador, em grande parte do interior da Bahia e, atualmente, pelo Brasil. Os espetáculos possuem como eixo norteador, a história, a cultura e a religiosidade afro-brasileira, com o objetivo de desmistificar os preconceitos e as imagens pejorativas que povoam, histórica e culturalmente, o imaginário coletivo da sociedade, resultantes de um processo de colonização e racismo. Atualmente, Fernanda Julia diz que faz um teatro candomblé e sua poética é inspirada nos *oríkìs* e dos rituais públicos da comunidade de axé, então usa teatro, dança afro e música para mostrar a beleza e a filosofia do culto às divindades.

Com a Cia Teatral Abdias Nascimento, tive o prazer de participar da seleção e depois de assistir ao espetáculo *Sortilégio II- Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (2014), clássico do Teatro Negro Brasileiro, com a direção de Ângelo Flávio e escrito por Abdias Nascimento. Ângelo Flávio fundou a primeira Cia de Teatro Negro de nível superior do Brasil na Universidade Federal da Bahia em 2002, juntamente com estudantes negros e negras. A CAN tem como tema recorrentes das suas montagens, o ativismo em defesa das causas sociais e se inspira no Teatro Experimental do Negro.

De acordo com o Blogger sobre a CAN, o mesmo nasce de discussões sobre a ausência do protagonismo na cena baiana, assim como, a ausência de conteúdo epistemológico dos negros brasileiros e da diáspora na grade Curricular das Universidade. Na Cia, é desenvolvido capacitação no cotidiano de pesquisa do fazer teatral na Bahia. Em suas montagens, fica evidente o processo de lutas sociais contra as formas de discriminação e genocídio cultural, primando pela pesquisa e qualidade cênica.

Assim, como a Cia Teatral Abdias Nascimento, a primeira Cia de Teatro Negro Universitário, foi criado o *Coletivo Fraude Pura*, com princípios estéticos e éticos bem

---

<sup>10</sup> *Esú* ou *Exú*, é o orixá da comunicação e da linguagem: assim, atua como mensageiro entre os seres humanos e as divindades, (dentre outras muitas atribuições).

parecidos, tendo como base de experimentação os processos universitários e inspiradas no teatro negro da Bahia o Grupo NATA e o BANDO, além dos princípios e objetivos do TEN.

Esses grupos teatrais de Teatro Negro têm uma forte relação comigo, pois foi assistindo esses espetáculos que pude me reconhecer enquanto negra e militante e no que acredito ser um teatro negrorreferenciado. Existe muita potência poética na dramaturgia, na valorização do corpo negro em cena, na direção, nas produções e no que se quer passar para o seu público.

### 3.1. PERCURSOS DE UM TEATRO UNIVERSITÁRIO

Ao iniciar no curso de Licenciatura em Teatro, fui percebendo os caminhos que poderiam ser percorridos, enquanto licencianda de Teatro. Durante o curso, me vi experienciando as três áreas de concentração do curso, sendo que as relações dos três se dão de maneiras diferentes. O curso de Licenciatura em Teatro da UFBA me possibilitou a experiência como artista, como docente em Teatro seja ele, em ensino formal ou não-formal, e como pesquisador (a); sendo que essa última não é tão incentivada pela grade curricular do curso. Senti falta ainda no primeiro semestre ter uma disciplina voltada para leitura e produção textual. As disciplinas voltadas à pesquisa são a partir do 5º semestre e só te prepara para os projetos artísticos e para o Trabalho de Conclusão de Curso. Desta forma, não há disciplinas específicas para elaboração de escritas para submissão de trabalhos voltadas para a área de teatro, principalmente na graduação.

Segundo Anyelle Cordeiro (2018), a concepção do artista-docente-pesquisador, constitui um perfil que consegue articular o processo formativo nas três funções: o artista como conhecedor das técnicas e especificidades do fazer artístico teatral, o docente como disparador de processos pedagógicos e o pesquisador como criador de pensamento a partir da investigação, da análise e da transformação e suas práticas pedagógicas e artísticas. Essas funções acabam se interligando, cada uma à sua maneira e ligando com o processo criativo.

Ainda, segundo a autora, nas investigações de concepções e práticas pedagógicas da contemporaneidade, abordar os modos de arranjo da esfera profissional “artista-docente-pesquisador”, apesar de escassos materiais investigativos desse trinômio profissional. Aponta trânsitos fluidos nas interfaces de ser professor, ser artista e ser pesquisador, e suas possíveis atuações em busca do processo de composição do professor e de sua representação social.

Na conceituação de alguns autores de Professor-Artista é como uma forma de “subjativação docente específica da atualidade, exigida pelos modos de existir da contemporaneidade, caracterizada principalmente pelas desfronteirização das áreas de conhecimento” (CORDEIRO, 2018, p.117 apud CAPRA; LOPONTE, 2016, p.7). Nesse processo de investigação “professor-artista”, se destaca o pesquisador, como modo de formação continuada e lócus de atuação profissional, tanto em espaços formais e não informais de ensino, pela sua condição de pertencimento plural.

No processo desse trinômio artista-docente-pesquisadora, obtive meu processo auto investigativo como artista inicialmente antes de adentrar no curso de Licenciatura da ETUFBA, onde posteriormente poderia assim aprender e compartilhar os conhecimentos adquiridos tanto em espaços formais e não formais de ensino, dentro do estágio obrigatório da disciplina. Como a pesquisa tem a ver com o processo auto investigativo dessa artista e do espaço de formação que a mesma veio, mescla assim a pesquisa, o processo investigativo universitário com o *Coletivo Fraude Pura* se tornou também objeto de estudo, no processo de minha formação e de percurso universitários a serem percorridos.

Neste sentido, o curso de Licenciatura em teatro da ETUFBA, tem um papel crucial de estimular o estudante a realizar seu próprio percurso acadêmico, seja ele de só exercer a regência de sala de aula ou em espaço informais de acordo com o interesse de cada um no processo, seja dessa prática do fazer teatral ou de realizar pesquisas e produzir conhecimentos. E isso é facilitado, ao proporcionar uma experiência transdisciplinar e multirreferencial na partilha dos processos de formação, pesquisa e criação ao estimular esses discentes, ao se matriculem nos componentes optativos ou livres dos outros cursos.

O primeiro momento que obtive a informação que poderia estar exercendo a tríade de artista-docente-pesquisadora foi na disciplina de Metodologia de Pesquisa, componente obrigatório do Curso. A partir daí, surgiram várias inquietações das minhas práticas (artística, de pesquisa e pedagógica) e pelas descobertas do meu próprio percurso formativo, vendo a necessidade de uma autoatualização. Já que na grade curricular anterior ou talvez por falta de interesse por parte de alguns docentes, não houve nenhuma orientação, que poderíamos investigar mais essa tríade ou até mesmo de incentivo para a participação em grupos de pesquisa para a produção de conhecimento.

Nos princípios, o teatro como a arte do encontro. Esse fazer teatral promove o encontro com materialidades, com textos, com memórias, consigo mesmo, com o outro, com o público e com o mundo. Alguns princípios, como a escuta atenta, a ação presente, o

desnudamento, o corpo relacional, a improvisação como criação, a produção de energia, o acesso a estados e fluxos e a criação de narrativas. Os procedimentos de trabalho se organizam na viabilização da atmosfera criativa. Por meios de dispositivos, que inicia com a experimentação e o manuseamento criativo, que possibilitam o encontro dos corpos com materiais de atuação. Esses dispositivos são compostos por indutores de jogos, por técnicas teatrais e por noções teatrais. Os produtos seriam resultados dessas experimentações e do manuseamento criativo destes princípios que acabam de dar forma à experiência.

Os olhares de estranhamentos e questionamentos das estéticas e temáticas trabalhadas nas oficinas pela artista-docente-pesquisadora trazem uma presença utilitarista das artes, que influi na recepção e validação, quando se trata de Performance Art. Esses olhares conduzem à reflexão sobre a condição de representações sociais e identidades do artista-docente-pesquisador, com seu trabalho artístico e as possibilidades das práxis docente.

Ao adentrar no meu processo das experiências artísticas, das sensibilidades do ato de ensinar e da pesquisa, esses entrelaçamentos manejam conexões da ação humana, das ações no campo da Arte, que contornam as concepções de uma arte sensibilizadora, de aceitação de si e do outro e da busca de um educador ideal. Ao investir um olhar para uma Arte de dispositivos, abrem espaços para a criação da ação docente, como catalisadora de experiências e de debates, ampliam os olhares para a tríade profissional e suas potencialidades.

Os percursos dos estudantes de artes cênicas da ETUFBA, sejam eles no curso de Licenciatura ou Bacharel em Interpretação ou Direção teatral, podem ser diversos. E fica evidente quando esse estudante ele ganha o aparato da universidade para as suas primeiras experimentações cênicas com as disciplinas práticas, mas também existe um caminhar do próprio aluno, dessa busca por autonomia.

O Ato de Quatro é um dos caminhos para essa autonomia e que possibilita esses alunos a se desenvolverem enquanto artistas e diretores teatrais. Ele acontece todas às segundas feiras e a cada edição no formato de cena curta de 15 min cada, dirigido por quatro diretores diferentes. O projeto foi criado em novembro de 1996 por estudantes da Escola de Teatro da UFBA como parte das comemorações dos 40 anos da Escola.

Na universidade existem outras maneiras de experimentações artísticas. Uma delas são as formações de coletivos dentro da universidade, outros são através de programas de extensão como PIBIARTES e PIBIEXA. Mas, enquanto estudante de licenciatura em teatro se pode experienciar a tríade do teatro, voltado à pesquisa, ao ensino e a experimentação artísticas.

