

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LAURO FRANCISCO FAGUNDES FERREIRA

HAMLET NO ABISMO:

Pensando atuação, colorismo e identidade a partir de processos de criação

Porto Alegre
2023

Lauro Francisco Fagundes Ferreira

HAMLET NO ABISMO:

Pensando atuação, colorismo e identidade a partir de processos de criação

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Celina Nunes de Alcântara

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Ferreira, Lauro F. Fagundes
Hamlet no Abismo: Pensando atuação, colorismo e
identidade a partir de processos de criação / Lauro F.
Fagundes Ferreira. -- 2023.
113 f.
Orientadora: Celina Nunes de Alcântara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. atuação. 2. teatro. 3. colorismo. 4. relações
étnico-raciais. I. Nunes de Alcântara, Celina, orient.
II. Título.

Lauro Francisco Fagundes Ferreira

HAMLET NO ABISMO:

Pensando atuação, colorismo e identidade a partir de processos de criação

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Professora Doutora Celina Nunes Alcântara.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Celina Nunes de Alcântara (orientadora)
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – IA- UFRGS

Profa. Dra. Suzane Weber da Silva
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – IA – UFRGS

Profa. Dra. Gisela Costa Habeyche
Departamento de Arte Dramática – DAD – IA- UFRGS

Prof. Dr. Daniel dos Santos Colin
Departamento de Arte Dramática – DAD – IA- UFRGS

Para a próxima geração de mestiços da família
Fagundes: Benjamin, Sofia, Shanti, Luiz
Henrique, Helena Flor, Lavínia e Zuri.
Para minhas duas avós Ondina Fagundes e Suely
Feula Ferreira.
Para meus pais Maria Regina Fagundes e
Francisco Feula Ferreira a quem devo a vida e
cuja união acaba sendo mote para esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

O presente texto de qualificação é resultado de muitos esforços, de uma trama que também atravessa gerações que existem em mim e falam através de mim.

A meus pais: Maria Regina Fagundes e Francisco Feula Ferreira, cuja união acaba sendo mote de minha escrita e pesquisa, pelo amor incondicional.

A meus avós Adão e Suely, pelo amor açucarado e por ser o neto preferido.

A meus avós Laurindo e Ondina, pelo legado.

Às minhas tias Maria Tereza, Maria Isabel e Maria Madalena, pela altivez inspiradora de suas figuras, pelas broncas e pelas risadas.

A meus padrinhos Saulo e Vera, pelo apoio.

A meus primos, pela amizade eterna de nosso vínculo.

A meus amigos: Demétrius, Ted, Louise e Gonzalez, por serem meus confidentes.

A Tatiana Vinhais, minha primeira professora de teatro, que me soprou os ventos de continuar.

À Cia. Rústica, rede de criação cênica que marcou profundamente um olhar amorosamente festivo sobre o encontro e o acontecimento teatral: prazer, atrito e o amor como fundamento biológico dos processos de criação.

Ao grupo de pesquisa FRESTA, colegas que me acolheram no início dessa jornada de mestrado, meu agradecimento pela troca prazerosa e estimulante.

Ao Teatro Sarcástico, grupo que me abraçou e me formou paralelamente.

A Daniel Colin, diretor que me oportunizou tanto, a quem sou eternamente grato, figura farol como artista, e ser humano com quem comungo tantas dúvidas, algumas presentes neste trabalho, por ter aceitado ser banca deste trabalho.

À UTA – Usina do Trabalho do Ator, cujas atrizes foram minhas professoras.

À professora e amiga Gisela Habeyche, pela generosidade, pelo brilho no olho, pela base da minha construção vocal e por ter aceitado ser banca deste trabalho.

À professora Suzi Weber pelo incentivo de ir além, por falar em francês comigo, por prazer da troca sempre quente e entusiasmante e por ter aceitado ser banca deste trabalho.

A Ricardo Zigomático, colega, diretor e amigo que esteve comigo no meu primeiro trabalho solo, que me transformou. Obrigado por ter segurado minha mão.

Ao GETEPE, pela troca tão frutífera para esta pesquisa.

À melhor orientadora do mundo, Celina Alcântara, professora basal em minha formação de ator, por todos os seus podcasts no WhatsApp me orientando, por sua carreira, por sua grandeza humana, pela atriz referencial que é e por ter me acolhido.

A Thaís Diedrich, amiga, colega de barra, figurinista maravilhosa que me socorreu nesse *Hamlet*.

A meu namorado e diretor Matheus Melchionna, pela parceria, amor, expansão e vida. Por me ensinar o amor todos os dias.

A meu colega dramaturgo Pedro Bertoldi, pelas palavras e pela presença.

A Denizeli Cardoso, por toda sua potência de atriz, seu riso, sua paixão, sua entrega contagiante.

E por último, a todos os atores e atrizes de minha cidade, que, em seu amor votivo e vocação inarredável, me sopram ventos para continuar.

E eu,
A me perguntar
Eu sou neguinha?
Era uma mensagem
Lia uma mensagem
Parece bobagem, mas não era não
Eu não decifrava, eu não conseguia
Mas aquilo ia, e eu ia, e eu ia, e eu ia, e eu ia
Eu me perguntava
(*Eu Sou Neguinha?*, de Caetano Veloso, 1987)

RESUMO

Este trabalho é uma análise do processo de criação de um ator multirracial, em que as dimensões do colorismo e da autopercepção racial são refletidas tanto na cena quanto no texto de dissertação, a partir de um experimento cênico com o texto *Hamlet*, de William Shakespeare. Para tramar conceitualmente tais tópicos, tomam-se como referências textos de Harold Bloom, Alessandra Devulsky, Stuart Hall e Neusa Santos Souza, dentre outros e outras, para delimitar noções consideradas centrais à discussão, tais como identidade, colorismo, negritude e a atualidade do texto shakespeariano. Por fim, e, à guisa de considerações momentâneas, intui-se uma possível relação entre o processo de criação e teorização desenvolvidos na pesquisa e a constituição de uma identidade negra, bem como uma conexão com o conceito de formação como modo de criação de si mesmo.

Palavras-chave: colorismo; atuação; identidade negra; *Hamlet*; teatro.

ABSTRACT

This work is an analysis of the process of creating a multiracial actor, in which the dimensions of colorism and racial self-perception are reflected both in the scene and in the written text, from a scenic experiment with the text *Hamlet* by William Shakespeare. In order to conceptually plot these topics, texts by Harold Bloom, Alessandra Devulsky, Stuart Hall and Neusa Santos Souza, among others, are taken as references to delimit notions considered central to the discussion, such as identity, colorism, blackness and the contemporaneousness of the Shakespearean text. Finally, and by way of momentary considerations, a possible relation between the process of creation and theorization developed in the research and the constitution of a black identity is intuited, as well as a connection with the concept of formation as a way of creating oneself.

Keywords: colorism; actuation; black identity; *Hamlet*; theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto dos espetáculo A Menina do Cabelo Vermelho, onde, no palco, comemorei meus 18 anos, 2013.	12
Figura 2 – Foto de casamento dos meus pais, 1995.....	13
Figura 3 – Fotos de meus pais, 2019.....	13
Figura 4 – Minha mãe, meu pai e eu, Natal de 2018 / Eu bebê, com meus pais, verão de 1996.....	14
Figura 5 – Foto de Denizeli Cardoso e Sérgio Lulkin	24
Figura 6 – Foto Matheus Melchionna e Pedro Bertoldi	24
Figura 7 – Quadro virtual para organizar nossas ideias e referências de cena.....	25
Figura 8 – <i>Ghosts on a Tree</i> , de Franz Sedlacek	70
Figura 9 – Frame do filme <i>A Tragédia de Macbeth</i>	70
Figura 10 – <i>Frame</i> do bailarino Kwame Asafo-Adjei, um dos bailarinos do projeto do coreógrafo Jonathan Burrows.....	71
Figura 11 - Apresentação de Hamlet no Abismo na Sala Qorpo Santo.....	84
Figura 12 – Continuum de Michael Kirby.....	84
Figura 13 – Foto do último encontro de <i>Hamlet no abismo</i>	104

SUMÁRIO

1	AUTO AUDIODESCRIÇÃO OU “DEVO FALAR DE MIM? EU? DE QUEM SE FALA QUANDO SE FALA DE MIM?” (MÜLLER, HEINER)	11
2	“PALAVRAS, PALAVRAS, PALAVRAS...”: CRIAÇÃO/DECISÃO DRAMATÚRGICA OU COMO A COISA FOI TOMANDO FORMA	23
3	O ABISMO DA SALA DE ENSAIO	33
3.1	E O PENSAMENTO ASSIM NOS ACOVARDA	35
3.2	VIVENDO NA LUA, INSENSÍVEL À MINHA PRÓPRIA CAUSA – O COLORISMO A PARTIR DO PRIMEIRO MONÓLOGO DE <i>HAMLET</i>	45
3.3	INÍCIO DE UM DESENHO DE CENAS	66
4	“SER OU NÃO SER” E A AUTO EXTINÇÃO NEGRA	72
4.1	A DIFÍCIL ARTE DE ATUAR A SI MESMO	83
5	O PÚBLICO ESPELHO QUE TAMBÉM SE ESPELHA	89
5.1	QUANTO MAIS PESSOAL, MAIS UNIVERSAL	89
5.2	MAIS CONTEÚDO E MENOS ARTE	93
5.3	<i>BLACK POWER</i> , FORÇA PRETA	97
6	LEVO MINHA MÃE COMIGO	105
	REFERÊNCIAS	110

1 AUTO AUDIODESCRIÇÃO DE SI OU “DEVO FALAR DE MIM? EU? DE QUEM SE FALA QUANDO SE FALA DE MIM?” (MÜLLER, HEINER)

Eu sou um homem mestiço, negro de pele clara, tenho 1,73 de altura, cabelos curtos, castanhos, crespos, no momento alisados [...]. Sou filho de uma mulher negra de pele escura e de um homem branco de olhos azuis.

(Fragmento extraído do roteiro do espetáculo
Hamlet no abismo)

Para falar de mim neste contexto de pesquisa e fazendo-o de uma maneira cronológica na ordem dos acontecimentos, preciso antes de tudo contar que o fragmento citado acima se trata do início de uma cena/espetáculo criado dentro da circunstância desta pesquisa cujo processo se dá a partir de uma criação cênica. Outra referência importante que instaurou a pesquisa foram as dúvidas e questionamentos relacionadas a meu ser homem negro de pele clara, cis, ator, brasileiro, de classe média, gaúcho, sul-americano, com uma formação artístico-acadêmica, mas também, por intermédio de múltiplas experiências que minha inserção nas artes cênicas na cidade de Porto Alegre, RS, me foram proporcionando desde 2013, quando inicio formalmente minha vida profissional no teatro. Entre os tantos fatos que abrangem esse princípio de trajetória, considero significativo trazer aqui a experiência de ter sido audiodescrito, pela primeira vez, o que recupero neste processo de criação para falar de mim, bem como para instaurar o processo de pesquisa.

O ano era 2014 e a peça, *A Menina do Cabelo Vermelho*¹. Uma das audiodescritoras me descreveu como branco. Recordo-me de um estranhamento e um incômodo com aquela descrição, a qual solicitei ser corrigida, passando a descrever-me como negro. Não que eu também não estranhasse esse outro modo de ser descrito, assim como alguns colegas também estranharam, mas, naquele momento, parecia mais “correto”.

¹ Espetáculo teatral contemplado com o Prêmio Myriam Muniz 2012, que marca a primeira montagem da Las Brujas Cia de Teatro. Inspirada no livro homônimo escrito por Lolita Goldschmidt e com direção de Daniel Colin, a peça promoveu numerosas apresentações com acessibilidade – libras e audiodescrição. No respectivo espetáculo, meu primeiro trabalho profissional como ator, eu tinha 17 anos de idade e fazia seis personagens, substituindo Douglas Dias nas sessões em que ele não podia atuar.

Figura 1: Foto dos espetáculo A Menina do Cabelo Vermelho, onde, no palco, comemorei meus 18 anos, 2013.



Fonte: Arquivo pessoal do autor, foto Renata Ibis.