As formações de coletivos artísticos universitários para a criação e produção teatral é também um dos percursos criado por esses artistas que estão iniciando para o desenvolvimento artístico e de sua poética. Como o CAN, que teve os seus primeiros passos na produção universitária e depois foi desenvolvendo o seu caminho artístico. Principalmente na produção de poéticas negras e de produção negrorreferenciada que estimulam e enriquecem o negro em cena, denunciam as práticas racistas através dos textos, da construção cênica e principalmente nas discussões referentes ao processo que discriminam e denigrem o ator/atriz negro (a) em cena.

Diante, tantas possibilidades de percursos, caminhos, trilhas, encruzilhadas artísticas e pedagógicas, enquanto artista me estabeleci em um coletivo de teatro universitário e que serviu de apoio para as minhas trajetórias nessa tríade, enquanto artista-pesquisadora-docente. Recriar esses espaços e talvez servir de referência para outras pessoas que estão iniciando o seu processo de criação artística.

Hoje posso dizer que me reconheço como artista, docente e pesquisadora, nessa caminhada, não só pela experiência, mas sim pela vontade e pelo amor de uma arte engajada trabalhada no processo de afetividade, desses atravessamentos enquanto pessoa negra, moradora do subúrbio e, reconhecer que, além da universidade, o subúrbio pode ser celeiro de artistas e de muitas potências. A universidade em si é como uma semente, que se for bem semeada ela pode se transformar em uma boa planta, mas como toda planta as suas raízes elas podem percorrer vários caminhos e se for bem cultivada pode ter raízes fortes e sólidas e essa planta elas podem gerar novas sementes. Sou como essa semente rebelde, que está se solidificando e crescendo, e gerando outros frutos, já que me vejo num multiprocesso, me vejo como uma profissional abarcando em diversos lugares.

### 3.2. CAMINHOS E DESCAMINHOS: COLETIVO FRAUDE PURA

A vivência universitária possibilita vários caminhos e descaminhos a serem percorridos durante a vida acadêmica, e se espera que o curso em si, de Licenciatura em Teatro, abarque somente a parte pedagógica, ou seja, um caminho que a maioria dos licenciandos percorrem que é o voltado ao ensino aprendizagem, não exercendo outras rotas de experiências que podem abranger a construção artística e a pesquisa. Caminhos esses que fazem parte dos trajetos dos integrantes do *Coletivo Fraude Pura*, transformando-os em

multiprofissionais, a partir do seu lado artístico, já que a grande maioria vivenciou o fazer teatral, até mesmo anteriormente de efetuar trocas pedagógicas no ensino formal e informal.

O *Coletivo Fraude Pura* é um grupo formado por estudantes do curso de Licenciatura em Teatro em sua grande maioria, uma de Direção e outra de Interpretação, todos correspondentes aos ingressos de 2017.1 na Escola de Teatro da UFBA (ETUFBA). A união desses estudantes como um coletivo de teatro, se deu antes mesmo da aprovação no curso que todos estavam concorrendo, essa semente de afetos ela nasceu na prova de habilidades específicas, ainda no aguardo das provas e foi se firmando no primeiro semestre, quando se tornou necessário fazer intervenções artísticas fora do ambiente universitário, para que não houvesse a necessidade de exclusão de uma disciplina.

O surgimento do nome *do Coletivo Fraude Pura* refere-se a uma brincadeira que fizemos ao ser aprovados no curso, referenciando a subversão do sistema universitário eurocêntrico, que geralmente aprova maior parte de seus alunos brancos, e o coletivo em si foi formado por uma turma que em sua grande maioria preta, aprovada no ano letivo 2017.1. A partir do processo de união entre os alunos, subverter essas formas de sistemas racistas que ditam qual o lugar enquanto corpos negros vivos de arte devemos estar e a partir desse processo contra hegemônico, nos posicionarmos diante ao opressor.

O *coletivo Fraude Pura* é composto pelos seguintes integrantes: Aila Monteiro, Alexandre Militão, Ângela Oliver, Ayran Bufálo, Fabiola Sena, Iago Gonçalves, Jéssica Sampaio, Juliana Bispo, Lorena Bastos, Manu Moraes, Matheus Menezes, Matheus Zumborí, Rafaela Tuxá. E logo após, contamos com mais duas integrantes Jéssica Carolina que também é ingressa de 2017.1 e Silara Aguiar ingressa de 2018.1, todos moradores do interior da Bahia ou do interior de Salvador, as periferias.

No primeiro semestre, recebemos uma montagem de grade, ao qual os alunos chamam de PF (Prato Feito), com disciplinas obrigatórias e uma optativa, mas o que não levaram em consideração, é que exatamente o componente curricular optativo, TEA242-Maquilagem I é que ela necessitaria de compras de matérias.

Essa disciplina em si, exigia uma prática, só que os seus materiais, tais como maquiagens, pincéis, tintas tinham um custo alto, para não deixar de fazer a disciplina que tínhamos como docente Tina Melo, uma referência em maquiagem artística e visualidades na Bahia, nos organizamos e fizemos apresentações, performances, com intuito de arrecadar fundos para a compra de materiais e conseguir se manter na disciplina.

A partir desse momento nos organizamos enquanto grupo para fazer intervenções artísticas nas ruas, como dança, poesia, música, teatro, palhaçaria, tudo com intuito de arrecadar fundos para a compra de material coletivo, venda de materiais como doce, rifas. Dividimo-nos em grupos, cada um em um ponto da região do centro de Salvador, geralmente saindo da Escola de Teatro e indo até a Estação da Lapa como uma grande passeata artística e/ou da Ondina até o Porto da Barra. Desde então, fomos nos organizando com a qualidade artísticas de cada um, para conseguir alcançar o objetivo inicial que era a compra dos materiais de maquiagem e também foi o primeiro passo para que o coletivo artístico de fato fosse criado.



Figura 7- ZUMBORÍ, Matheus. **Passeata artística para fundos de compra de materiais, Farol da Barra.** 2017. Fonte: Arquivo Fraude pura

Lembro-me de uma das nossas primeiras caminhadas artísticas, com o rosto pintado, roupas coloridas e um pandeiro na mão. Íamos andando pelas ruas do centro de Salvador, fazendo as nossas intervenções artísticas, até termos o nosso primeiro entrave, ou seja, ao chegar na Estação da Lapa. Para fazer qualquer intervenção era necessário pedir autorização. Enquanto eu e Juliana Santos conversávamos com o coordenador da Estação da Lapa, subvertendo o sistema, as apresentações artísticas continuaram, mas agora no subsolo do local, lá, os seguranças não barraram. Um fato curioso é que este espaço recebe a maioria dos



ônibus para a Cidade Baixa e Subúrbio, ou seja, as pessoas que iriam para a Cidade Alta não poderiam ser incomodadas.

De acordo com Roberto Schettini (2015), “Todo coletivo, quando criado com propósitos e princípios comuns a seus membros e inquietações artísticas pulsantes, sente a necessidade de criar o seu teatro, de dizer o seu teatro.” (p. 23) Essas inquietações, vivas e pulsantes, se tornaram os primeiros passos, para o grupo se estruturar de fato como coletivo artístico em formação e, as suas primeiras experimentações cênicas do coletivo, se deram a partir das disciplinas práticas correspondentes aos componentes curriculares obrigatórios e essa experiência por conta da disciplina de maquiagem.

Lembro-me de uma das nossas primeiras caminhadas artísticas, com o rosto pintado, roupas coloridas e um pandeiro na mão. Íamos andando pelas ruas do centro de Salvador, fazendo as nossas intervenções artísticas, até termos o nosso primeiro entrave, ou seja, ao chegar na Estação da Lapa. Para fazer qualquer intervenção era necessário pedir autorização. Enquanto eu e Juliana Santos conversávamos com o coordenador da Estação da Lapa, subvertendo o sistema, as apresentações artísticas continuaram, mas agora no subsolo do local, lá, os seguranças não barraram. Um fato curioso é que este espaço recebe a maioria dos ônibus para a Cidade Baixa e Subúrbio, ou seja, as pessoas que iriam para a Cidade Alta não poderiam ser incomodadas.

De acordo com Roberto Schettini (2015), “Todo coletivo, quando criado com propósitos e princípios comuns a seus membros e inquietações artísticas pulsantes, sente a necessidade de criar o seu teatro, de dizer o seu teatro.” (p. 23) Essas inquietações, vivas e pulsantes, se tornaram os primeiros passos, para o grupo se estruturar de fato como coletivo artístico em formação e, as suas primeiras experimentações cênicas do coletivo, se deram a partir das disciplinas práticas correspondentes aos componentes curriculares obrigatórios e essa experiência por conta da disciplina de maquiagem.



Figura 8- ZUMBORÍ, Matheus. **Intervenção artística para fundos de compra de materiais, Shopping Lapa.** 2017. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude pura.

O *Coletivo Fraude Pura*, vem utilizando diversas formas de modo de criação e composição espetacular, percorrendo diversos caminhos nesse encruzilhar artístico, e nesses entrecruzamentos de experimentações.

Segundo a criação coletiva, todos os artistas cênicos de determinado coletivo são criadores de todos os elementos da cena que compõem o espetáculo. A divisão entre as especialidades e funções artísticas, segundo esse modo de produção, são apagadas com o fim último de que o coletivo consiga expressar seus discursos livremente, engendrando nos espetáculos de repertório criados pelo grupo uma discursividade singular gerada pela pluralidade de criações de cada indivíduo/membro do grupo. (SCHETTINI, 2015, p.23)

Não só nas produções artísticas, o coletivo se firmou, mas também como um quilombo, uma grande família. O estar presente dentro na universidade como corpos negros, como corpos políticos, nunca fez tanto sentido. Ao me aquilombar, deixei de andar sozinha e passei a andar em bando. É falar de uma trajetória de grupo que iniciou e que está baseado no cuidado, no afeto, no aquilomba-se como estudantes de licenciatura em teatro, artistas, periféricos e/ou interioranos, e no entrecruzar de suas histórias.

O *Coletivo Fraude Pura* é um coletivo que nasceu na Universidade Federal da Bahia, na Escola De Teatro e as suas produções artísticas até o momento é uma produção que nasceu

dentro do ambiente universitário. O coletivo tem um engajamento político e ainda está no processo de criação de sua própria poética, apesar de ter uma assinatura particular, trabalhada na afro afetividade. E tem como referência de produções artísticas na Bahia exatamente do NATA, BANDO E CAN, além do próprio Abdias Nascimento e o TEN.

Ao pensar na palavra quilombos historicamente, nos remetemos a lugares de refúgios de escravos africanos e afrodescendentes. Mas, “quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial.” (NASCIMENTO, 2019, p. 289) Todo o quilombo é passível de diferenças e, também é um manancial e espaços de disputas. O *Coletivo Fraude Pura* é formado por pessoas diferentes, com pensamentos diferentes, mas que também tem muitos objetivos em comum, o trabalho da afetividade em cena, o respeito, o cuidado.

Abdias Nascimento (2019) aborda sobre o quilombismo em relação, a vivência da cultura e de práxis da coletividade negra, que essa cristalização dos nossos conceitos, definições elas devem ser expressadas, enriquecendo e aumentando nossa capacidade de luta. “Precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectiva exclusiva da população negra e de sua respectiva visão de futuro.” (p. 289)

Nesse processo de coletividade, me lembro de diversas histórias vividas e vivenciadas com meus colegas de sala e de cenas. Desse sonho compartilhado de criação da nossa poética e do prazer de estar realizando o nosso primeiro espetáculo, agora por conta própria, foi isso com o espetáculo Interiores, um misto de prazer e felicidade por ver o nosso sonho ser realizado. No primeiro semestre ainda com o coletivo, como resultado da disciplina jogos e improvisos, fizemos uma produção, que fomos mostrar o resultado para a comunidade externa da UFBA, um no Sesc Nazaré, outro na minha casa a *cia de Arte e Cultura E<sup>2</sup>* e o outro no Teatro Sesc na cidade de Valença. Enquanto coletivo conseguimos nos organizamos e produzir essas três apresentações artísticas, mesmo estando dentro de uma disciplina.

O aquilombamento artístico universitário, nada mais é que a reunião de artistas negros em formação ou que passaram pela universidade pública, a fim de apoiar a permanência sua e de futuros estudantes nesse espaço acadêmico e de se basear nas produções, além do consumo literário e artísticos negrorreferenciados, como repertório cultural e estético. O aquilombar-se dentro da universidade se faz necessário na construção de nossas narrativas e caminhos enquanto artistas em formação profissional.

Esse processo de aquilombasse do *Coletivo Fraude Pura*, foi crucial até mesmo para a permanência da maioria de seus integrantes no espaço universitário. Foi nesse ritmo de cuidar dos seus e contribuírem para os trabalhos artísticos individuais de cada um, que fez o coletivo realmente se firma enquanto coletivo dentro do espaço universitário. Esse ciclo de protegermos uns aos outros, ouvir e apoiar principalmente nas decisões. Não encontramos em outra parte na universidade. Todo o apoio seja na formulação de escritas, dos trabalhos que se querem experimentar artisticamente, todos são através das redes que criamos. De amigos que já possuem um trabalho já reconhecidos e de pessoas que estão começando agora. O aquilombar-se dentro do espaço universitário é criar essas redes.

Essas teias são repletas de vidas artísticas e de apoio afetivo, pois geralmente não pensamos nesse processo de afetividade que é promovida por essa arte de encontro com colegas e apoiadores no fazer teatral e na produção, esse lugar sensível de se reconhecer no outro, dentro do seu processo de vida e histórica, apoiando os pontos positivos e fortalecendo onde eles têm de melhor na sua produção artística coletiva e individual. Criar esses pontos de apoio é crucial, num período onde questionam a arte que nós fazemos sempre.

Dentro dos processos de como nos enxergamos no mundo e como queremos mostrar ao mundo as nossas criações artísticas e/ou pedagógicas dentro do coletivo, nos baseando que a maioria é licenciandos em teatro, dizemos que o que norteia o coletivo é o amor, ancestralidade e o aquilombamento. Faz com que ocorra um questionamento das discussões que queremos que chegue ao público, não só, dentro da universidade como alunos, mas fora como os nossos futuros alunos.

#### 4. INTERIORES: UMA EXPERIÊNCIA ENEGRECIDA

A experiência da encenação do espetáculo *Interiores*, parte da união dos estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da UFBA, da turma de 2017.1, em sua grande maioria negros, que fundaram o *Coletivo Fraude Pura*, formando o seu quilombo artístico universitário. Com o intuito inicial de verem suas histórias serem representadas nas encenações artístico pedagógicas da Escola de Teatro, em detrimento das apresentações universitárias.

A construção e estruturação de interiores, assim como de afirmação do *Coletivo Fraude Pura* como quilombo artístico universitário, se deu de fato dentro de uma disciplina intitulada processo de encenação em 2018.1, com os docentes Gil Vicente e João Sanches. Nesse processo criativo das experiências e inquietações, foram analisados pontos que para os integrantes são relevantes, pois não queríamos como coletivo ser divididos em duas turmas distintas a pesar de ser a mesma disciplina, ou, dirigir cenas de um espetáculo com dramaturgia já existente, e sim queríamos permanecer juntos e contar nossas histórias dentro da universidade a partir da nossa visão, a visão de estudantes, de artistas, de moradores do interior e/ou das periferias de Salvador, que viram o entrelaçamento de suas histórias, apesar de todas as particularidades individuais de cada um. Foi também nessa disciplina, que exploramos as qualidades artísticas e criativas de cada integrante que até então eram desconhecidas, o trabalho coletivo desde a sua pesquisa, das decisões em coletivo, se afirmando, se enegrecendo, se politizando de fato como um grupo.

Reconhecer e enxergar, que o processo do espetáculo *Interiores*, parte da união de estudantes negros, em sua grande maioria do curso de licenciatura, que firmaram seu fazer artístico no seu quilombo universitário é reinventar-se, é enegrecer as experiências e utilizá-las como ato político, de existência e re-existência. O transpor de nossas vivências pessoais para a cena, as histórias empíricas vivenciadas e repletas de sentimentos afetivos, faz parte de narrativas negrorreferenciadas.

A ideia inicial era criar um espetáculo que contasse a nossa história dentro na universidade, a partir da visão do permanecer na universidade, das dificuldades e das delícias, partindo de um espaço geográfico, distante da realidade universitária que utiliza métodos de ensino eurocêntricos. Do como é permanecer na universidade, sendo estudantes negros do interior da Bahia e das regiões periféricas da Capital da Bahia, Salvador, que têm sua história

entrelaçadas, ao entrar no curso de Licenciatura em Teatro, sendo em sua maioria o primeiro da família a entrar na universidade ou se formarem.

Ao ter seus primeiros passos de dramaturgia, percebemos que *Interiores* é um espetáculo que abrange muitas possibilidades, no que tange a encenação, na reformulação de sua segunda dramaturgia, das disposições cênicas. Mas, interiores também é um aquilombar cênico, criado por memórias, memórias ancestrais que têm pontos de ligação com o público, como o movimento cíclico dos corpos unidos num caminhar a saudar Nanã, ou da força imposta no falar das mulheres da casa e suas garras como o de Iansã. Corpos que saúdam suas ancestrais e seus ancestrais, e que dialogam diretamente com cada espectador, como se as memórias fossem únicas e atemporais.

O reconhecimento da nossa ancestralidade e do entendimento de corpos políticos que gritam por ser reconhecido e por um espaço de falar das nossas artes, a partir das memórias afetivas e afetuosas. *Interiores* é como uma casa de mãe, com cuidados, afetos, mas também busca a realidade de estranhezas, desses corpos enegrecidos que vieram de lugares diferentes (tempo/ espaço), mas que juntos se formam um todo.

Perceber meu corpo pertencente a uma família, artística e universitária, desde a sua formação, é ver como esse corpo poético que enquanto indivíduos são diferentes, mas quando juntos se mostram como um único organismo vivo. As rotas e os caminhos dramaturgicos e de encenação de *Interiores*, levam o espetáculo a ganhar uma força e que acabam diferenciando e levando a dois caminhos, que necessitou um do outro para fortalecermos o coletivo preto da UFBA e do curso de Licenciatura em Teatro, o *Fraude Pura*.

As lembranças dos carurus investigações, das reuniões pós aula, das jantas no Restaurante Universitário da UFBA, tudo isso e mais coisas fizeram e fazem parte do processo investigativo de encenação, que em muitos momentos mesclam com a vida de cada um dos atores. Da vontade de estar juntos, quando tudo indicaria que poderíamos percorrer caminhos diferentes, nos aquilombamos, nos unimos. Do velho ditado Zulu de *UBUNTU*<sup>11</sup> dos nós por nós. “Sou o que sou pelo que nós somos”.

Somos isso, corpos, com pensamentos e atitudes diferentes, mas que juntos somos únicos em prol de um aquilombamento como ato político e em busca de espaço, onde a experiência de vida de cada um, acabam atravessando o conjunto e algumas realidades tão iguais e diferentes ao mesmo tempo, se tornam únicas e verdadeiras.