Parece-me importante contar também a você que lê este texto que dentro da minha casa, na minha formação familiar, eu sempre vivi uma certa dualidade referente a minha identidade racial: ao mesmo tempo que eu ouvia da minha família materna “Tu é negro, tu é filho de uma mulher negra, não se esqueça disto!”, as mesmas pessoas também me diziam nas conversas sobre racismo “É, Lauro, mas isso tu não sabe o que é porque tu é branco.” E ainda havia minha avó paterna, uma mulher branca, descendente de italianos, a qual eu tinha forte vínculo, que numa certa tentativa de me estimar afirmava “Tu é branco!”. Havia ainda minha tia Márcia, concunhada da minha mãe quando ela estava casada com meu pai, que uma vez perguntou a minha mãe “O Lauro tem consciência que ele é negro?”.

É notável, para mim, o quanto essas dimensões negro ou branco precisavam ser afirmadas, verbalizadas ou indagadas o que explicita a mim que elas nunca estiveram completamente dadas, isto é, ratificá-las nunca fez parte de um “chover no molhado”.

Figura 2 – Foto de casamento dos meus pais, 1995.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Figura 3 – Fotos de meus pais, 2019



Fonte: arquivo pessoal do autor

Figura 4 - Minha mãe, meu pai e eu, Natal de 2018 / Eu bebê, com meus pais, verão de 1996



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Nesse tempo, hoje perspectivando, percebo que eu convivia bem com essa dualidade. Porque, e hoje eu consigo elaborar, isso tem a ver com o racismo a brasileira, que se dá pelo fenótipo e que por tanto também se dá geopoliticamente - o pardo tem leituras distintas estando no interior do Rio Grande do Sul, em Salvador ou em Cuiabá. Quanto mais próximo a pessoas pretas o pardo estiver mais branco ele será e quanto mais próximo a pessoas brancas o pardo estiver, mais negro ele será - o que deixa evidente para nós o quanto raça é uma falácia, mas racialização não.

Quando eu entrei para o teatro, percebi que manejar essa dualidade começou a ficar mais complicado. Primeiro por ser um momento de muita efervescência nas discussões sobre raça, classe, gênero e sexualidade, de modo que era solicitado às pessoas do meu entorno que se autodeclarassem, ou delimitassem de alguma forma de que lugar elas falavam, tramavam seus discursos, perspectivavam o mundo e suas relações.

E, ao mesmo tempo, que havia a audiodescritora branca me descrevendo como branco, eu lembro de uma aula com uma professora branca da graduação do curso de Teatro que olhou para mim e disse “Tu por exemplo, eu te vejo como negro!” e aquilo pra mim foi igualmente chocante à audiodescrição que me descreveu como branco. Na verdade, talvez ali tenha sido um pouco mais significativo do que a audiodescrição, porque, de certa forma, ser descrito como branco estava no lugar de “carinho” da minha avó, de proteção.

Paradoxalmente, ser descrito como branco carregava, e me questiono se ainda segue carregando, um certo lugar de ser confortado. Não que isso retire a dimensão do incômodo da mentira, daquilo que não é de fato, mas fingimos ser para que a alteridade, nesses espaços hegemônicos e, portanto, brancos, não seja uma ameaça para o afeto. A fala desta professora, possivelmente foi a primeira vez que eu me percebi como uma pessoa negra. Que me percebi racializado. E que percebi que quem tinha o poder da racialização eram as pessoas brancas.

Entre substituições, produções, protagonismos, coadjuvâncias, espetáculos para crianças, teatro adulto, composição de personagem, atuação em primeira pessoa, comédia, drama, tragédia, texto brasileiro, autora alemã, autora indiana ou dramaturgia constituída em sala de ensaio – pude perceber, nessa trajetória na qual já se passaram 10 anos, que as direções dos espetáculos tinham, a princípio, duas perspectivas existenciais sobre meu corpo: uma delas era a do lugar do “universal”, que me alinhava a meus amigos, colegas de geração, uma maioria de artistas brancos com quem me formei no curso de Teatro do Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) – perspectiva que era agradável no sentido de eu me sentir livre para inventar o que gostaria de ser na cena, mas que, por outro lado, ignorava e anulava as subjetividades específicas atravessadas por minha perspectiva corporal e/ou familiar de homem negro de pele clara.

Havia, também, outra perspectiva, geralmente mais presente ao trabalhar com artistas brancos mais velhos. Esta me reconhecia negro pela forma como eles me interpelavam - mas isso não expandia as possibilidades de sê-lo na cena – ao contrário, delimitava uma especificidade calcada naquilo que interessava ser expresso do ponto de vista da narrativa (branca) do espetáculo.

Recordo-me de um professor/diretor e posteriormente colega de cena, que em um curso me dizia enfaticamente diante de outras pessoas “Tu é negro, tu tem que parar de alisar teu cabelo” e eu ficar constrangido por aquilo parecer uma obrigação, por parecer que negava minha negritude, minha família e não saber dar voz a estas dimensões que me constituíam, não saber elaborar porque aquela fala sobre o que eu deveria ou não fazer me soava violenta. Ou a diretora que me colocou sob a plataforma enquanto ela, que também era atriz nesse trabalho, falava um texto sobre os negros escravizados sobre a plataforma, criando uma imagem cênica opressor/oprimido que também me incomodava pela perpetuação dessa visualidade.

Essa ótica branca quase sempre presente nesses espetáculos me dava a impressão de um certo “uso” de minha negritude. Por um lado, estimulava, por exemplo, que eu usasse um penteado *black power* e fosse o porta-voz das questões relacionadas, na opinião deles, aos negros e negras dentro dos trabalhos cênicos; por outro, não organizava um tempo destinado a ouvir a maneira como eu me relacionava com esse fazer de maneira mais profunda, que contemplasse minhas percepções, dúvidas, confrontos, enfim, as complexidades próprias dessas questões, nas quais a cena também opera como constituidora de uma identidade. Nesse sentido, há um pretense reconhecimento, calcado no complexo de salvador da branquitude, um desejo de “empoderar-me”, que ignorava, por vezes, meu próprio desejo como ator, como criador.

Penso que essa delimitação que fiz de mim mesmo, antes de ser o ponto de partida da pesquisa, já configura a própria problematização, à medida que diz sobre dúvidas e construções que me foram constituindo e transformando, sobretudo a partir de um determinado momento de minha trajetória artística. Trata-se, de um lado, de toda uma formação teatral de referência branco-europeia e, de outro, uma formação familiar e de entorno social miscigenada – sou filho de uma mulher negra e de um homem branco, ou seja, integro uma família multirracial, composta por pessoas negras e brancas.

Ocorre que, num país estruturado no racismo, o que constitui inclusive nossas subjetividades e, a partir de minha compleição física de mestiço, negro de pele clara, ou pardo, pude e fui constituído como branco nas minhas relações familiares e sociais, especialmente na infância. À medida que fui crescendo e estabelecendo outros vínculos sociais para além da família, aquilo que ficava muitas vezes subentendido ou mascarado dentro de casa se tornou mais evidente nas relações fora do círculo familiar. Então, algumas questões passaram a habitar minha relação com meu entorno social e, principalmente, o modo como passei a me perceber e a me constituir como ator, e de como essa posição de ser uma pessoa birracial atravessa e constitui meu trabalho. Quais as relações entre as proposições de trabalho que me são feitas e minha constituição étnica racial? Como me apropriar dessas minhas características para tematizar as questões que eu gostaria de trazer para a cena e não ficar restrito a responder as demandas sociais de uma cisão que ora me pauta como branco, ora me reconhece e demanda como negro? De que formas o ofício do ator como um ser que constitui com seu corpo diferentes relações com e entre lugares, tais como da atuação, da performance, dos personagens e da ficção, possibilita pensar e criar outras potências para minha própria identidade étnico-racial? De que modos as questões raciais podem tomar corpo

e fomentar discussões e pensamentos, num trabalho teatral que as toma como cerne? Quais as implicações, questionamentos e, quiçá, respostas e/ou alternativas um trabalho artístico que tematiza questões raciais pode produzir para além da prática artística?

Foi a partir de questões como essas que percebi o desejo de engendrar possíveis “respostas” para essas dúvidas desde minha prática de ator ou, dito de outra forma, por intermédio de um processo de criação. Como bem nos diz a pensadora e psicanalista Neusa Santos Souza em seu livro *Tornar-se Negro*, “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade” (Souza, 1983, p. 17).

Foi assim que decidi fazer uma montagem teatral e escolhi como mote o personagem shakespeariano Hamlet! A ideia do processo de pesquisa se deu em três etapas: uma primeira em sala de dramaturgia, onde nos reunimos em vídeo-chamadas² para discutir e pensar a dramaturgia, uma segunda na qual fomos para a sala de ensaio-criação, e uma terceira que se constituiu em três apresentações do espetáculo *Hamlet no abismo*. Foram duas apresentações para cada uma das turmas da disciplina Práticas Performativas em Voz-Corpo II tendo como público alunos e alunas da etapa IV do Curso de Teatro da UFRGS. A terceira apresentação foi para um grupo composto por graduandos e pós-graduandos negros e negras, a maioria vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, IA/UFRGS (ou seja, meus colegas de programa), alguns alunos e alunas da graduação em Teatro/DAD/IA/UFRGS, um aluno vinculado ao curso de Educação Física da UFRGS e uma pós-graduanda do PPGEDU/FACED/UFRGS.

Mas... Por que *Hamlet*?

Esta foi uma das primeiras perguntas que minha orientadora me fez quando nos encontramos frente a frente, ainda em plena pandemia, cerca de sete meses depois de eu ter ingressado no programa. Antes de responder tal pergunta, pego emprestadas as palavras de Leandro Karnal que, em *O que aprendi com Hamlet*, escreveu:

Naturalmente, os diálogos do texto com a biografia de cada um constituem uma outra obra, igualmente ficcional. William Shakespeare estranharia muitas das conclusões que você encontrará nas páginas seguintes. Uma vez escrita, a literatura é reapropriada de forma dialética com a intenção original do autor. Existiu William Shakespeare, existe Eu que lê e existe um terceiro, algo não previsto por ambos, um Nós, aquilo que resulta da interação aleatória do curioso triângulo formado pelo ato da leitura. Minha interpretação precisa dialogar com o que está no texto, e Hamlet precisa ouvir a mim também pra sair do papel-palco. Assim, entre o gênio que

² Era janeiro de 2022, os casos de Covid-19 estavam em um pico; assim, o trabalho conjunto possível era somente on-line.

escreve e o homem comum que percorre a peça (eu), surge o novo, o meu Hamlet a partir do gesto dialógico que não me pertence porque não sou autor e que não pertence ao inglês porque Shakespeare não me viu. Somos sempre três e faz parte do mistério do pensamento a interação dos pólos em questão (Karnal, 2018, p. 09-10).

Encontro-me nas palavras de Karnal justamente naquilo que elas expressam: a gênese que nos conecta a um personagem quando nos pautamos pela literatura dramática, ou seja, uma relação que envolve, a princípio, ao menos três seres: um autor, um ator (no meu caso) e um personagem. Já a propósito da pergunta, penso que uma das primeiras razões que me levam a pensar em Hamlet é porque, em parte, esta formação teatral euro branca que tanto me subjetiva cultivou em mim, assim como em outros atores e atrizes, o mito da existência de personagens excepcionais criados em uma pretensa dramaturgia “universal”, na verdade hegemônica e branca, e, pelos quais qualquer um que se pretenda um grande ator deveria passar/representar. Porém, num segundo momento, elaborando melhor em mim essa relação com esse ser personagem, dou-me conta que enxergo em Hamlet um ser insatisfeito, dividido, perdido em suas próprias ações e compromissos, um tanto pretensioso, embora ao mesmo tempo fiel, radical, convicto de suas ideias e atitudes. O dilema da identidade que percebo em mim, vejo projetado no Hamlet que enfrenta um conflito interno e uma busca intensa por sua própria identidade ao longo da peça. Esse conflito, ao me aproximar desse personagem do ponto de vista da atuação, foi logo associado à minha experiência como indivíduo que é racialmente ambíguo e/ou que tem uma mistura de origens étnicas, enfrentando desafios em relação à sua identidade racial. Junto a isso, entretanto, temos um personagem de consciência brutal do entorno em que vive e que padece por não saber como agir, uma vez que

O conhecimento aniquila a ação, a ação depende dos véus da ilusão: eis a doutrina de Hamlet, e não essa balela do sonhador que pensa demais e que, devido a um excesso de opções, não consegue agir. Não é a reflexão – absolutamente –, mas o conhecimento, a percepção da verdade terrível, que interfere com a motivação de agir, tanto em Hamlet como no indivíduo dionísio (Bloom, 2001, p. 491).

Assim, fui percebendo no processo de pesquisa que o que via em Hamlet na verdade era eu mesmo. Com minhas dúvidas, receios, arrogância, sonhos, às vezes consciente, outras inconsciente, enfim, Hamlet foi se mostrando/constituindo em e por mim, como um grande e crítico espelho. Como homem negro de pele clara (assim me declaro nesse momento), ainda que com dúvidas, percebo o quanto a consciência do mundo em que vivo é presente. Do mesmo modo que há o medo do confronto, de suas possíveis sanções, a possibilidade de passar “em branco” na aferição racial social é tentadora. Tentadora porque

Nas sociedades de classes multirraciais e racistas como o Brasil, a raça exerce funções simbólicas (valorativas e estratificadoras). A categoria racial possibilita a distribuição dos indivíduos em diferentes posições na estrutura de classe, conforme

pertençam ou estejam mais próximas dos padrões raciais da classe/raça dominante (Souza, 1983, p. 20).

E, nesse sentido, o passar “em branco” pode ser capaz de produzir *certa* proteção e *certo* pertencimento para sujeitos como eu que *desfrutam* do que conhecemos como passabilidade³. Assim, buscar pertencimento dentro do grupo hegemônico pode promover segurança dentro da experiência social e constituir a diferença entre gozar de alguns privilégios, tais como ser bem sucedido socialmente, e o contrário, ser excluído das benesses sociais. Aqui, poderia dizer que a covardia que eu encaro e identifico em Hamlet é da ordem de realizarmos esse ato trágico diante de uma sociedade com suas heranças pútridas. Ir contra o “algo de podre no reino da Dinamarca” exige a disposição e a coragem de erguer uma voz, um corpo e uma espada para Hamlet. Opor-se à herança colonial racista que busca, através do colorismo, separar negros de pele escura de negros de pele clara, exige, a meu ver também uma disposição e coragem em erguer uma voz, um corpo, uma autodeclaração e, aqui, uma cena em que tais dimensões sejam tematizadas. Estas duas dimensões não são igualáveis, visto que Hamlet é a individualidade por excelência e a existência negra trata-se de uma experiência coletiva e dada pelo social. É a percepção do outro que nos torna negro. Apesar das respectivas diferenças, há uma intuição amorfa⁴ de que estas duas dimensões se encontram, de que é a partir desse personagem que consigo dizer o que preciso dizer. A covardia vem da consciência das verdades terríveis, como nos diz Bloom (2001), sejam elas, aqui, a perda dos benefícios concedidos aos negros claros pela branquitude, seja ela o fato de que o rei Cláudio só sairá do trono morto e é Hamlet quem deve matá-lo.

Esse confronto passa por colocar em xeque o discurso branco de colegas artistas, isto é, pautar olhares redutores ou a falta de negros nos espaços, postura que nem sempre é confortável uma vez que o negro que fala sobre o racismo se torna, ao olhar da branquitude⁵, ainda mais estigmatizado; mas passa também por contrapor-se à tradição familiar de amenizar

³ Passagem ou passabilidade é a capacidade de uma pessoa ser considerada membro de um grupo ou categoria identitária diferente da sua, que pode incluir identidade racial, etnia, casta, classe social, orientação sexual, gênero, religião, idade e/ou status de deficiência.

⁴ Termo cunhado pelo diretor Peter Brook, referindo-se a uma espécie zona amoral, por vezes ilógica mas profusa de imagens e de desejos que abre-se ao diretor teatral quando este inicia o processo de criação e que somente o decorrer deste dirá em que essas suspeitas/instintos/visões iniciais, se conectam com a futura obra artística.

⁵ **Branquitude** é um conceito científico social que tem origem no século 20, a partir intelectuais negros como W.B. Du Bois e Frantz Fanon. A professora Lia Vainer Schucman, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), define o termo como a ideia de raça sendo utilizada para construir uma estética e definir o que é belo. Branquitude seria, então, segundo a professora, os privilégios simbólicos e materiais associados à brancura da pele. Ademais, a branquitude é uma identidade racial que não é pensada como raça. Que se pensa neutra, nomeando e racionalizando aquilo que é diferente de si indígenas, amarelos e negros e se colocando como o humano universal/ideal.

nossas negritudes, seja através de alisamentos capilares ou de um distanciar-se das manifestações da cultura negra, chegando também à experiência acadêmica e seu referencial europeu quase inabalável. Entretanto, é importante dizer que, numa sociedade estruturada no racismo, essas concessões que pessoas negras fazem constantemente são também formas de sobreviver. Que preço se paga por abrir mão radicalmente das concessões que deixam nossa espinha dorsal em pé? “O mundo era um palco, como ele previra em outra peça. Quem carrega o palco da sua consciência, pode ou não ter público” (Karnal, 2018, p. 15). Sei o quanto tais dimensões inibem a ação. Hamlet busca e está comprometido, a partir do encontro com o espectro do pai, com a empreitada de uma reparação de justiça e honestidade em seu reino. No entanto, é por intermédio de uma racionalização, de uma tentativa de elaborar seus pensamentos em palavras – como eu, em parte desta pesquisa de mestrado – que surge a coragem necessária para esse ato.

O racismo é uma discriminação geopoliticamente dada e, nesse sentido, ela se dá de formas diferentes de acordo com a localização e os respectivos antecedentes históricos. Assim, não se trata somente das possíveis sanções racistas ao me autoafirmar como homem negro, mas também àquelas referentes ao que uma autodeclaração engendra em um país que engatinha no cumprimento dos direitos humanos como o Brasil, país continental e diverso onde o racismo é fenotipicamente dado. Como explicita com maestria a pesquisadora e militante Carla Akotirene:

Essa população parda tem mais chance, vamos dizer assim, de dar continuidade à precariedade de raça, mas mantendo as condições que permanecem a vida. Isso é diferente da população preta. Então, primeiro, é importante que a gente colete o quesito raça-cor, e é importante que a gente tenha discernimento na hora de percebermos as diferenciações a partir do tom da pele, porque se eu, que sou uma mulher retinta e ganho 4 mil reais, me declaro preta, estou fazendo o Estado brasileiro entender que a igualdade racial tende a criar dificuldade para as pessoas pretas se emanciparem para cargos de chefia. Mas se a minha colega de trabalho, que é uma pessoa parda, ganha 12 mil reais por ser coordenadora, mas tem dificuldade com a categoria pardo e quando o recenseador pergunta qual é a cor dela, ela se declara preta, ela está fazendo o Estado acreditar que desde 2017, quando passou a obrigatoriedade da coleta do quesito raça-cor em todos os formulários públicos, da saúde, sobretudo, a população preta tem crescido em termos de oportunidade. E isso não é verdade. Então, para mim, a grande contribuição do debate colorista é a gente perceber a cor como uma marcação de diferenciação, uma posicionalidade que cria lugares distintos para as pessoas pretas e para as pessoas não pretas. Mas insisto que aqui no Brasil a gente tem se filiado à forma estadunidense de enxergar, como vai dizer Oracy Nogueira: negros e não negros (Akotirene, 2020, p. 111).

Então, nesse lugar de pessoa com traços fortes de mestiçagem, como cabelo crespo, pele clara e lábios finos, e compreendendo também que o trabalho do ator se faz desde um corpo, o que não é somente uma porção fisiológica, mas também um corpo social que

engendra sentidos e é subjetivado por esse social, o que essa consciência radical me abre como possibilidade de criação? Esse lugar tão fugidio de definições é mais uma das conexões que faço, neste instante, com a personagem Hamlet, quando opto por me definir, assim como ele, por terceiros: “Sou o filho de uma mulher negra e de um homem branco”.

Talvez, a objeção mais contundente a Hamlet tenha sido expressa por W. H. Auden, que parece não simpatizar muito com o Príncipe da Dinamarca: Hamlet carece de fé em Deus e nele próprio. Consequentemente, define a sua própria existência a partir de terceiros, e.g., sou o homem cuja mãe se casou com meu tio, que matou meu pai. Ele gostaria de se tornar um herói trágico grego: uma criatura que é fruto de uma situação. Daí sua incapacidade de agir [...] (Bloom, 2001, p. 510).

Há também a dimensão de um jovem enlutado – como homem de pele clara, que goza dos benefícios da passabilidade, pergunto-me o quanto estão a salvo os meus entes queridos, minha mãe, por exemplo, com pele escura. Há um estado de alerta diante dos muitos “enganos” que acontecem no Brasil todo dia. Por último, existe a dimensão de alguém que goza de certos privilégios de classe, não na dimensão de um príncipe, mas de uma classe média que, de certa maneira, vê na ascensão econômica a possibilidade de “comprar” uma brancura, que vai desde cirurgias plásticas para afinar o nariz, passando pelos alisamentos capilares, até adquirir e/ou aproximar-se daquilo que não é considerado direito de pessoas negras, seja uma moradia em um determinado bairro majoritariamente branco, seja o frequentar uma escola particular ou priorizar fruir uma arte de origem europeia. Tudo isso em um país segregado, ainda que tais dimensões não estejam escritas, legalizadas. O fato é que o social e as relações travadas em seu seio se encarregam de determinar a priori o que são “coisas de branco” e “coisas de negro” e quais espaços são acessíveis e inacessíveis para uns e outros. Essa dimensão de “compra” se apresenta também como possibilidade de sobrevivência, de tentativa de aplacar o racismo desferido a esses corpos. Como bem diz Neusa Santos Souza, “O negro que se empenha na conquista da ascensão social paga o preço do massacre de sua[s] id[entidade][s], toma o branco como modelo de identificação, como única possibilidade de tornar-se gente” (Souza, 1983).

Aliar os processos de uma autopercepção racial radical com a criação cênica se relaciona para mim, neste momento da pesquisa, com a dimensão de um duplo e co-constituente *mergulho no abismo*,

Pois entendo que, para criar/improvisar/recriar/reinventar e deixar-se afetar, é necessário estar minimamente instalado no lugar de onde se fala, não somente porque esse lugar permite ter acesso ao repertório material e imaterial desse universo, mas também possibilita ter a empatia necessária para o mergulho, o fluxo e refluxo nos diversos encontros e enfrentamentos que um processo envolvendo a problemática negra pode implicar (Lima, 2017.2, p. 110).

Penso que o encontro com esse personagem nesse momento tem um tanto de identificação necessária para querer criá-lo e de um desejo e uma curiosidade de descobrir potências para pensar e construir respostas às minhas dúvidas e, quiçá, constituir também minha própria criação. Por último, esse desejo, como homem negro, artista, cidadão, também brota no que tange às palavras de Djamila Ribeiro, referindo-se às mulheres negras: “Restituir a humanidade também é assumir fragilidades e dores próprias da condição humana. Somos subalternizadas ou somos deusas. E pergunto: quando seremos humanas?” (Ribeiro, 2017, p. 123).

Se algo me move dentro da literatura shakespeariana e também nessa busca como ator hoje, com meus 27 anos, acredito ser a possibilidade modesta, mas nem por isso menos subversiva para corpos racializados, de criar personagens humanas, conflituadas, complexas. Como as evidenciadas por Victor Hugo no prefácio de Cromwell, ao falar sobre Shakespeare: “[...] funde num mesmo sopro o grotesco e o sublime, o terrível e o bufão” (Hugo, 2002, p. 74).