---

<sup>11</sup> Retirado do Blog do Paulo Suess (<http://paulosuess.blogspot.com/2012/12/ubuntu-tio-sou-o-que-sou-pelo-que-nos.html>)

O espetáculo *Interiores*, foi a possibilidade da ressignificação do que acreditamos enquanto teatro, da arte do encontro com pessoas maravilhosas que nos presentearam com seus aprendizados; de enalteçemos a possibilidade de fazer arte negra, trabalhada no afeto, na escuta e até mesmo em momentos de estranheza; de afirmarmos a ação de corpos atuantes e principalmente de sensibilização do espectador, vendo-os se reconhecerem em nossas histórias. *Interiores* foi a possibilidade de aprender e vivenciar o processo, sendo o processo investigativo mais importante que o produto final, pois as memórias do aprendizado são únicas.

### **Interiores**

É casa de mãe  
É Dengo de vó  
É cheiro de café vindo da cozinha  
É bolo de milho  
É aconchego  
É ter a família por perto  
É chão de barro  
É tomar banho de cuia  
Mas interior também é  
Olhar para dentro  
Respirar fundo  
Seguir em frente  
Ser gente  
Sorrindo atoa,  
Chorando  
Vivendo e vivenciando.  
Vive um interior dentro de mim  
Pulsante e vivo.  
Vive um interior dentro de mim  
Pulsante e Criativo  
Vive um interior dentro de mim  
Pulsante e ativo

Vive um interior dentro de mim

Pulsante e atuante.

Interior vivo e único.

(Poesia Autoral)

#### 4.1. NOSSO LUGAR: UMA INVESTIGAÇÃO ANCESTRAL

A universidade pública é um espaço físico e educacional, que nós, como estudantes negros, ainda temos que reivindicar, pois como todo o ato de reivindicar os espaços educacionais, estamos em busca de um lugar que é nosso e a nossa contestação desse até então “não” lugar, é signos de lutas e atos políticos. Uma das questões que envolve esses processos de investigação e de aquilombamento artístico universitário, é entender como o espaço universitário se comunica com o espaço físico e geográfico resultantes das realidades de cada estudante-atores, espaços esses, contra hegemônicos que se comunicam com a realidade pessoal e acadêmica de cada um.

Ao entender que parte dos integrantes do *Coletivo Fraude Pura*, vem dos interiores da Bahia e outra metade das periferias de Salvador, é latente as especificações de cada região, a cultura que é trazida com eles e que em algum ponto essas histórias se tornam únicas. O que faz com que esses espaços físicos sejam quilombos, ou seja, a própria comunidade já é o quilombo formado e constituído de informações, que anteriormente já foi espaço de disputas. O quilombo, em uma definição grosseira, é um local de refúgio de escravos africanos e afrodescendentes, e é exatamente desses espaços que foram formadas as comunidades e surgiram as periferias.

A periferia seria o resultado de um processo dual de construção do espaço Centro - periferia. No qual Leandro Guimarães define como “a periferia seria resultado do crescimento do espaço metropolitano, gerado pela ação localizada de um amplo leque de agentes privados e pela ação deficitária do estado” (GUIMARÃES, 2015, p. 109). Um local marcado por singularidades, dificuldades e lutas, que é o ponto que sempre temos que olhar para trás e rememorar a nossa casa, o nosso quilombo comunidade para poder assim ressignificar o espaço que foi reivindicado, o espaço acadêmico.

Nesse ato de reivindicar e de nos aquilombarmos dentro do espaço acadêmico, reconhecemos a nossa história, a história do outro, do lugar que viemos, de como funciona a



estruturação de cada lugar (espaço físico), das principais dificuldades e dos seus pontos fortes e do que esse espaço almeja, ou seja, o que podemos fornecer a essa comunidade depois que nos formaremos. Esse ponto de nos reconhecermos, através de uma memória afetiva e ancestral, se enxergando em determinados momentos uns nos outros, e na própria construção histórica.

Ao abordar o jeito de estar na comunidade, Vanda Machado (2013, p. 66) diz: “é o que lhe dá a condição de um ser coletivo neste espaço-tempo indivisível. Neste contexto, é imprescindível aprender a jogar o jogo na vida. É obrigação de cada um aprender e em-sinar. Esta é uma função precípua da tradição no pensamento africano.”

Essas memórias afetivas têm uma riqueza de detalhes ao reconhecermos o nosso local físico, o local de onde vivemos, como um local cheio de miudezas e cuidados. Por exemplo, ao me reconhecer como moradora do subúrbio ferroviário, aceitar o espaço de onde vim, entender que foi um espaço importante de luta pela independência da Bahia e espaço contra hegemônico, de aprendizados, eu consigo subverter a forma como eu enxergo a academia e como ela deve me enxergar, por advir de uma comunidade-quilombo, de afetividade e de ponto de partida de caminhos a serem percorridos e resgatados.

Ao estar nesse espaço acadêmico e entender quais foram os propulsores de pontos de partida que se encontram enraizados na nossa cultura e de como eu me enxergo dentro desse espaço de formação que também é meu, mas que foi inserido na nossa mente como um não espaço. Esse lugar acadêmico que até então era invisibilizado para os estudantes negros, ele também pode ser espaço de construção de novos métodos de investigação, sejam eles, pedagógicos e/ou artísticos. Rever como esse espaço ele pode ser pensado e fomentado como ato político, no estar na universidade apesar de todas as dificuldades de permanência nela, desta maneira se forma o quilombo artístico universitário da *Coletivo Fraude Pura*, como uma forma sensível de manter a presença de estudantes negros e artistas, aprendendo e recriando suas histórias através da potência do lugar de onde vieram.

Quando estamos condicionados a nos acharmos menos potentes, ou achar que nossas necessidades emocionais e físicas não são importantes, geralmente como estudantes pretos criamos um bloqueio, e começamos a recriar um não lugar psicológico, por isso a importância de se obter pontos de apoio, do se aquilombar para assim podermos recriar estratégias de sobrevivência acadêmica. Quando olho para meu colega que tem uma realidade de vida parecida, com cuidado, com afetividade, trocando informações e criando juntos, não como uma disputa, mas sim colaboração, eu aprendo com ele e ele aprende comigo, pois

visualizamos pontos de potências uns nos outros. Por exemplo, uns tem boas ideias que não conseguem pôr no papel e outros tem uma boa escrita, quando se junta essas potências se dá um bom resultado, ou um tem apetência com a visualidades da cena e o outro tem em produção dentro do coletivo, necessitamos enxergar potencialidades em cada um.

Lembro-me, no período dos 2 primeiros semestres, quando eu trabalhava e estudava, sendo que a localização tanto do trabalho, quanto da faculdade eram bem distantes da minha casa, na maioria do meu tempo, em sala de aula eu estava tão cansada que dormia, não por que a aula não era interessante, mas sim porque todo dia tinha que acordar 4 horas da manhã para estar 6 horas no trabalho e saia 12:20 horas, para chegar na UFBA 13:00 horas (impossível), que no caso nunca chegava no horário, almoçava na sala de aula e quando me via dormia nela também. Saia da faculdade por volta de 18:30 horas e só conseguia chegar em casa 21:30 horas, para organizar tudo para o outro dia e só dormir meia-noite. Tudo que não conseguia dar conta na universidade, quando ainda conseguia escutar, pegava as anotações importantes. Essa era a minha realidade para permanecer na universidade, que às vezes os professores não conseguiam compreender. Mas, se não fosse os pontos de apoio, não daria conta, se não fosse o quilombo formado pelos colegas, hoje não estaria mais na universidade, trancaria ou desistiria de permanecer nela.

Essa é uma das poucas realidades, que fez com que esse quilombo se tornasse vivo, pulsante e crescendo. Como também trago na memória outras mil lembranças, não só minhas e de colegas, que adoeceram, que não tinham como vir para faculdade e que encontraram ponto de apoio uns nos outros, dentro desse quilombo.

Em uma definição de Quilombo por Abdias Nascimento (2019) o mesmo diz que dentro desse mesmo quilombo, “Precisamos e devemos codificar nossa experiência por nós mesmos, sistematizá-la, interpretá-la e tirar desse ato todas as lições teóricas e práticas conforme a perspectivas exclusivas dos interesses da população negra e de sua respectiva visão do futuro.” (NASCIMENTO, 2019, p.289)

Num questionamento que me faço, como é atender a necessidade de toda a população negra se dentro do quilombo, também é espaço de disputas e não só comunhão? Nascimento (2019), responde que a significação do quilombo quer dizer reunião fraterna livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial. Mas, verifico que para que ocorra isso, o quilombo tem que está vinculado a afetividade. Pois, pelas diferenças individuais e subjetividade de cada um, por mais que tenham denominadores em comum e/ou, lutas iguais, sempre existe o fator que diferencia a necessidade de cada um.

Ao correlacionar o quilombo como espaços de afetividades, compreendemos que essa afetividade pode agir positivamente ou negativamente. Sobre afetos ou afecções, Spinoza (2014) entende como “aquelas do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo aumenta ou diminui, é favorecida ou coagida, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções, a entendo então por uma ação as demais [entendo] como paixão.” (SPINOZA, 2014, p. 197)

A construção do espetáculo Interiores nas suas duas versões traz para a cena teatral contemporânea brasileira pautas antirracistas, de memória reformuladas a partir de afetos e de um cuidado sensível entre os integrantes. Nascimento (2019) aborda sobre o quilombismo em relação, a vivência da cultura e de práxis da coletividade negra. Segundo ele, esta cristalização dos nossos conceitos e definições devem ser expressadas, enriquecendo e aumentando nossa capacidade de luta.

Correlacionando o aspecto do quilombismo definido e defendido por Nascimento (2019), com as proposições de afecções (que traduzida para o português corresponde a afetos) de Spinoza (2014) onde o mesmo diz: “Se a mente é afetada uma vez simultaneamente por duas afecções, tão logo uma será afetada por uma, será pela outra afetada”. (SPINOZA, 2014, p. 211). Nesse sentido, o processo de afetos dentro do quilombo, relacionados à paixão, traz consigo traços possíveis de semelhanças ou diferenças expostas por afetos menores, já que mesmo estando em um quilombo, ele revela possíveis espaços de disputas e também de reconhecimento de si e do outro. Em um quilombo artístico universitário, como o proposto pelo coletivo Fraude Pura, podemos identificar as diferenças específicas de cada sujeito, reconhecendo as histórias de cada um. E até mesmo, de se perguntar: Quem sou eu nesse espaço? Que lugar é esse? Como me relaciono com o outro?

Nesse processo de reconhecimento de minhas histórias nas dos outros e dessa abertura de possibilidades de ouvir nossas narrativas, verificamos que algumas se entrecruzam com as matriarcas da casa de cada um (a) e com o objetivo de vida enquanto estudantes negros num espaço hegemônico branco, ou seja, o espaço universitário que ainda reproduz o pensamento eurocêntrico. Esse poder feminino presente nas memórias de cada um, faz parte da construção desse quilombo que nasceu na universidade. Me perguntar quem sou, neste espaço universitário, o porque estou nele e nesse quilombamento-artístico-universitário, faz com que eu atravesse as vias identitárias, fortalecendo o processo de raízes ancestrais e buscar que esse espaço acadêmico ele possa ser afetado com as nossas narrativas de vida e com os conhecimentos empíricos.

Das mesmas maneiras que somos afetados positivamente dentro do *Coletivo Fraude Pura*, também somos afetados negativamente. Somos um grupo de pessoas com histórias parecidas, negras (os), periféricas e/ou do interior, politicamente posicionados, mas que com personalidades diferentes, que em alguns momentos, causam estranheza, por estarmos em um espaço de disputa, por causa desse contexto de pensamento hegemônico e eurocêntrico. Levando isso em consideração, Spinoza (2014, p.248) ele traz outra pontuação “uma afecção qualquer de um indivíduo difere da afecção de um outro, tanto quanto a essência de um difere da essência de outro.”

Mas, na construção de pontos em comum, esses afetos que difere a essência de um e de outro acabam não se sobressaindo nos objetivos de ser de fato um quilombo, ou seja, uma família dentro e fora da universidade e, de ser ponto de apoio artísticos. Essa mesma construção ela parte de potencializar a qualidades uns dos outros.

No processo com o *Coletivo Fraude Pura* e com a produção construtiva do espetáculo *Interiores*, pude desenvolver minha singularidade como indivíduo, através dos diversos atravessamentos impostos nessa sensibilidade de afetos no aquilombar universitário e artísticos. Desta forma foi possível, abrir espaços e reconhecendo o lugar de onde se fala, a fim de tornar vozes esses silenciamentos e partilhar meu conhecimento como artista.

Ninguém se forma no vazio. Formar-se supõe troca, experiência, interações sociais, aprendizagens, um sem fim de relações. Ter acesso ao modo como cada pessoa se forma é ter em conta a singularidade de sua história e, sobretudo, o modo singular como age, reage e interage com os seus contextos. Um percurso de vida é assim um percurso de formação, no sentido em que é um processo de formação. (MACHADO, 2013, p. 28 apud MOITA, 1995, p. 115)

*Interiores* não é apenas um espetáculo, mas sim um laboratório de memórias de cada um de seus atores, numa cosmovisão de um olhar acadêmico e um olhar de vida, de diferentes ângulos, de cada um de seus integrantes, que num momento pode ser diferente, mas que em alguns outros se comunicam, como um corpo vivo e energético, necessário para a sua manutenção. É assim que o *Coletivo Fraude Pura* nasce, como sementes prontas para a vida, reunindo histórias únicas e particulares e sensíveis ao mesmo momento. Nasce num aquilombar universitário, onde compreendemos nossa história, nossas origens, nossa cultura, resgatados através de nossas memórias. Um Coletivo que busca lembrar do passado, para entender o presente e construir um futuro afrocentrado, a partir de nossas realidades de alunos advindos do interior da Bahia e no interior de Salvador, ou seja, as periferias, como ato político, como corpos presentes dentro de uma universidade pública. Desconstruir a maneira

de como enxergamos esse espaço de formação, na busca de um aprendizado contra hegemônico. Assim nasce, o *Coletivo Fraude Pura*, juntamente com seu primeiro espetáculo: *Interiores*.



Figura 9- ARAÚJO, Diney. **Espetáculo Interiores, primeira versão**. 2018. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura

Na construção da primeira versão de *Interiores*, a cena em específico (figura 9), abordavam a intolerância religiosa sofridas pelos estudantes vindos do interior para Salvador. Na cena, o uso das máscaras representa o preconceito, racismo e as diversas formas de opressão, quando o receptor é o mesmo que oprime, nas diversas camadas das máscaras cênicas. Os elementos cênicos compostos por uma malha na cor de pele (base e que ao mesmo tempo a palheta na cor marrom remete a terra, conseqüentemente a versão de interior), as blusas brancas de rendas, figurinos presentes nas baianas de acarajé (que ocasionalmente recebem os turistas nos pontos turísticos), além de outros elementos não visíveis nessa fotografia que representavam os orixás. Após de ser abordada por religiosos fanáticos (cristãos), a atriz Ayran Bufálo que levanta a mão tenta não ser silenciada e ter sua religião desrespeitada, nesta cena estavam presentes também as atrizes Lorena Bastos, Jéssica Sampaio e o ator Matheus Zumborí. Essa cena foi conduzida por uma das integrantes Manu

Morais, mas como a condução foi na disciplina Processo de Encenação, fizemos uma divisão de trabalho de preparação corporal e vocal, que a cada dia de ensaio, um dos integrantes conduziam, trabalhamos com exercícios que potencializavam o trabalho.

O aquilombamento artístico universitário, nada mais é que a reunião de artistas negros em formação ou que passaram pela universidade pública, a fim de apoiar a sua permanência e de futuros estudantes nesse espaço acadêmico e de se basear nas produções, além do consumo literário e artísticos negrorreferenciados, como repertório cultural e estético.

Perceber o crescimento dos artistas negros em formação baseados na afetividade e na luta de existir e reexistir, pelas potências poéticas de quem são, como eles narram suas próprias histórias e do fortalecimento identitário e, enquanto artistas. Como um processo de reparação que ainda está em andamento, sendo ainda necessário, um apoiar as produções do outro, para continuar existindo e se afirmando, exalando suas potências para o mundo.

#### 4.2. ROTAS DRAMATÚRGICAS

Os caminhos percorridos como rotas de dramaturgia do espetáculo *Interiores* se deram de duas maneiras distintas, sendo que a primeira a partir da disciplina Processos de encenação e a segunda a partir do edital PIBIEXA da UFBA com o convite de Thiago Romero como encenador e conseqüentemente Daniel Arcardes como dramaturgo.

A primeira escrita dramatúrgica ela se deu de maneira coletiva, pelos integrantes do *Coletivo Fraude Pura*, assim como a sua direção e todos os elementos cênicos e de produção, por conta da disciplina processos de encenação, com orientação dos docentes João Sanches e Gil Vicente, disciplina essa obrigatória, se dando a oportunidade de efetivamente nos mostrarmos como quilombo-artístico-universitário. A disciplina em si, exigia que os alunos dirigissem ao menos uma cena, como não tínhamos a intenção de trabalhar com os textos dramatúrgicos já existentes para a montagem, elaboramos nosso primeiro texto através dos estímulos e memórias decorrentes do permanecer na UFBA, a partir do teatro documentário e os jogos teatrais.

O embrião do espetáculo interiores surgiu a partir de inquietações do integrante Iago Gonçalves, juntamente com outros colegas do coletivo que eram oriundos do interior da Bahia ou das periferias de Salvador, durante uma disciplina de Processo de encenação TEAA18, orientada por João Sanches e Gil Vicente. Como a ementa da disciplina requisitava a concepção de teoria/prática e montagem teatral, ou seja, exercícios dirigidos de criação

cênica, debates temáticos e leituras de textos dramáticos e teóricos e apresentação cênica de no máximo 15 minutos para cada discente dos resultados do projeto/processo de encenação do grupo.

A disciplina tinha em si, fazer com que esses alunos experimentassem ao menos uma vez a direção de uma cena, onde em grupo tinha a liberdade de escolhas de poéticas teatrais ou poderia partir de um texto dramático já existente.

Lembro me como hoje uma defesa dessa empreitada, que não tínhamos a menor certeza que poderia dar certo. Fizemos uma reunião onde todo mundo tinha colocado seus prós e contras e em consenso decidimos que poderia dar certo. Afinal, o grupo já existia em nossa maioria, passávamos mais tempo juntos e na universidade do que em nossos próprios lares, nesse momento nosso quilombo já se encontrava em formação. A partir desse momento fomos na busca de permissão dos docentes, já que estávamos divididos em duas turmas distintas para a mesma disciplina.