2 “PALAVRAS, PALAVRAS, PALAVRAS...”: CRIAÇÃO/DECISÃO DRAMATÚRGICA OU COMO A COISA FOI TOMANDO FORMA

Em janeiro de 2022, dei-me conta de que precisava iniciar o processo de criação. Era importante começar a dar forma a isso que seria posteriormente uma cena. Foi assim, tentando dar conta dessa dimensão (a de uma prática teatral), que, no período de janeiro a março de 2022, constituí a busca por uma construção dramatúrgica com meus parceiros de trabalho. Nesse sentido, reunimos Matheus Melchionna⁶, um homem cisgenero, branco e gay como diretor, Pedro Bertoldi⁷, um homem cisgenero, gay, negro de pele clara, como dramaturgo convidado para integrar o trabalho com sua experiência e conhecimento, e eu como ator e proponente. Nesse período, nós três propusemos cenas e ideias de texto. Como ponto de partida, estabeleci que tentaria fazer esse experimento com as figuras do Rei Hamlet (fantasma na obra de Shakespeare) convidando um ator branco para o papel, enquanto a Rainha Gertrudes seria uma atriz negra, e eu na figura de Hamlet. Convidei, então, os atores Sérgio Lulkin⁸ e Denizeli Cardoso⁹ para seus respectivos papéis. Denizeli aceitou de cara o convite e ficou bastante entusiasmada; já Sérgio ficou num lugar oscilante comentando que, apesar de querer estar em cena novamente, seus pais nonagenários somados à pandemia de COVID-19 o faziam frear o aceite. Saímos da reunião com Sérgio acordados de que veríamos como o roteiro se desenvolveria e jogando com os altos e baixos da pandemia. Entretanto, esse lugar oscilante, de alguma forma, passou à nossa sala de dramaturgia.

⁶ Diretor e dramaturgo, Matheus Melchionna é egresso do Departamento de Arte Dramática da UFRGS e vencedor do Prêmio Açorianos de Revelação como Melhor Direção em 2015 e o Tibicuera de Melhor Dramaturgia em 2019.

⁷ Dramaturgo e ator, Pedro Bertoldi é um dos jovens dramaturgos mais aclamados da cena teatral porto-alegrense. É integrante do Coletivo Gompa, tendo sido recentemente indicado ao Prêmio APTR pela dramaturgia de *A Última Negra*.

⁸ Ator e professor de Teatro, Bacharel em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1983). Ator do Grupo TEAR, com direção de Maria Helena Lopes, de 1980 a 2002; troféus Tibicuera (1981) e Açorianos (2001) para melhor ator.

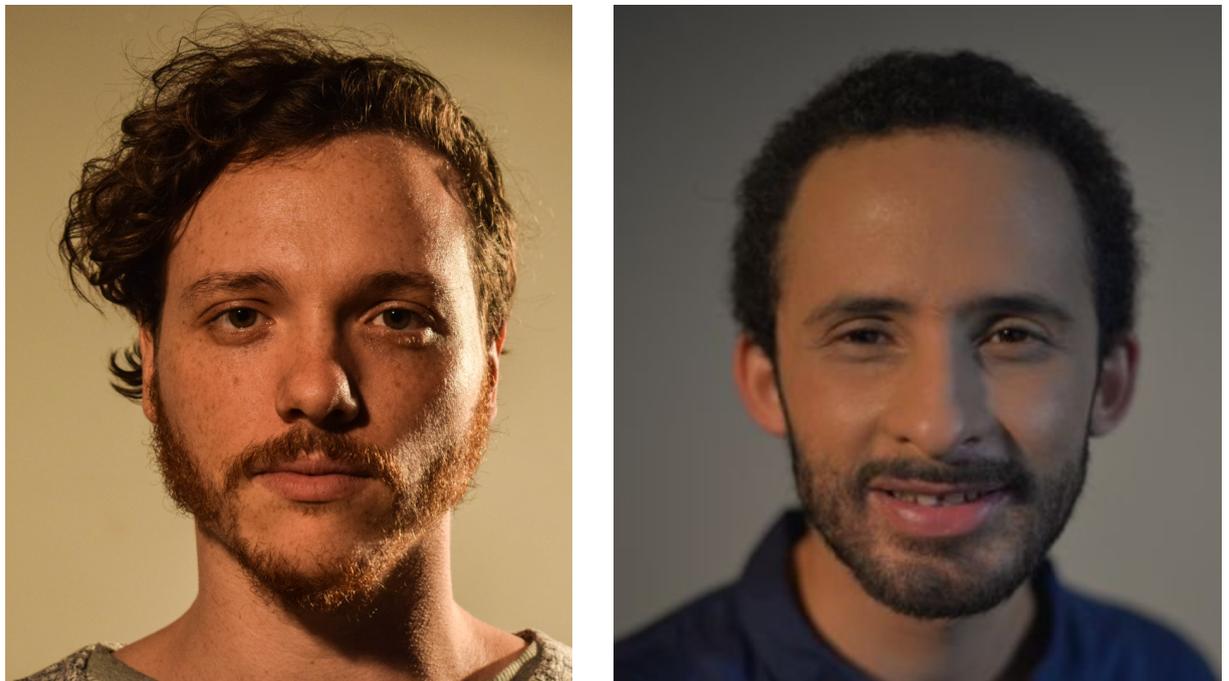
⁹ Atriz, cantora e produtora, a porto-alegrense Denizeli tem uma trajetória de mais de 30 anos em participações em shows, filmes e peças teatrais, já tendo sido destacada como melhor atriz no prêmio Açorianos em 2017.

Figura 5 - Foto de Denizeli Cardoso e Sérgio Lulkin



Fonte: GZH, 2019 / TMDB, 2018

Figura 6 - Foto Matheus Melchionna e Pedro Bertoldi



Fonte: Arquivo pessoal dos artistas

Iniciamos a feitura do roteiro (Matheus, Pedro e eu) tendo como ponto de partida essas três figuras às quais me referi no parágrafo anterior. Esse primeiro encontro iniciou como uma

conversa a respeito do projeto, mas escalonou para uma conversa acerca de nossas famílias, sobretudo a de Pedro e a minha, ambas famílias inter-raciais. Acordamos que, a cada encontro, cada um de nós levaria alguma produção textual a partir de um disparador para escrita que eu fui propondo, tais como: cenas que configuram a relação rei e rainha, cenas que configuram a dimensão da realeza ou cenas que configuram a relação desses pais com seu filho. Nesse processo, trazíamos realmente tudo que nos evocava essa construção dramática: ideias de frases, pequenos monólogos, dúvidas com relação à concepção, cenas de filmes ou séries com que identificávamos correlações. No quadro abaixo é possível ver a ferramenta do Padlet¹⁰ que utilizamos para nos organizar.

Figura 7 – Quadro virtual para organizar nossas ideias e referências de cena



Fonte: <https://padlet.com/pedrobertoldieducavideo/hamlet-q8pjhdobgasns1ca>

Contudo, apesar de levarmos esse material, as dificuldades que travavam nossa escrita começaram a ficar mais aparentes e nós três passamos a discutir tais dificuldades. Lembro que Pedro me indagou se eu queria mesmo trabalhar em cima/a partir de *Hamlet* ou se tal dimensão me atrapalhava e prendia mais que ajudava a dizer o que queria. E eu de fato ainda tinha esse conflito neste momento. Matheus comentou na época que, para ele, minha concepção enquanto proponente do projeto não estava muito clara, além do fato do desafio em adaptar um clássico com aproximados 27 personagens para três atores sem a confirmação absoluta de todo elenco, já que Sérgio não aceitou nem declinou do convite. Reflito que, para mim, era bastante desafiadora essa posição de proponente, que não deixa de ser um lugar de certa liderança. Um lugar novo para mim que, na maioria dos trabalhos nos quais atuei,

¹⁰ O Padlet é uma ferramenta digital que permite a criação de um mural ou quadro virtual dinâmico e interativo para registrar, guardar e compartilhar conteúdos (imagens, vídeos, documentos de texto).

contava com uma direção responsável pela concepção. Então, cabia a mim, de certa maneira, esse lugar de engajar pessoas em um projeto (era assim que eu me sentia, ao menos) e, sendo esse projeto uma pesquisa de mestrado com um ganho muito preciso para mim ao fim e ao cabo dela, isto é, tanto uma bolsa de pesquisa quanto um título de mestre, era um lugar desigual entre eu e o restante da equipe. Havia uma interrogação significativa para mim relacionada por um lado em querer fazer um trabalho em grupo, como sempre fiz no teatro e, por outro, não querer cair num lugar que me parecia de exploração, ao “usar” meus colegas para realizar algo que teria uma vantagem maior apenas para mim. Esses pensamentos não impediram que déssemos continuidade à proposta de trabalho e levássemos nossas ideias para serem experimentadas.

Trago a seguir um exemplo de cena que levei a um dos encontros. Quis tematizar os conflitos de uma relação inter-racial, não de forma literal como alguém que explica algo a outro, mas de uma maneira que pudesse apresentar a forma como esse mundo constitui visões distintas, privilegiando uns em detrimento de outros, mas, ainda assim, sendo algo maior que todos nós. Tinha o desejo também de que a rainha não estivesse numa posição silenciada. Através de algumas pesquisas de referências para a criação, cheguei ao filme *American Son*¹¹ no catálogo da Netflix. Retirei de lá alguns diálogos e reelaborei trechos sozinho para levar à nossa sala de roteiro uma adaptação minha para o contexto da realeza. Como foi estabelecendo-se a cada encontro, fizemos uma leitura conjunta em voz alta desse texto e, na sequência, nós o discutimos. Não sabíamos bem em que momento ele poderia entrar, mas percebemos o quanto esse diálogo conseguia de uma maneira não expositiva ou em um tom panfletário, dizer dessas individualidades e subjetividades constituídas em um ambiente de racismo e como isso se materializa nas suas respectivas perspectivas com relação, nesse caso, ao uso da língua. Uma forma humanista ou até existencialista, eu diria, de pautar o racismo, território que muito me interessa.

(Rei e rainha sentados em algum lugar do palácio. Após conversa do Rei com um guarda branco, ela levanta e começa a andar desapontada.)

Rei: O que foi?

Rainha: ...

¹¹ *American Son* (2019) é um filme estadunidense de drama dirigido por Kenny Leon e estrelado por Kerry Washington, Steven Pasquale, Jeremy Jordan e Eugene Lee. Baseado na peça da Broadway com o mesmo nome, o filme foca na luta de dois pais, Kendra Ellis-Connor (atriz negra) e seu marido, Scott Connor (ator branco), enquanto procuram respostas sobre o desaparecimento repentino de seu filho adolescente, Jamal.

Rei: *O que foi??*

Rainha: *Nada*

Rei: *Nada, não. O que foi?*

Rainha: *Porque não se oferece para cortar o cabelo dele e fazer uma massagem em seus pés de uma vez?*

Rei: *Gertrudes, Gertrudes... Só estou sendo cortês.*

Rainha: *Que seja!*

Rei: *Agir como uma doida...*

Rainha: *Quem está doida?!*

Rei. *... não vai ajudar essa situação.*

Rainha: *Estão com o nosso filho! Queremos saber cadê ele. “Daonde” isso é complicado?*

Rei: *Isso é uma burocracia. Está esperando uma tragédia, mas a situação deve ser bem menos pior.*

Rainha (bufa):...

Rei: *Trabalho numa burocracia. Não adianta nada implicar com um recruta pau-mandado.*

Rainha (tentando fazer compreender): *Estou aqui faz uma hora!*

Rei: *Sei que está meia nervosa...*

Rainha: *Meio.*

Rei: *Meio?*

Rainha: *Mei-o nervosa. “Meio” é advérbio, não varia. Não existe “meia”. É “meio”.*

Rei: *...Sério?*

Rainha: *Se Hamlet não fala em dialeto negro, você, você não pode falar em dialeto branco burro.*

Rei: *Por Deus, Gertrudes!*

Rainha (arrogante): *“Meia nervosa”, “menos pior”... Corta toda essa merda.*

Rei (perplexo): *“Menos pior”?*

Rainha: *“A situação deve ser bem menos pior!”*

Rei: *Jesus amado, Gertrudes!*

Rainha: *É “menos ruim”, não me venha com “menos pior”.*

Rei: *Dá para não fugirmos do assunto?*

Rainha: *Não estamos fugindo. Você sabe que eu me matei pro Hamlet falar um Português direito, perfeito...*

Rei: *Acredite, eu sei!*

Rainha: *... Certo? Que bom.*

(pausa)

Rei (ofendido): *Você falou “daonde”, mas eu não posso errar, faz sentido.*

Rainha: *Eu falei para dar ênfase. Já você, não sabe falar.*

Rei: *Nossa, você procura pelo em ovo.*

Rainha: *Não... Isso não é pelo em ovo. Depois de tudo que eu me acostumei para o Hamlet se adaptar, é um tapa na cara quando eventualmente você dá uma de caipira.*

Rei: *Será que... podemos nos concentrar em descobrir onde está o Hamlet... Em vez de revirar os últimos cinco anos de casamento? Será possível?*

Rainha: *Claro.*

Rei: *Ótimo.*

(Chega Hamlet sob efeito de alguma substância. falando sem parar sobre sentimentos que tem)

No trabalho que desenvolvemos, relacionando a narrativa textual e a figura da rainha Gertrudes/minha mãe, desde o início, foi a parte mais nítida e sem dúvidas para mim. Busquei propor, através da dramaturgia, uma mulher com poder econômico e intelectual que lhe conferisse plenas capacidades de elaborar e confrontar seu marido, ou ex-marido. Tentei tematizar as dificuldades dessa comunicação interpelada pelo racismo mesmo nas relações que se pretendem amorosas, isto é: um homem branco com seu privilégio da ignorância que tem sua compreensão e capacidade empática de certa forma limitadas para com as questões vivenciadas por sua esposa, o que não exime suas responsabilidades. A busca foi também em construir uma personagem que, por sua posição socioeconômica, é reveladora dos múltiplos níveis e relações de opressão, às quais o racismo estabelece, mesmo para quem consegue usufruir de alguns privilégios como os econômicos, devido à ascensão social e econômica. Especialmente em relação às mulheres negras, pois tem-se aí uma dupla opressão que é de gênero e raça. Uma personagem mulher negra que também é constituída, a exemplo de seu do seu modo de falar correto, bem articulado, culto, a partir de “estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica” (Hall, p. 544). Tal dimensão me lembra uma citação de Fanon na qual ele elabora:

O negro antilhano será mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. [...] Em um grupo de jovens antilhanos, aquele que se exprime bem, que possui o domínio da língua, é muito temido; é preciso tomar cuidado com ele, é um quase-branco. Na França se diz: falar como um livro. Na Martinica: falar como um branco (Fanon, 2020, p. 31-35).