Os docentes explicaram o risco de criar uma dramaturgia própria e encenação em tão pouco tempo, já que era um grande número de alunos, cada um teria que dirigir alguma cena em algum momento, ideias diferentes, partiríamos do teatro documental (vivências, recortes, lembranças) do nosso primeiro contato com a universidade pública, como estudantes que vêm do interior da Bahia e das Periferias da cidade de São Salvador.

Um dos professores foi bem solícito com as nossas buscas. Ele nos ajudou e orientou com referências que pudessem auxiliar no nosso processo de encenação, da montagem do projeto e da criação dramaturgicamente. O outro, um pouco resistente, mas quando perguntávamos algo de maneira mais específica, ele contribuía. Acredito que um dos medos ou receios dos professores é que talvez não pudéssemos dar conta dos prazos estabelecidos pelo componente curricular, e não conseguíssemos atribuir uma nota.

Foi a partir da disciplina de Processos de encenação, que passamos a nos estruturar e debruçar dentro dos estudos sobre o teatro documentário, tentamos esboçar durante os exercícios/ensaios, o afeto como forma de criação cênica. O despertar para a dramaturgia e encenação se deu a partir de uma aula convite ao mestrando Thiago Romero da ETUFBA, que ocorreu em abril de 2018, pelo professor João Sanches. Então, partimos de uma escrita dramaturgicamente a partir de nossas memórias de agora como estudantes da ETUFBA, das dores e felicidades de estar numa universidade pública, das dificuldades para a permanência, e como um auxiliava o outro para que essa vontade de estar nesse espaço de formação de nível

superior fosse contra hegemônico, que pudéssemos fortalecer uns aos outros não só como base de apoio, então essa foi a essência da nossa primeira rota dramatúrgica.

Para construção do texto há algumas estratégias a partir de:

- jogos e improvisação utilizando técnicas de Viola Spolin do livro “O jogo teatral no livro do diretor”;
- Construção de textos direcionados pelo encenador com um tema principal que é interior, porém voltados para subtemas como: sentimentos, vivências, dificuldades, lembranças, etc. Tais textos podem ser usados pelo encenador na construção do texto final;
- Confraternização entre os integrantes a fim de documentar e registrar por vídeos, áudios, fotos e escrita nossas relações cotidianas, que podem ser utilizadas na construção do texto;
- Novos métodos que podem surgir no decorrer do processo tendo como base as referências metodológicas, as reflexões, entre outras provocações.

Já a segunda rota dramatúrgica se deu com o convite feito pelo coletivo, a Thiago Romero até mesmo antes de sermos aprovados no PIBIEXA. Mas, apesar de termos um ponto de partida da primeira dramaturgia, e o processo de Thiago Romero ser direcionado às memórias afetivas que cada integrante trazia de seu espaço físico, ou seja, dos interiores de cada integrante, espaço esse agora geográfico. Como Thiago foi presente para o coletivo, ele quis nos presentear com a presença do dramaturgo Daniel Arcades, que analisou o nosso primeiro texto coletivo e recriou uma dramaturgia que fosse mais essência, afeto.

Então no período em média de 6 meses, estávamos experimentando através de exercícios a nossa memória de interior ou do que significava a palavra interior e a cada exercício surgia material para o processo Dramatúrgico.





Figura 10- TUXÁ, Rafaela. **Discussão do texto dramaturgício com o diretor Thiago Romero, ensaio MAB.** 2019. Fonte Arquivo Coletivo Fraude Pura

A partir dessa vez, bem parecida com o primeiro, mas, com um olhar diferenciado para o que estava resultando os estímulos dos ensaios, Daniel Arcades juntamente com Thiago Romero, se debruçou na essência intitulada da palavra “interior”, esse inicialmente foi o ponto de gatilho para retratar a saudades, as lembranças desse então espaço geográfico, que tem muito a dizer. Até mesmo, para aqueles que teve a sua memória nas lembranças de seus antepassados.

A palavra interior por Daniel Arcades era mais que contar nossas histórias de vida e sim, um olhar para dentro, para a essência de cada um. Por mais que a dramaturgia tivesse uma assinatura, parte do seu processo foi colaborativo, foi se criando e se estruturando através de textos, experimentações de corpos, das lembranças, dos cheiros. Os estímulos da cena eram direcionados e reverberou na escrita do texto.

### 4.3 PROCESSO DE ENCENAÇÃO

Para Patrice Pavis (2011), a análise do espetáculo é uma tarefa que ultrapassa a competência de uma única pessoa, é preciso que ela leve em consideração a complexidade e a multiplicidade dos tipos de espetáculo. Essa multiplicidade de métodos e pontos de vista, acrescentando-se as diversidades dos espetáculos contemporâneos.

O processo de encenação, que vamos abordar de acordo com a visão desse corpo testemunha, que vivenciou o processo e que se fez presente na encenação, tanto da primeira visão, quanto a que foi direcionada por Thiago Romero, neste ponto de vista só vou me atentar a alguns detalhes para mim foi de suma importância, que resultou o Espetáculo *Interiores*.

Antes de mais nada, tenho que levar em consideração o primeiro espetáculo que ocorreu de maneira embrionária durante a disciplina intitulada processos de encenação, em que trabalhamos estímulos e jogos teatrais para levantar a cena, no qual cada integrante dirigiu a cena e fizemos uma bricolagem, a partir dessas memórias e documentação reunidas do Teatro documentário. Nesse primeiro processo, fizemos a dramaturgia, a partir dos estímulos da cena, a produção, a organização dos ensaios, a encenação propriamente dita, não só por ser resultantes da disciplina, mas pelo fato de para o grupo seria o primeiro trabalho artístico que conseguiu reunir a maioria, dos integrantes do coletivo.

Essa afirmação de ser um quilombo artístico universitário, traz consigo toda uma história de manutenção e luta por permanência nesse espaço acadêmico. Foi a partir dessas lutas, desse aquilombamento e fortalecimento desses artistas em formação pretos que entraram na universidade, que foi criado as cenas desse interior que parecem estar tão distantes do mundo. Todo processo que vivemos durante a entrada na Escola de Teatro, as dificuldades, os medos e anseios, momentos de alegria, confraternização, tudo era material, vivo e presentes, não só em nossas memórias, mas como na cena. Do sair do interior da Bahia, ou das periferias de Salvador para estudar na UFBA, do como sobreviver longe da família, tentamos transpor para a cena a essência, o que temos de mais puro e verdadeiro.

Estávamos presentes não só de modo físico e psíquico, mas no rodear de nossas memórias e histórias vividas sozinhos, na nossa solitude ou em grupo como uma grande família.

Um grande cortejo, saiu entres os PAFs (Pavilhão de Aulas da Federação) IV e V no dia 24 de julho de 2018, com a venda de alguns quitutes, embrenhados pelas músicas cantadas

pela Véia Duí durante a sua adolescência e que passou para o seu neto Iago, era como se um convite para o samba de roda, invadindo o PAF V, em direção a Sala preta (104), onde todos os espectadores foram convidados para o desenrolar das histórias.



Figura 11- ARAÚJO, Diney. **Primeira versão interiores, cena o cortejo.** 2018. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura

Esse processo de encenação resultante da disciplina, abriu espaços para ampliarmos e reafirmamos como coletivo, e redirecionássemos o espetáculo *Interiores*, a partir de outro ponto de vista, mas no interior a mesma essência. Se não fosse pela experimentação na disciplina, não tínhamos amadurecidos e aprendido, mais com o fazer teatral e a experiência dos convidados para a montagem da cena.

A segunda versão do espetáculo *Interiores* parte desse primeiro experimento cênico e da inscrição em um edital de fomento às produções artísticas universitárias, o PIBeXa. Após, o resultado do PIBeXa, foi convidado Thiago Romero para conduzir as cenas e o processo em si de ensaios, ele sem saber foi precursor dos pontos de gatilho para a pesquisa em Teatro Documentário, resultado da primeira versão do espetáculo.

Acredito que a experiência enquanto artista e diretor enriqueceu o novo processo que estava por vir, além de um cuidado nas conduções e construções cênicas. Vejo que esse cuidado é bem ancestral e trabalhados no afro afeto. A equipe em si, trazida por Thiago Romero contribuiu para a nossa presença na cena, não só Daniel Arcades que refez o texto dramático do espetáculo, mas como Edeise Gomes, que preparou nossos corpos para a cena, o movimento e a presença. A presença para Pavis (2011) é, “o primeiro trabalho do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ao vivo sem intermediário.” (PAVIS, 2011, p.52)

Os direcionamentos da sala de ensaio, se deu em paralelo a construção do texto com a construção das cenas. Foram abordados diversos jogos e estímulos que foram experimentados no corpo como um laboratório propriamente dito, os estímulos da força das palavras narradas formando células cênicas, umas que foram aproveitadas, uns aprimorados com o novo texto e uns descartados.

Um dos exercícios conduzidos pelo diretor Thiago Romero, após um ritual que fazemos que representa o ciclo, o encontro do órum com o Aiyê e a transformação das coisas. Foi solicitado que andássemos pelo espaço em diferentes ritmos, até que fomos conduzidos a parar, deitamos nos chão com os olhos fechado, enquanto isso Thiago, percorreu as nossas memórias com indicações pontuais, do que remete interior, uma lembrança, um cheiro, sabor, a saudade. Todos escreveram no seu diário de bordo e criaram uma cena a partir dessas memórias de suas próprias histórias, potencializando as palavras fortes nas cenas que foram criadas individualmente.

Para a preparação e construção das cenas, contamos além da direção de Thiago Romero, a preparação vocal de Joanna Boccanera que cuidou das nossas vozes para a cena, a ampliação com os exercícios vocais; além dela contamos com Edeise Gomes, que fez a preparação de nossos corpos para a cena, para estar e ser presente, e dirigiu algumas cenas coreograficamente e logo após Fabíola Nansuré que cuidou de nossos corpos com intuito de deixá-los fluidos com a dança dos orixás; Caboco de cobre e Heverton Didoné, fez os experimentos musicais que ambientou todo o espetáculo, além disso Caboco de cobre juntamente com Tamires Almeida fez a iluminação e Heverton Didoné foi o músico presente no espetáculo; Rafaela Tuxá cantou em algumas cenas e auxiliou na direção; Matheus Menezes fez todo o trabalho de produção com Luiz Antônio; Sarai Reis assinou o figurino juntamente com a parceria do TCA.

Além de nossos corpos a cena estava composta com atabaques, zambumba, mesa de efeito, além de panelas, onde Didoné construiu os estímulos musicais presentes em algumas cenas, também contamos com partes gravadas. A música que Rafaela Tuxá canta é de origem indígena, cantada em sua tribo e outras músicas com inspiração nos sambas de rodas e músicas presentes nos terreiros de candomblé.



Figura 12- TUXÁ, Rafaela. **Preparação Vocal com Joana Boccaneira, no MAB.** 2019. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura

Na preparação vocal conduzida por Joana Boccaneira, o foco foi na dicção e no comportamento da voz, a partir do aquecimento vocal e algumas técnicas para aumentar a extensão vocais, regular a afinação, melhorar articulação e impostação da voz. Nesse momento em específicos da figura 12, fomos conduzidos a ficar em círculo, trabalhar a respiração a partir do diafragma (enchendo o diafragma de ar e depois esvaziando em 8 tempos) e a trabalhar a extensão vocal.

No processo de encenação cada convidado e seu cuidado com a construção cênica, foi de suma importância para corpos que estavam compondo suas narrativas e poética,

trabalhadas no afeto e no aquilombamento. Pensando nos sentidos do amor, proposto por Miguel Almir (2016), o mesmo aborda:

Numa sociedade em que prevalecem os imperativos das lógicas que primam pelos ditames do ter, pela hegemonia da produtividade e do consumo, da ordem do cálculo e da funcionalidade, mediante o regime dos processos hostis de exclusão, de competição e de indiferença, o Amor, em seus Sentidos primordiais, ontológico-existenciais é considerado uma heresia, uma experiência/ vivência impertinente e prescindível. (Araújo, 2016, p.49)

Esse ato de amor por esses profissionais que conviveram com o coletivo durante esse período de seis meses e, uma forma particular de verem o mundo e de compartilhamento de conhecimentos.



Figura 13- TUXÁ, Rafaela. **Preparação Corporal e Coreografia com Edeise Gomes.** 2019. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura

A condução da preparação corporal com Edeise Gomes, era perceptível que nos primeiros dias o nosso corpo não possuía um condicionamento físico adequado para as cenas, então ao perceber isso, o aquecimento provocado por ela foi a partir dos fundamentos da capoeira, que conseqüentemente, melhorou a respiração e acabou auxiliando na preparação vocal e a postura em cena e a leveza nas coreografias. Acredito que uma das facilidades na condução dela é que estávamos entregues e disponíveis.

O espetáculo ele contou com muitos profissionais, que iam além dos que já estavam atuando, uma equipe por trás das cenas que fez com que as montagens ocorressem de maneira fluida. Além desses profissionais contamos com a equipe de 11 atores em cena, Aila Monteiro, Alexandre Militão, Ângela Oliver, Fabiola Simmel, Iago Gonçalves, Jéssica Sampaio, Joice Santos, Juliana Bispo, Lorena Bastos, Matheus Carvalho, Manuela Moraes e o músico Heverton Didoné e a cantora/ atriz Rafaela Tuxá.



Figura 14- GUIMA, Geilton. **Fim de Apresentação Interiores, no Martins Gonçalves.** 2020. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura

Os figurinos elaborados por Thiago Romero e costurado por Saraí Reis eram compostos por saias coloridas longas e uma blusa preta de manga longa. Inspiradas nas forças femininas e ao mesmo tempo imbrincada ao afro futurismo ao revisitar os anos 60, com adereços e maquiagem numa cor vibrante. O que diferencia um pouco do músico (Heverton Didoné) e a cantora (Rafaela Tuxá) que se encontram em cena, os únicos com uma roupa neutra, na cor branca.

#### 4.4 CORPOS EM CENA

Quando falo de corpos em cena, não abordo qualquer corpo. Falo de corpos que têm complexidade para além de serem presentes em cena. Retrato e diálogo com inúmeros corpos negros com melaninas diferentes e repletos de signos linguísticos, retrato e diálogo com cabelos naturais bem armados e fenótipos bem marcados. Como valorizar esses corpos negros, para que eles sejam vistos em cena em seus traços, seu corpo, a ação mais simplistas de um levantar de sobancelha?

Ao me referenciar sobre a tradição teatral brasileira, dos estigmas referentes ao corpo negro na cena, sempre foi um ponto a se repensar e ser revisto. Nas construções cênicas, o papel de subalterno que a sociedade reservava, sempre eram feitos pelo corpo negro e não víamos reparos nessa construção. Então, se via a necessidade de ver ator/ atriz negro (a) de outra forma.

A necessidade de organizações negras, dirigidas por negros, é um imperativo que vem de nossa experiência histórica, e da plena consciência de que nossa autodeterminação, o lugar que temos direito de ocupar em todos os níveis da sociedade brasileira, depende unicamente de nós mesmos. (NASCIMENTO, 2019, p. 150)

O processo de aquilombamento-artístico-universitário, é esse espaço de nos organizarmos enquanto coletivo, a fim de mostrar ao mundo nossas poéticas, nossa forma de nos reconhecermos enquanto artistas negros e negras, é esse espaço que conseguimos nos lançar no mundo e nos fazermos ser enxergados além de um estereótipo previamente definido nessa sociedade. Vendo a necessidade desses corpos negros, com suas próprias poéticas marcarem presença nos processos criativos que estamos elaborando, não sermos meros passageiros nas construções ou nos vermos atrás das cortinas.

Comumente vemos detalhes minuciosos perdidos durante as montagens, pois a iluminação, a cenografia, ou até mesmo a maquiagem não valorizam esses corpos em cenas.



Tais elementos materiais da representação fazem com que analisemos a corporalidade dos atores na cena, sendo um dos meios de notar e comparar os diferentes usos do corpo. Pavis (2011), aborda que esses elementos são ao mesmo tempo na representação, pura materialidade, como elemento que integra e dá sentido.

É no lugar de representação, em que tudo acontece, é onde vimos o sentido que queremos dar às nossas montagens e desenvolvemos o que queremos abordar, deixando nossas marcas poéticas no mundo. Mas também no processo desse lugar que vimos que construímos a sensação de pertencimento, a memória individual e coletiva.

Ao pensar nesse corpo negro em cena e o uso dessas materialidades, onde “no teatro tudo é maquiado e mesmo tempo “montado”: o rosto e o corpo têm sempre algo a esconder, como que para se vender melhor.” (PAVIS, 2011, p.170). No qual, a maioria das produções que têm pessoas negras em cenas, trazem corpos desvalorizados, pois já vêm repletos de signos linguísticos a serem analisados e repensados.

No espetáculo *Interiores* essas materialidades foram pensadas a fim de valorizar tais detalhes que ficam, na maioria das vezes, escondidos. A iluminação se torna um ponto preponderante juntamente com a junção das outras materialidades. “A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais (espaço, cenografia, figurino, ator, maquiagem), conferindo a eles uma certa atmosfera.” (PAVIS, 2011, 179)



Figura 15- GUIMA, Geilton. **Cena Ave voinha, espetáculo Interiores no Martins Gonçalves**. 2020. Fonte: Arquivo Coletivo Fraude Pura

O cenário simplista do espetáculo, encobrendo o chão com folhas secas e ao alto algumas cestas penduradas tendo a plateia bem próxima do lugar da ação, ao som da música ao vivo que dialogavam com o figurino, saias longas multicoloridas complementadas por blusas pretas de manga longa, evidenciando os adereços colares de diversas cores que se comunicavam como molduras para com os cabelos armados das atrizes e atores. A luz sobre a pele negra, fazia o brinde a novidade, as histórias e todo o construir cênico.

Ao mesmo tempo esse figurino, que se tornava extensão do espaço cênico, signo proveniente do corpo negro, se fazia presente em cada cena potencializado por cada ator/atriz. O cenário simplista dialogava com os elementos visuais, a própria luz, ampliavam a

possibilidade das peles negras se sobressair, aumentando as miudezas que se encontram nas cenas.

Nas apresentações cênicas a iluminação pode ser aliada ou não da pele negra, ela pode estar fazendo com o que estamos lutando contra, tenha sentido, que é o apagamento do rosto, principalmente dos negros que tem uma melanina acentuada, como ela pode dialogar com todos os elementos que pode ser visualizado em cena, deixando visível as expressões e as intenções que o espetáculo dá.

O cenário simplista do espetáculo, encobrendo o chão com folhas secas e ao alto algumas cestas penduradas tendo a plateia bem próxima do lugar da ação, ao som da música ao vivo que dialogavam com o figurino, saias longas multicoloridas complementadas por blusas pretas de manga longa, evidenciando os adereços colares de diversas cores que se comunicavam como molduras para com os cabelos armados das atrizes e atores. A luz sobre a pele negra, fazia o brinde a novidade, as histórias e todo o construir cênico.