Eu pensava nessa dimensão que é, antes de mais nada, uma questão de sobrevivência, seja do ponto de vista de determinadas práticas sociais, como conseguir colocar-se no mercado de trabalho, seja do ponto de vista afetivo, de uma identidade valorizada, por exemplo: eliminar qualquer resquício de sotaque de línguas africanas que, dentro do mundo colonial racista, é compreendido como inferioridade, ignorância ou até debilidade. Eu percebia tal aspecto pelo prisma dos negros e negras de minha família. A exemplo de minha mãe, mulher negra e advogada que sempre exigiu de mim e de si própria um conhecimento e uso exemplares da norma culta da língua portuguesa. Percebo, cada vez mais, o quanto minha família negra ocupa um certo lugar de exceção por se tratar de uma família negra de classe média, ao menos nas duas gerações que me antecedem. E, seguindo na tentativa de circunscrever esse meu lugar de experiência/vivência, penso que é importante refletir sobre tal dimensão, uma vez que o colorismo está ligado também a uma dimensão de classe, provocando uma intersecção que aumenta muito a possibilidade de exercer trabalhos subalternizados aos indivíduos pardos e pobres. Com o olhar que o processo de pesquisa me

abre, penso que entendo os personagens negros nessa dramaturgia, mas também a meus familiares e a mim mesmo nesse devir negro, a partir das palavras de Neusa Santos Souza:

Assim, o negro que conseguia romper com todas estas barreiras e ascender, tornava-se exceção. E "a condição sine qua non para a 'pessoa de cor' contar como exceção ainda é a identificação ostensiva com os interesses, os valores e os modelos de organização da personalidade do 'branco'. Mesmo o negro e o mulato que não queiram 'passar por branco' precisam corresponder aparentemente a esse requisito, onde e quando aspirem a ser aceitos e a serem tratados de acordo com as prerrogativas de sua posição social." (Souza, 1983, p. 23).

Vai ficando evidente o quanto minhas referências europeias são visíveis, seja na própria escolha por *Hamlet* como dramaturgia basilar para esse trabalho, ou nas minhas referências de atuação, nos meus modelos de ser ator, de um teatro de texto, de um teatro de sala, enfim, de uma série de escolhas que são pautadas, a priori, por “gostos”, mas, que ao serem destrinchados, parecem, nesse processo, revelarem a mim um repetir quase ancestral nas formas de driblar, de relacionar-se ou simplesmente existir dentro um contexto capitalista e racista. Modos que operam na maneira como este ator se constitui hoje, 2023, a partir de suas escolhas.

E, como naquela sociedade, o cidadão era o branco, os serviços respeitáveis eram os "serviços-de-branco", ser bem tratado era ser tratado como o branco. Foi com a disposição básica de ser gente que o negro organizou-se para a ascensão, o que equivale dizer: foi com a principal determinação de assemelhar-se ao branco - ainda que tendo que deixar de ser negro - que o negro buscou, via ascensão social, tornar-se gente (Souza, 1983, p. 21).

Penso que, no cerne dessa articulação, está uma pergunta presente na obra *Hamlet*: qual o peso dos pais num filho?

Shakespeare, na virada para o século XVII, idealizava uma Idade Média de cavalaria, cheia de valores bélicos como honra, vingança, força e virilidade. Tudo isso estava no Hamlet pai. No filho, um outro tempo, mais reflexivo, mais cortesão, menos impetuoso, mais cheio de jogos de poder e de representação. No tempo de Hamlet, há tanto espaço para os jogos de poder e cena que existe uma peça dentro da peça, como veremos mais adiante. Há dois tempos da peça, o medieval e o da corte. Uma das últimas falas do príncipe no Ato I, é “o tempo está disjunto”. A cisão se dera com a morte do pai, que agora pedia ao filho que se lembrasse dele (e de seus valores) e o vingasse, que costurasse os tempos rasgados com o assassinato. Será que essa era a missão do filho (Karnal, 2018, p. 46)?

Pai e mãe, reflito, seja nas teorias freudianas ou em Shakespeare e na sua invenção do humano – para usar o subtítulo da obra de Harold Bloom referindo-se a Shakespeare como marco inicial de uma transformação humana para uma relação consigo mesmo, e não com Deus ou deuses, isto é, habilidade em mergulhar na difícil e desafiadora viagem do autoconhecimento pela reflexão – têm um caráter simbólico. Pelos papéis de gênero configurados nessas e através destas figuras e, aqui, pela questão racial. Que mundo é esse

que morre com o pai? Que tempos cabem a esse eu-Hamlet costurar? Que vingança seria essa que caberia a esse eu-Hamlet honrar?

A figura do rei, nessa adaptação dramaturgica, era mais difícil de conseguir visualizar para além do estereótipo do “branco sem-noção”. Gostaria de conseguir expressar/construir alguém que, com o privilégio da ignorância, não consegue se relacionar com as minúcias da estrutura racista à qual pertence, ao mesmo passo em que se esforça na direção de compreender. Porém, será que isso, agora reflito, não era uma impossibilidade e o que na verdade ele (homem branco) faz é uma tentativa de ser solidário com uma mulher preta de quem ele gosta?

A figura de *Hamlet* sempre foi a mais nebulosa para mim. Não sabia por qual caminho abordá-lo para conseguir tematizar as questões deste *Ser ou não ser negro / ser ou não ser branco*.

Como é possível perceber, neste momento da pesquisa, relacionava-me com esta criação do ponto de vista de uma estrutura narrativa da história construída de maneira mais tradicional, com começo, meio e fim e de forma a mostrar, mesmo que adaptada, algumas figuras centrais da narrativa shakespeariana. E, ao mesmo tempo, esbarrando naquilo que considerávamos um empecilho onde estava *Hamlet*, tanto a história de Shakespeare quanto esse personagem que, nesta nossa versão, é filho desse casal inter-racial. Tudo parecia muito inverossímil porque estávamos ainda buscando uma coerência que tinha a dramaturgia shakespeariana como centralidade.

Nesse sentido, uma das possibilidades que surgiram em nossos encontros foi a de a história se organizar da seguinte forma:

1º ATO – Pré-obra shakespeariana. A família é apresentada. A ideia seria buscar clássicas cenas familiares e trabalhar a partir delas de maneira cômica nesse primeiro momento até o fim. À medida que o tempo passa, o casamento vai se conflitando, as temáticas raciais estão presentes, mas o personagem Hamlet ainda não é tão consciente delas. A morte da mãe, ao invés da do Rei Hamlet, como na história original, seria o fim desse primeiro ato;

2º ATO – Hamlet de luto. Pai se casa. A morte da mãe e o conseqüente luto seriam os disparadores de questionamentos do personagem, misturado ao de Shakespeare, com relação à sua própria negritude e dever com a mãe.

A essa altura, perguntei ao grupo se, para entendermos que Hamlet era esse que estávamos criando, não deveríamos entrar na sala de ensaio e eu colocar meu corpo, minha improvisação e memória na busca por esse personagem, esse Hamlet inter-racial, negro de pele clara, com suas dúvidas, questões, medos, bastante específicos e, em muitas medidas, bem diversos do original de Shakespeare. Eu não tinha muita noção de como falar sobre o que queria falar através daquele personagem, mas tinha monólogos que, para mim, se relacionavam com tais dimensões. Só que esse processo de recriar uma dramaturgia tão densa, buscando apropriar-me da lógica de um personagem tão infinito em consciência, inteligência e significação era hercúleo, para não dizer inviável. Não sabia como a figura falava, o que pensava para poder iniciar alguma escrita. Dessa maneira, junto a meus colegas, iniciamos uma segunda fase de pesquisa, a de ensaios, em que nos debruçamos, a princípio, a improvisar possibilidades para relações entre este ator (homem, cis, negro de pele clara, pensando relações raciais) e a personagem Hamlet.

3 O ABISMO DA SALA DE ENSAIO

Mesmo antes de entrar em sala de ensaio e, digamos, “enfim” começar o processo de criação, de atuação, de tentativa de salto no abismo, sinto-me conectado com *Hamlet* em alguns aspectos. Identifico um deles, nesse momento, como a vaidade da razão, uma certa ingenuidade e uma certa covardia que tenta evitar o risco, o medo, o fracasso. Tenta controlar o resultado final daquilo que vai a público antes mesmo de experimentá-lo. Ou seja, coloquei-me a criar mentalmente as possibilidades, os percalços, as dificuldades, os empecilhos antes de experimentá-los no seu lugar de primazia que é a sala de ensaio. Ao invés de investir, acreditar, confiar, permitir-me a vertigem do não saber e, ainda assim, rumar como o próprio processo de criação já me evidenciou, durante um tempo, tentei criar explicações “teorizantes” sobre o processo. Ora, naturalmente, faz parte do processo de criação – especialmente relacionado a uma pesquisa acadêmica – uma certa racionalidade instrumental, teorização e articulação mental no sentido de articular teorias, conceitos, noções e uma prática empírica que, no caso da prática teatral-atorial, é feita de suor, cansaço, exposição, emoção, invenção, disponibilidade, entre outros fatores. Nesse sentido, tanto o pesquisar quanto o atuar nos demandam um risco, e é preciso saber dançar, contracenar, indagar com ele. Portanto, essa é uma das questões com a qual venho confrontando-me, principalmente neste processo de pesquisa. Imagino que o risco, o qual também me remete à imagem de um mergulho no abismo, exige, então, o desenvolver de uma capacidade de escuta, mas também um certo desprendimento de si, das expectativas, dos resultados. Ou seja, saber se desapegar, saber se entregar, saber respirar fundo e travar luta e confronto consigo no presente. Penso que escolhi fazer esse processo por compreender a partir de minhas experiências que essas são características importantes para alguém que se pretenda um ator e, ao mesmo tempo, que estas estavam se apresentando como desafios para mim.

Possivelmente, sem querer me justificar, mas percebendo com honestidade outros momentos de minha caminhada artística, parte desse desafio, agora reflito, para além do confronto desestabilizador com as questões étnico raciais, também são da ordem das dimensões que circunscrevem esse elo “*Pesquisa-Criação*”. Digo isso porque tem algo de mistério no processo de criação que me parece contrariar esse ato de esmiuçar através da escrita, da reflexão profunda, do tornar forma, como este texto o faz ou tenta, todo um (meu) mundo interior. E todas essas dimensões são muito próprias da pesquisa acadêmica. Como

sempre falaram minha mãe e tias, “Cuidado, o diabo quis enfeitar tanto o filho, mexeu tanto no olho do guri que deixou ele cego”. Afinal,

A experiência de dissecar cada fibra da alma é ferramenta para estimular a consciência. É possível também que o ato de desmistificar tudo, destrinchar qualquer coisa, identificar os impulsos reais disfarçados de amor e ódio, tenha, como efeito colateral importante, diminuir a intensidade das paixões e racionalizar mais. O príncipe pensa muito e o príncipe é triste (Karnal, 2018, p. 92).

Refletindo sobre os desafios acerca da pesquisa-criação, lembrava-me constantemente de uma entrevista que Fernanda Montenegro concedeu a Roberto D'Avila. Ela discorre, em dado momento, sobre situações em que um colega, um diretor ou um espectador comenta a respeito de alguma atitude cênica valorosa que o próprio ator não percebe como tal.

Às vezes até estraga porque se você estiver fazendo teatro e for repetir aquilo, você começa “Ah foi neste momento que a pessoa lembrou...” Então você começa... Você decupa aquilo, aquilo cai na sua razão, cai na tua consciência e você perde. Perde porque saiu do inconsciente. Veio pruma forma. É cheio de arapucas (Montenegro, 1999).

Da mesma maneira, percebo, algumas vezes, nesses anos de experiência, muitas “arapucas”, para usar a palavra de Fernanda, no exercício de uma pesquisa-criação. E me questiono como a PESQUISA-criação não atrapalha a pesquisa-CRIAÇÃO e vice-versa? Até que ponto essas dimensões conseguem se fazer amalgamadas, co-constituidoras? Como me entendo uma pessoa de teatro, salvar a cena sempre será minha bandeira.

García Lorca tem um texto chamado *La Teoria y Práctica del Duende*, no qual reflete sobre esse estado de certo desequilíbrio, algum descontrole e, porque não, uma possível transcendência quando o mistério da criação Acontece em letra maiúscula

[...] Manuel Torres, o homem com maior cultura no sangue que conheci, disse, escutando o próprio Falla tocar seu Nocturno del Generalife, esta esplêndida frase: "Tudo o que tem sons negros tem duende". E não há nada mais verdadeiro.

Esses sons negros são o mistério, as raízes que penetram no limo que todos conhecemos, que todos ignoramos, mas de onde nos chega o que é substancial em arte. Sons negros, disse o homem popular da Espanha, e coincidiu com Goethe, que define o duende ao falar de Paganini, dizendo: "Poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica".

Assim, pois o duende é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. Eu ouvi um velho violonista dizer: "O duende não está na garganta; o duende sobe por dentro a partir da planta dos pés". Ou seja, não é uma questão de faculdade, mas de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato (García Lorca, 2017, p. 12 e 14).

Quando penso nessa coragem necessária para pular abismos, penso nesse duende de Lorca, nesse território da cena ao qual lançamo-nos e não há como não morreremos, isto é, transformarmo-nos, “Dissemos que o duende ama a orla, o limite, a ferida, e se aproxima dos

lugares onde as formas se fundem em um anelo superior a suas expressões visíveis” (García Lorca, 2017, p. 50)

A chegada do duende pressupõe sempre uma transformação radical em todas as formas sobre velhos planos, dá sensações de frescor totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso (García Lorca, 2017, p. 30).

Ele dá o exemplo da "cantadora" andaluza Pastora Pavón,

A Menina dos Pentes teve que descarregar sua voz porque sabia que estava sendo escutada por gente estranha que não pedia formas, mas tutano de formas, música pura com o corpo exíguo para poder manter-se no ar. Teve que empobrecer em faculdades e em seguranças; quer dizer, teve que afastar a musa e ficar desamparada, para que seu duende viesse e se dignasse a lutar com os braços nus. E como cantou! Sua voz já não cantava, sua voz era um jorro de sangue dignificado por sua dor e por sua sinceridade, e se abria como uma mão de dez dedos pelos pés cravados, mas cheios de borrasca, de um Cristo de Juan de Juní (García Lorca, 2017, p. 28 e 30).

Como não imaginar Elza Soares cantando *Meu Guri* com esta descrição de García Lorca? Penso que há um certo temor de minha parte de que esse tímido duende, diante de tanto cérebro, de tanta responsabilidade e, porque não, de tanta pretensão, se afugente. Ainda assim e, ironicamente, é através de uma teoria que García Lorca me sopra um vento de inspiração para minha ação no palco. Um convite ao mergulho no abismo da criação em ato. Um convite para que na hora da cena todas estas dimensões sejam mandadas às favas.

Acredito que esse aspecto não se restringe à arte produzida dentro do ambiente acadêmico. Há 14 anos, em uma discussão sobre o Neoconcretismo e Amilcar de Castro, Ferreira Gullar dialogou com uma plateia sobre os ideais construtivistas e o universo intuitivo, sensível e simbólico na obra de Amilcar. Na situação, ele disse:

O grande problema da arte contemporânea é a presença da ciência e do pensamento racional científico sobre a arte, que destruiu a arte. A ciência é um dos pontos mais altos da criatividade humana, eu sou inteiramente a favor da ciência e leio à medida que posso e admiro os cientistas. Acho que eles mudaram o mundo. Mas nós, poetas, se dependesse de nós, artistas, não teria sido inventado nem a roda. Nós não estamos para inventar a roda! Nosso problema é outro, cara! Nós queremos é sonho, maravilha... É isso que nós queremos. (Gullar, 2016, n.p.)

3.1 E O PENSAMENTO ASSIM NOS ACOVARDA (SHAKESPEARE, ATO III, CENA I)

Já me senti muito entregue em cena, no ensaio, ou em exercícios de atuação, mas, sobretudo neste processo que carrega uma certa solidão, fui percebendo uma dificuldade no exercício de “deixar-se levar” sem fazer juízo de meu próprio trabalho. Minha incursão nesse processo deflagra para mim a percepção desse entrave na relação com o trabalho de maneira

aguda. Foi num encontro de orientação – aliás, o primeiro frente a frente desde minha entrada no mestrado, que acontecera cerca de oito meses antes, em plena pandemia – que minha orientadora e eu acordamos em fazer *Hamlet*. O coração bate, o olho brilha, os nomes de possíveis parceiros vêm. O salto no abismo é intuído – abismo de pensar minha negritude e poder dançar com essa id(entidade) chamada Hamlet. No dia seguinte, a vaidade de poder jogar/atuar o Hamlet, isto é, aquele que se insere dentro de um elenco de vários atores, aquele ator-Hamlet que foi escolhido ou teve as condições de produção de fazer a peça de Shakespeare tal qual os manuscritos, essa vaidade se sobrepuja “E empreitadas de vigor e coragem, Refletidas demais, saem de seu caminho, Perdem o nome de ação” (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena I). Então, ao invés de relacionar-me com o possível, relaciono-me com o que idealizo de uma produção, o que me paralisa imediatamente.

Há outro lado de Hamlet que me encanta: a potência de sua loucura. Sua coragem de colocar-se ou atuar como louco parece engendrar a liberdade de não ser hipócrita num mundo de aparências. Borrando um pouco essas fronteiras possíveis entre ator e personagem, entre criador e criatura, sempre percebi como qualidade de um ator ser descrito como “muito louco/a em cena”. Lembro da professora Ana Cecília Reckziegel¹² nas aulas de Atuação I e II nos dizendo: “Vamos até às raias da loucura!” Um (aprender a) engajar-se a ponto de sair da banalidade diária e entediante.

Hamlet diz que nós temos que estabelecer poderes, temos que estabelecer cenas, temos que estabelecer etiquetas, formalidades, porque eu não aguento constatar que todo o mundo é um teatro e que o papel que eu estou representando é insuportável. Porque não é o papel que escrevi, não é o papel que eu queria, não é o papel absolutamente daquilo que eu desejava. Hamlet está dizendo que quando todo mundo é normal, racional, equilibrado, com plano de saúde, que se veste equilibradamente e combina bege com marrom, azul-marinho com azul-celeste, quando todos dizem que querem contribuir para a empresa; quando todos publicam que são felizes; quando todos dizem, sem cessar: “essa é minha vida e minha vida é legal, porque estou viajando, porque estou comendo esse prato”; quando todos dizem a mesma coisa, preciso dizer que ser louco é a única possibilidade de ser sadio nesse mundo doente. Seria você um vendedor de peixe? Seria honesto? Um em um milhão? Porque o louco da cômica vai dizer no final que ele é o único que tem alguma luz de raciocínio, alguma luz de felicidade, mesmo morrendo. Porque ser normal nesse mundo é ser louco, e ser enquadrado neste mundo é, em primeiro lugar, ser alguém que serve ao palco alheio, para a peça escrita pelos outros, o roteiro definido por terceiros e, no final, como a morte solitária, sem a palma de ninguém, apenas uma biografia vazia e absolutamente infeliz (Karnal, 2018, p. 64).

Lembro-me das primeiras aulas de voz na cadeira de VOZ III no DAD¹³, em que a professora, hoje minha orientadora, Celina Alcântara, levou um texto chamado *O Ator e seu*

¹² Ana Cecília Reckziegel ou Ciça Reckziegel é uma atriz, doutora e professora de atuação teatral na UFRGS. Integrante da UTA - Usina do Trabalho do Ator, um dos grupos mais longevos de Porto Alegre que se dedica à criação, à investigação e à pesquisa teatral.

¹³ Departamento de Arte Dramática da UFRGS.

ofício, de autoria da atriz Fernanda Montenegro. Nesse texto, havia uma passagem na qual ela dizia: “O oposto do jogo mentiroso é o ofício da loucura criativa [...]” (Montenegro, 1983, p. 4). Nesse sentido, pergunto-me: a loucura desse ator-Hamlet tem a ver com o quê? Desafiar uma sociedade hipócrita e cristalizada a partir do ato de ser fiel a si próprio? Tem a ver com a coragem de não agradar? Com um despojar-se do julgamento do olhar do outro? Com um mergulho tão profundo na capacidade de imaginar? Foi a partir desses questionamentos e receios que me lancei à experimentação cênica que é parte central desta pesquisa. A seguir, teço um relato do que foram essas primeiras experiências de criação em sala de ensaio.

Iniciei o primeiro ensaio conectando-me com a respiração e com os vários segmentos e sentidos de meu corpo para tentar construir um autoapercebimento, um estado de atenção e disponibilidade para o trabalho.

No final de semana que antecedeu a esse ensaio, aconteceu de eu ter ido ao velório da mãe de uma amiga, o que me comoveu, mas também ficou em mim como imagem. Improvisei um pouco com essa imagem, como se fosse o velório da rainha Gertrudes. Lembrei, enquanto cantava, de um curso de *soul* que ganhei de presente da professora Gisela Habeyche¹⁴, no qual aprendi que a liberdade negada a negros e negras estadunidenses era encontrada por eles nos *spirituals*, no *soul* e no *blues*.

Levei quatro livros para me estimular nesse primeiro ensaio: *O Herói com rosto africano*, de Cleyde W. Floyd, *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, *Colorismo*, de Alessandra Devulsky e *Hamlet*, de Shakespeare. Comecei a ler trechos de *A Paixão Segundo G.H.*, que, para mim, materializa em palavras algo como um profundo mergulho no abismo de si.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. [...]
É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas e agora? estarei mais livre (Lispector, 1964, p. 5)?

¹⁴ Atriz, professora e cantora, Gisela Habeyche possui graduação em Bacharelado em Artes Cênicas (1992), mestrado em Educação (2003) e doutorado em Educação (2013), todos pela UFRGS. Atualmente, é professora-adjunta da UFRGS, atuando na área de voz para teatro. Tive a oportunidade de ser seu aluno e devo parte significativa de minha construção vocal a ela.

Esse texto me absorve, tenho vontade de dizê-lo, de buscar, de cair dentro dele. Procurar uma desorganização ainda maior para falar essas palavras, isto é, um certo desequilíbrio emocional e físico. Parece ser uma oportunidade que esse texto me abre, um repertório a ser constituído. O diretor, me vendo nessa busca, começa a me dar indicações. As indicações vão na direção de pegar os outros livros e ver o que surge. Vou pegando respectivamente *Colorismo*, *O herói com rosto africano* e *Hamlet*.