Ao mesmo tempo esse figurino, que se tornava extensão do espaço cênico, signo proveniente do corpo negro, se fazia presente em cada cena potencializado por cada ator/atriz. O cenário simplista dialogava com os elementos visuais, a própria luz, ampliavam a possibilidade das peles negras se sobressair, aumentando as miudezas que se encontram nas cenas.

Nas apresentações cênicas a iluminação pode ser aliada ou não da pele negra, ela pode estar fazendo com o que estamos lutando contra, tenha sentido, que é o apagamento do rosto, principalmente dos negros que tem uma melanina acentuada, como ela pode dialogar com todos os elementos que pode ser visualizado em cena, deixando visível as expressões e as intenções que o espetáculo dá.



Figura 16- GUIMA, Geilton. **Cena Final Mãe Ancestral, Interiores**. 2020. Fonte; Arquivo Coletivo Fraude Pura

A construção de um espetáculo baseado no cuidado das cenas, das miudezas das visualidades abre um leque de possibilidades e caminhos, dentro dessa montagem e como tudo isso reverbera, das sensações do andar sobre as folhas e da dança sobre elas fazerem parte da musicalização. Que deixa de ser mera retratação, do que pode ser o interior, mas esse espaço de reexistir, como atores e atrizes advindos da diáspora.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram muitos caminhos e percursos trilhados durante a minha vida pessoal e acadêmica, muitos conhecimentos adquiridos que afetaram diretamente a forma como eu olho para o mundo e como eu dialogo com ele, principalmente através dos caminhos pedagógicos e artísticos, dentro e fora da universidade, nas bases antirracistas, dos pensamentos engajados e de uma libertação estética e cultural de um pensar afro diaspórico.

A pesquisa empreendida por mim, e que resultou neste texto, foi consequência entre a elaboração teórica e experimentação prática da cena no processo de aquilombamento-artístico-universitário, proveniente da união dos alunos de licenciatura em teatro de 2017.1. A idealização da montagem do espetáculo Interiores, a partir do afro-afeto e do cuidado consigo e com os outros integrantes, possui uma relevância para a criação dessa escrita monográfica. Esse teatro promovido pelo Coletivo Fraude Pura que ocorre através de uma poética própria e singular de interiores, ainda se mostra urgente dentro da universidade pública, possui uma importância no que concerne às criações cênicas e artísticas, baseado num engajamento político, cultural e social.

Esse aquilombasse, enquanto produto artístico e cultural, a partir das experiências de vida e auto narrativas dos atores/estudantes, surgiram necessidades de reconhecimento enquanto sujeitos descrevendo as suas histórias e consumindo referências epistemológicas negrorreferenciadas. Verificando que esse processo de autoafirmação enquanto corpo negro, se faz ainda necessário nos processos de criações cênicas.

A presença do corpo negro em cena, não é uma simplesmente uma presença e, sim descrever como o ator negro ele pode trazer através de suas vivências pessoais ferramentas e modos de criação artísticos com uma poética própria. O coletivo Fraude Pura, faz parte de uma grande família universitária, que vê nas criações e nas discussões de determinados assuntos, modos de ser e estar no mundo. Verificando a necessidade de partir de um engajamento e de se basear nas referências negras, contudo recriando suas próprias poéticas.

Rever essas poéticas e estéticas em suas cenas, faz com vejamos os modos de teatro contemporâneo, baseando-se na estética negra, num teatro que se embebe nas culturais de matrizes africanas e nas memórias de seus ancestrais. Interiores foi concebido a partir de princípios colaborativos no criar de uma biografia ficcional, a partir de referências diversas, acerca da palavra interior, as histórias dramaturgias, se baseiam nas memórias pessoais dos atores-alunos, na identidade regional e cultural.

Essa busca de uma autorreferência nas cenas produzidas pela Escola de Teatro da UFBA, de se enxergarem em cena como corpo negro presente e vivo, produzindo conhecimentos e métodos de aprendizagem, onde o corpo do ator negro e a suas narrativas sejam referencias para outros corpos que estão chegando, através do processo que denomino de aquilombamento-artístico-universitário.

Enquanto corpo que partilhou conhecimentos de maneira horizontal com seu quilombo universitário, as memórias e as vontades compartilhadas fazem com que existam pontos em comum no processo de conhecimentos. Estudantes negros e engajados no seu fazer artístico, dividindo medos, angustias, vitórias, felicidade, além disso, recriando suas memórias ancestrais e contando-as, através das cenas.

A construção de um espetáculo baseado no cuidado das cenas, das miudezas das visualidades abre um leque de possibilidades e caminhos, dentro dessa montagem e como tudo isso reverbera, das sensações do andar sobre as folhas e da dança sobre elas fazerem parte da musicalização. Que deixa de ser mera retratação, do que pode ser o interior, mas esse espaço de reexistir, como atores e atrizes advindos da diáspora.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2018.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ARAUJO, Miguel Almir Lima de. *Dos sentidos do amor*. Salvador: EDUFBA, 2016.

BANDO DE TEATRO OLODUM. *Blogspot Bando de Teatro*. Disponível em: <<http://bandodeteatro.blogspot.com/>>. Acesso em: 22 de out. 2020.

BANDO de Teatro Olodum. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo410140/bando-de-teatro-olodum>>. Acesso em: 18 de out. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CIA Teatral Abdias Nascimento. *Blogspot Cia Teatral Abdias Nascimento*. Disponível em: <<http://ciateatralabdiasnascimento.blogspot.com/>>. Acesso em: 9 de out. 2020.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

CORDEIRO, Anyelle Caroline. As Com (posições) do professor-artista-pesquisador: das vias de formação à performance professoral. *Revista Nupeart*, [s.l.], v. 20, n. 20, p.115-135, 31 dez. 2018. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/2358092520202018115>. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/13515>. Acesso em: 10 mar. 2020.

DUMAS, Alexandra Govea. Peles negras de uma cena teatral: processo construtivo de uma peça negrorreferenciada. *Revista Rascunhos*. Caminhos da pesquisa em artes cênicas, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 94-109, jun. 2020. Semestral. Disponível em: [seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810/29282](http://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810/29282). Acesso em: 17 jul. 2020.

EVARISTO, Conceição. Tempo de nos aquilombar. *xapuri*, 2020. Disponível em: <[xapuri.info/cultura/tempo-de-nos-aquilombar](http://xapuri.info/cultura/tempo-de-nos-aquilombar)>. Acesso em: 17 nov. 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

FREITAS, Regia Mabel; ARAÚJO, Rosângela Janja Costa. Bando de Teatro Olodum à luz da análise cognitiva: um espaço multirreferencial de aprendizagens negrorreferenciadas. *Revista Repertório*, Salvador, ano 22, n. 33, p. 54-75, 2019.2

FREITAS, Regia. Teatro Negro Brasileiro. *Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia V.7, n.1, p. 143-158, jun. 2020. Semestral. Disponível em: seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810/29282. Acesso em: 17 jul. 2020.*

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: CORTEZ, 1988.

GUIMARÃES, Leandro da Silva. Periferia e espaços periféricos: notas gerais. *Revista Perspectiva Geográfica*, Marechal Candido Rondon, v. 10, n.13, p. 109-118, 2015.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

JÚLIA, Fernanda. ANCESTRALIDADE EM CENA: o teatro do Nata. *Revista Repertório*, Salvador, v. 1, n. 24, p. 86-97, jan. 2015. Semestral. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/r.v0i0.14832>. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14832>. Acesso em: 15 out. 2020.

JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. Pedagogias das encruzilhadas. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 71 - 88, jan. /jun. 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

LIMA, Ivani Tavares. Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Revista Repertório*, salvador, v. 14, n.17, p.82-88. jun.2011. Semestral. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5665>. Acesso em: 08 out. 2020.

MARTINS, Leda Maria. Identidade e ruptura no teatro negro. *Cadernos de linguística e teoria da literatura*, Belo Horizonte, nº 18-20. 1987. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/issue/view/403>>. Acesso em: 28 nov. 2020

MACHADO, Vanda. *Pele da cor da noite*. Salvador EDUFBA, 2013.

MOREIRA, Adilson. *Racismo Recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019, 2ª ed.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Teatro e comunidade*. Orgs. FLORENTINO, Adilson; TELES, Narciso. Cartografias o ensino do teatro- Uberlândia: Edufu, 2009.

Núcleo Afro brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA. Disponível em: <<https://www.natateatro.com/>>. Acesso em: 10 de out. 2020

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.



ROCHA, Gildete Paulo; CUNHA, Priscila Borges da. BANDO DE TEATRO OLODUM: arte como ferramenta no combate ao racismo no contexto sociocultural brasileiro. *Revista Encantar: Educação, Cultura e Sociedade*, Bom Jesus da Lapa, v. 2, p. 1-13, jan. 2020. Anual. ISSN 2675-1291| DOI: <http://dx.doi.org/10.46375/encantar.v2.0030>.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SCHETTINI, Roberto Ives Abreu. *O teatro como arte do encontro: dramaturgia da sala de ensaio, teatro de grupo, criação colaborativa*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2018.

SEÇÃO TEN. *Ipeafro* Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/>>. Acesso em: 28 de out. 2020

SOARES, Stênio José Paulino. As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo testemunha. *Revista Rascunhos*. Caminhos da pesquisa em artes cênicas, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 10-29, jun. 2020. Semestral. Disponível em: [seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810/29282](http://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810/29282). Acesso em: 17 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. *O corpo-testemunha na encruzilhada poética*. 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SPINOZA, Benedictus de. *Spinoza: obra completa iv: ética e compêndio de gramática da língua hebraica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

UZEL, Marcos. *O Teatro do bando: negro baiano, e popular*. Vila Velha. Salvador: p555 Edições, 2003