Aqui, percebo uma enorme ânsia de ter de propor algo interessante, e, quanto maior a ânsia, mais ausente me sinto. É desafiador estar “sozinho”, sem alguém para contracenar dentro da cena ou pelo menos na sala, dividindo o desafio. Colegas de cena, na minha experiência, oferecem a potência para o mergulho porque me arrancam de mim mesmo, além de conferir uma certa liberdade para a experimentação, o movimento, o risco. Penso que as relações carregam a possibilidade de risco e abismo – o desequilíbrio necessário para que novas formas sejam criadas. A humildade, no sentido de abertura para o encontro com o outro, para o colega de cena, o que tem o potencial de criar uma espécie de vazio, de porosidade que, a meu ver, podem ser um importante propulsor para um “abismar-se” porque, afinal de contas,

O corpo é um dispositivo de conexão, um vasto órgão sensível que não se basta a si mesmo – somos organismos vivos que funcionam através de dinâmicas autopoéticas, sistemas autônomos, mas em desequilíbrio, que necessitam relações com o mundo. Qualquer impedimento desses sistemas relacionais nos aproxima da morte, o único estado em que um corpo para de estabelecer relações. O teatro é um espaço onde exercitamos esta condição, onde a carne se faz verbo e o verbo carne, onde nos encontramos e nos confrontamos com o outro, conosco mesmo, com o mundo. Considerando que um grupo de criação, seja permanente ou temporário, determina um microterritório social, poderíamos adotar a teoria de H. Maturana e F. Varela e assumir o “amor” como fundamento biológico dos processos artísticos já que “biologicamente sem amor, sem aceitação do outro, não há fenômeno social” (Fagundes, 2009, p. 38).

Mas é também por entender que ser negro faz parte de uma coletividade e de uma pluralidade que talvez me incomode esse estar “só” em estado de atuação. Nessa parte do ensaio, infelizmente, estou julgando a mim, bem como minhas propostas, o que me afasta de qualquer desequilíbrio criativo. O diretor propõe, então, uma situação: os personagens Laertes, Gertrudes, Cláudius e Hamlet estão mortos, e eu-ator deveria julgar se suas almas iriam para o céu, para o inferno ou para o purgatório.

Nesse momento, arredei uma espécie de cubo de madeira comprido que estava no canto da sala e usei-o como púlpito. Comecei a improvisar e a figura de Dercy Gonçalves¹⁵ foi

¹⁵ Atriz, humorista e dona de sua própria companhia, Dercy Gonçalves foi uma das figuras mais importantes do Teatro Brasileiro do Século XX. Oriunda do teatro de revista e notória por suas participações na produção

um disparador dessa espécie de São Pedro misturado às minhas lembranças da cena do julgamento do *Auto da Compadecida*¹⁶. Foi divertido improvisar evocando a figura de Dercy, pois me sentia livre para agir muito mais numa improvisação bastante verborrágica que durou aproximadamente 50 minutos. As figuras de *Hamlet* e eu, de Gertrudes e minha mãe se misturavam nesse improviso. Havia momentos em que, a pedido do diretor, eu transitava entre Dercy e esse eu-Hamlet, como fantasmas que surgem e desaparecem dentro de um corpo:

– *Porra Hamlet, que dificuldade de ser, ô cara, se fica aí ****faz Hamlet**** não consegue ser, porra! SER!*

– *O que é ser? – pergunta o diretor*

– *Porra SER!! É isso, cara, que eu sou agora! – respondia eu como Dercy, mexendo todo o corpo, num certo xingamento amoroso a Hamlet.*

Quando o julgamento de Hamlet começou, eu disse, como Dercy: “Porra menino, senta aí que tu é complexo para caralho!” E iniciei uma retrospectiva da vida desse eu-Hamlet. Falei de seu nascimento, de sua família inter-racial, do momento em que ele começou seu “ser ou não ser”. Falei das primeiras situações em que esse eu-Hamlet foi racializado:

– *Aí que tá, porra, daqui de cima eu via, tu lá no ensaio da peça tinha o SER, tinha tu no SER OU NÃO SER e literalmente tinha o NÃO SER, porra, não tinha nenhuma pessoa negra junto de ti que não tivesse dúvidas da sua negritude, caralho! Mas ainda não decidi pra onde que tu vai, ô cara!*

Essa parte do ensaio me fez, através do devir do improviso, compreender e me elucidar de uma maneira inesperada, as dimensões coloristas que estiveram no entorno dessa minha formação como ator que também se deu de maneira significativa nos trabalhos que eu fui integrando. É a professora Deise Queiroz da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) quem diz que o “debate ‘espinhoso’ do colorismo é imprescindível quando feito ‘para dentro’” (Devulsky, 2021, p. 65).

Num país como o Brasil que estruturou sua modernidade a partir do processo de embranquecimento como uma das estratégias para o extermínio da população negra, o movimento negro do final do século 20 obteve uma grande conquista ao construir a categoria “negro” agregando “pretos” e “pardos”, enfrentando a

cinematográfica das décadas de 1950 e 1960, essa atriz, dotada de grande capacidade improvisacional aliada a um tempo de comédia preciso, revolucionou a comédia brasileira tanto pelo escracho presente em seu gênero teatral quanto pelo fato de ser a figura de uma mulher humorista exercendo esse tipo de teatro.

¹⁶ Filme brasileiro de comédia dramática, lançado em 2000, com direção de Guel Arraes e roteiro adaptado da peça homônima de Ariano Suassuna.

pulverização racial que, propositalmente, reduzia a presença da população negra como um contingente significativo, aliás, contingente superior na formação da população brasileira. Esse passo foi fundamental para a reivindicação de políticas públicas voltadas para a população negra. Entretanto, essa estratégia bem-sucedida do movimento negro não dissolveu as clivagens postas pelo modo como o racismo opera na sociedade brasileira. Pelo contrário, a clivagem promovida pelo racismo evidenciou mais uma das crueldades desse sistema extremamente violento: selecionar um padrão mais próximo da branquitude, considerando marcadores como tipo de cabelo (os famosos cabelos cacheados) e a cor da pele, produzindo mais exclusão dentro da exclusão, margeando ainda mais as pessoas pretas com cabelos crespos. Além disso, provocou um constrangimento político ao analisar e evidenciar como esse processo de exclusão tem sido sombreado, dificultando o debate que está na ordem do dia: a hierarquização racial entre negros, ocasionando mais vulnerabilidade para as pessoas pretas. Os dados oficiais das desigualdades sobre acesso ou direitos quando desagregado no quesito raça/cor mostra como as pessoas pretas estão mais suscetíveis, menos empoderadas, mais margeadas de direito e acesso a bens e serviços (Queiroz, 2020).

Esse imprevisto, seguido de um momento de certo “decantar” o furor do ensaio conversando com o diretor, me fez refletir o quanto essas dimensões coloristas operaram no meu processo de subjetivação como artista. Um processo no qual eu era o único negro em muitos espaços de criação – experiência recorrente para muitas pessoas negras que ascendem socioeconomicamente –, ao mesmo tempo em que se tratava de um negro claro o suficiente para ter dúvidas se de fato o era, ou de como seria percebido pela plateia. Um “negro palatável” talvez, ou, como diz poeta e escritor Paulo Scott, aquele de “cor dócil”. Como, na luta antirracista, dar a mão a meu irmão ator preto? Como subir sem chutar a escada? Acredito que as palavras de Neusa Santos Souza voltam a calhar quando, falando sobre a ascensão econômica do negro, elabora:

Enquanto exceção, "confirmava a regra", já que seu êxito não trazia como consequência uma reavaliação das condições de possibilidade do negro enquanto o grupo, nem uma mudança de sua posição na ordem social vigente. Como exceção, perdia a cor: “deixa de ser ‘preto’ ou ‘mulato’ para muitos efeitos sociais, sendo encarado como ‘uma figura importante’, ou um grande homem... Vê-se assim, com apelido a desfigurar-se material e moralmente. Tem de submeter-se, previamente, ao ‘figurino do branco’; se isso não bastasse, precisa conformar-se aos papéis sociais ambíguos do ‘cavalheiro por exceção’, em todas as circunstâncias sujeito a dar provas outra convincentes de sua capacidade de ser, de pensar e de agir como equivalente moral do ‘branco’. Em suma, condena-se a negar duplamente, como indivíduo e como parte de um estoque racial, para poder afirmar-se socialmente” (Souza, 1982, p. 23).

Então, inserido nesse contexto, como fazer uso desses espaços abrindo-os e não me encerrando nessa paz branca que agrega aquele negro “atado em pele adequada”, como diz Paulo Scott?

Se o mundo é redondo

Escurinho aceitável, espremido

Falei mais fácil enquanto dobrava um ferro quente no meu pixaim

Sou um fingido atado em pele adequada
 Disfarçado, mas de um preto sem fim
 Alvo resignado da generosidade racista
 Um dia escapo do peso dessa cor dócil
 Amaldiçoando a alegria dessa fantasia
 Para ser mais um valente de Zumbi
 Rasgando os afagos de quem não me reconhece.
 Na gentil plateia do mundo redondo
 Inconveniente vou ser mais um macaco assim
 Se calado, ainda disfarçado
 Ai de mim (Scott, 2019)!

Eu poderia ignorar tal dimensão em um mundo capitalista no qual impera o “salve-se quem puder” ou o “salvar a própria pele”. Como organizo essa máxima de Scott que eu posso confirmar “**Falei mais fácil enquanto dobrava um ferro quente no meu pixaim**”? Eu penso sobre isso... Não poderia simplesmente silenciar e fazer uso da passabilidade que me convém? Mas, assim como *Hamlet*, a consciência não me permite a paz. E esse silêncio também me desumanizaria. Porque tenho família. De peles que não são a minha, para também serem “salvas”. Então não se trata de um blá-blá-blá com pretensão heroica ou falso altruísmo. Trata-se da vida mesmo, da dimensão amorosa que nos faz fortes, pertencentes, integrados. Reflito, ainda, que esse processo no qual eu atendia a convites para trabalhos pela pouca idade, isto é, não era um proponente, me roubou a possibilidade de estar com artistas negros, de me ligar a eles num processo de ser/fazer-se artista. Questiono-me, hoje, qual era a leitura que colegas negres que se organizavam para produzir seus trabalhos tinham a meu respeito. Dessa forma, a lógica colorista me beneficiava no sentido dessa “acolhida” nos espaços hegemônicos, nas produções teatrais profissionais e universitárias da cidade, ao mesmo tempo que me violentava porque me afastava do convívio, da integração com pessoas negras de pele escura, como as da minha família. E tal dimensão, intuo, tem um impacto no quanto, hoje, eu consigo me sentir de fato pertencente a esses espaços negros. Esse sentimento de um “não lugar” permanece, possivelmente, como uma sequela desse *modus operandi* colorista. O afastamento da minha negritude, ou seja, daquilo que é constitutivo na minha identidade não parece ser somente algo volitivo e consciente na busca pela proteção do grupo hegemônico branco, mas também uma imposição pelo contexto colorista e por minha leitura racial.

O segundo dia de ensaio foi bastante truncado. Quando chegamos à sala de ensaio, ela estava numa configuração de aula com mesa do professor(a) na frente de várias cadeiras distribuídas em fileiras. Aproveitei aquilo e, fazendo uso da figura de Maria da Conceição Tavares¹⁷, comecei a improvisar uma aula sobre colorismo.

Na continuidade, o diretor pediu que eu fizesse o professor de Hamlet dando uma aula sobre a história da ancestralidade de seus pais. Narrei o que sabia, misturando a história de minha família. Por parte de pai, conheço até meus hexavós – gregos, turcos e italianos –; por parte de mãe, conheço até os bisavós, mas não sei a ascendência localizada. Por serem negros, está tácito que sejam afrodescendentes, porém não se sabe de qual região da África somos oriundos, de quais possíveis famílias, comunidades, funções, enfim, quem foram nossos ancestrais para além de uma genericidade racial. Na continuidade, improvisaria como Hamlet se sente após a lição.

Foi um momento bastante mental, e o que chamo de mental aqui, por falta de outra palavra, diz desses momentos nos quais nosso julgamento enclausura o risco da criação, da troca, das zonas de desequilíbrio criativo, onde acabamos controlando cada ação e a surpresa nos foge. Território no qual estamos distante de qualquer mergulho num abismo criativo. Aquilo não me movia, achava entediante fazer e não sabia como sair daquilo, propor algo diferente. Percebia que não era aquilo que o diretor queria, tampouco o que eu queria. Mas como sair disso? Como desequilibrar-se em outras direções que possam gerar alguma vertigem nessas horas? Como perder o controle? Como realmente entrar no terreno da criação nessas horas? Depois disso, o diretor me conduziu num longo mergulho imaginativo no qual ele falava o que estava acontecendo e ia me conduzindo por alguns espaços da Casa de Cultura Mário Quintana¹⁸, enquanto narrava a cena do casamento de meu pai (Rei Hamlet), após o falecimento de minha mãe (Rainha Gertrudes). Ainda estava completamente nessa espécie de controle infértil. E assim permaneci até o fim do ensaio. Senti, nesse exercício de imaginação, muita falta de ter uma atriz que fizesse a mãe desse príncipe. Se houvesse essa figura que tenta junto, talvez isso pudesse ajudar. Houve momentos do ensaio, inclusive, quando o estímulo da direção abria essa possibilidade, que o questionava a respeito do que o movia dentro da peça e de nosso projeto. O que move o outro no processo de criação também pode se tornar precioso para nós. As respostas tímidas também me geraram dúvidas, algo como: com o que uma pessoa branca se conectaria num processo como este? Pergunta que

¹⁷ Economista, matemática e escritora luso-brasileira. Recentemente, vários vídeos seus viralizaram na internet graças à sua característica de fumante e sua personalidade marcante.

¹⁸ Prédio histórico brasileiro e importante centro cultural localizado na cidade de Porto Alegre.

gostaria de ter tido mais tempo de explorar junto a meu colega diretor. O exercício, entretanto, pelas arcadas da Casa de Cultura possibilitou visualizar aquele espaço como um palácio.

Nesse retorno ao teatro após dois anos de pandemia, tive a sorte (e o desespero) de voltar a ensaiar três peças ao mesmo tempo. O processo do mestrado influencia minha percepção sobre todos eles de alguma maneira. Então, vou-me permitir falar um pouco de reflexões que surgiram nesses outros espaços de criação que, a meu ver, não só estão afetados por essas reflexões como também constituem muitos dos questionamentos dessa dissertação.

Essas reflexões acerca de como minha negritude está sendo constituída em meus trabalhos como ator surgem mais profundamente no espetáculo *Em Chamas* (2019). Com uma apresentação marcada no Festival Palco Giratório, retomamos os ensaios, e um deles foi justamente no turno após esse segundo ensaio do nosso *Hamlet*. Na contramão daquele ensaio racional, expressão que uso na ausência de outra melhor neste momento, da tarde à noite, junto a meus colegas, consegui sentir-me muito mais conectado ao momento presente, permitindo-me ser afetado por eles e buscando afetá-los. Apesar da peça ser estruturada em monólogos, fizemos uma improvisação em que os personagens interagiam entre si enquanto lembrávamos fragmentos dos textos. Naturalmente, não desconsidero o fato de que este espetáculo já vem de uma trajetória de temporadas, de uma adaptação para vídeo no meio da pandemia e desse próprio "decantar" no corpo do elenco que o tempo instaura e que permite um certo relaxamento; enfim, uma caminhada que faz com que meus colegas e eu tivéssemos amadurecido as relações no e com o trabalho.

O espetáculo *Em Chamas* é estruturado em cinco cenas, uma inicial com todo elenco e quatro monólogos subsequentes. O monólogo que eu faço é de um personagem com ideias neofascistas, que não tem pudor em "apagar chamas", isto é, matar pessoas que vão na contramão das ordens hegemônicas. Em suas próprias palavras,

Há os leões e há os veados. Você não ouve alguém dizer: Ah, mas os leões são o mesmo que os veados e os veados são o mesmo que os leões. É óbvio que não. É óbvio que dizemos que cada um é diferente do outro. É o mesmo com a gente. Alguns de nós são leões, alguns de nós são veados. É normal que os leões comam os veados, assim como é normal que os veados fujam dos leões (Padmanabhan, 2002, p. 4).

No final do texto, entretanto, os mesmos que ele considerava seus pares leões o arrancam de sua casa, matam sua mulher e seu filho e justificam essa ação dizendo que sua avó, duas gerações atrás, era um veado e, portanto, essa era sua chama oculta que precisava ser apagada. Sempre fiz muitas relações entre esse texto e a dimensão de homens negros de pele clara que não se entendem como negros e, em determinado momento da vida, passam a

ser racializados e alijados dos espaços hegemônicos com os quais eles faziam conluio. Contudo, a dimensão de fazer um texto trágico, de um homem fascista, pai, heterossexual, dimensões que me distanciam do personagem, me fascinava na mesma medida em que me amedrontava, e isso me levou a construir muitas “cascas” para dar conta do que eu não conseguia atingir, o imaginário mais profundo do personagem: seu ser. Colocava, então, um andar pesado nele, uma voz mais grave.

Nesse ensaio, entretanto, permiti-me fazer diferente. Não tinha retomado o texto e falei somente o que me lembrava, contei sua história com os fragmentos que restaram de sua última temporada em 2019. Minha surpresa foi ver que me conectava muito mais com o presente de cada palavra nessa dinâmica. Sem voz, sem peso, sem exageros, sem preciosismo de marca. Só contando a história, o que eu compreendia dela. Mudando até um pouco o texto, que era todo "decoradinho". Foi surpreendente, porque a dimensão de ser um pai que perde seu filho era muito distante para mim: jovem *gay* com 24 anos na estreia do trabalho. Entretanto, nesse dia, consegui me aproximar mais dessa dimensão, a ponto de chegar às lágrimas. Era somente essa minha percepção até o momento em que ouvi dos colegas também o quanto naquele dia eu havia encontrado momentos de fragilidade da figura, que eram muito preciosos, o que ajudou a eles, que espectavam a cena, a compreendê-la melhor. O que mudou? Estava cansado? O ego de acertar e “arrasar” estava mais amainado após um ensaio em que eu ‘fracassara’? Eu estava dando mais valor não à minha performance, mas sim à troca com meus colegas? Ou estava mais conectado, pelo próprio processo de pesquisa que venho me confrontando, com as motivações (raciais) que me conectam àquele personagem? Talvez eu estivesse mais consciente desse mundo dividido entre leões e veados, como explana meu monólogo, no qual, por minha dimensão racial e passabilidade, opero como um cordeiro em pele de lobo. Não tenho respostas para todas as questões, mas vejo que são questionamentos possíveis; talvez, nesse momento, fosse somente um sim para tudo, porque me encontrava em um processo de pesquisa, de perguntas, mas também de escuta. Processo esse cujo cerne é colocar-se questões, mas, para que ele tenha prosseguimento, é preciso aprender a ouvir, a admitir as possíveis “respostas”.

Reflico o quanto esse percurso que fiz – que, de certa maneira, conecta minha identidade e minha biografia na criação de um personagem e, nesse processo, me permite um autoconhecimento maior, um autoconfronto que para mim – está ligado sobretudo com a dimensão racial, mas também às ideias que aprendi a cultivar a partir de Constantin

Stanislavski¹⁹ sobre o "trabalho do ator sobre si mesmo". Nesse sentido, o ator deve explorar e compreender profundamente seu próprio eu emocional e psicológico, a fim de trazer autenticidade e verdade às suas performances, numa abordagem mais psicológica e emocional, que leva em consideração a complexidade do ser humano e suas motivações internas.

Nunca se perca no palco. Atue sempre em sua própria pessoa, como artista. Nunca se pode fugir de si mesmo. O instante em que você se perde no palco marca o ponto em que deixa de verdadeiramente viver seu papel e o início de uma atuação exagerada, falsa. Assim, por mais que você atue por mais papéis que interprete, nunca conceda a si mesmo uma exceção à regra de usar sempre os seus próprios sentimentos. Quebrar essa regra é o mesmo que matar a pessoa que você estiver interpretando, pois aí estará privando de uma alma humana, viva, palpitante, que é a verdadeira fonte da vida do papel. [...] Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá de interpretar você mesmo. Mas isto será numa variedade infinita de combinações de objetivos e de circunstâncias dadas que você terá preparado para seu papel e que foram fundidas na fornalha da sua memória de emoções. É este o melhor e o único material verdadeiro para criatividade interior. Utilize-o e não confie em nenhuma outra fonte para abastecer-se (Stanislavski, 1994, p. 196).

Assim como Shakespeare em *Hamlet*, Stanislavski também não tematizou as questões raciais em sua obra. Porém, quando me confronto com esses autores-artistas, penso que o diálogo é possível, que há neles uma certa abertura e que pode haver uma propulsão para nos pensar, que não está dada, mas que, no movimento de dizer “Se isto é considerado universal, isto também é meu”, tomamo-las, tencionamos seus limites e, vez ou outra, completamos trechos e sentidos que estavam incompletos.

3.2 VIVENDO NA LUA, INSENSÍVEL À MINHA PRÓPRIA CAUSA – O COLORISMO A PARTIR DO PRIMEIRO MONÓLOGO DE *HAMLET*

O terceiro ensaio de *Hamlet* teve a presença de Pedro Bertoldi, dramaturgo, ator e um homem negro de pele clara. Iniciei mostrando a Pedro um pouco de tudo que havia feito nos dois últimos dias que antecederam a esse momento. Ainda estava com um pouco de vergonha. Não entendo bem porque isso acontece, mas, muitas vezes, nesse começo de processo, atuar dá um pouco de vergonha. Talvez porque nossa busca seja essa eterna tentativa de tornar-se *um alguém* em cena, alguém aconchegado na sua presença e existência, alguém capaz de existir plenamente, de sentir o que sente, de falar o que fala, de SER em voz alta. Processo que, se na vida cotidiana já é desafiador e no qual a maturidade é decisiva, com o ator,

¹⁹ Constantin Stanislavski, cujo nome completo era Konstantin Sergeevich Stanislavski, foi um renomado diretor de teatro, ator e teórico russo. Ele nasceu em 1863, em Moscou, e faleceu em 1938. Stanislavski é amplamente considerado um dos mais influentes e importantes diretores teatrais da história.

acredito que não seja diferente, considerando-se o amadurecimento ao longo dos anos ou o mais imediato do processo mesmo, de uma atuação dentro de um trabalho específico. Mesmo assim, armei-me de uma certa coragem e mostrei o que fizera.

Dentre as cenas que mostrei, a última foi o monólogo de Hamlet no final do primeiro ato, texto que eu havia mostrado ao diretor um pouco antes de iniciarmos o processo de ensaios em uma leitura dramatizada por mim, usando uma música clássica ao fundo. Esse exercício foi bastante intenso para mim porque percebia muitas conexões com minha dimensão de homem negro de pele clara na leitura. Ele pediu que eu o decorasse e, nesse ensaio, um pouco antes de Pedro chegar, tive um tempo para experimentá-lo, propondo marcas – movimentações pelo palco, mais que propriamente ações.

Agora estou só.
 Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto!
 Não é monstruoso que esse ator aí,
 Por uma fábula, uma paixão fingida,
 Possa forçar a alma a sentir o que ele quer,
 De tal forma que seu rosto empalidece,
 Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
 A voz trêmula, e toda sua aparência
 Se ajusta ao que ele pretende?
 E tudo isso por nada!
 Por Hécuba! O que é Hécuba pra ele, ou ele pra Hécuba,
 Pra que chore assim por ela? Que faria ele
 Se tivesse o papel e a deixa da paixão
 Que a mim me deram? Inundaria de lágrimas o palco
 E estouraria os tímpanos do público com imprecações horrendas,
 Enlouquecendo os culpados, aterrorizando os inocentes,
 Confundindo os ignorantes; perturbando, na verdade,
 Até a função natural de olhos e ouvidos.
 Mas eu,
 Idiota inerte, alma de lodo,
 Vivo na lua, insensível à minha própria causa,
 E não sei fazer nada, mesmo por um rei
 Cuja propriedade e vida tão preciosa
 Foram arrancadas numa conspiração maldita.
 Sou então um covarde? Quem me chama canalha?
 Me arreventa a cabeça, me puxa pelo nariz,
 E me enfia a mentira pela goela até o fundo dos pulmões?
 Hein, quem me faz isso?
 Pelas chagas de Cristo, eu o mereço (Shakespeare, 2002, p. 47-48)!

Esse certo “viver na lua, insensível à própria causa” à luz desse nosso mergulho nos abismos raciais me evoca essa distorção, compartilhada por muitos como eu, em crer que não somos negros de verdade. E que, por isso, as questões raciais não seriam “um lugar de fala” (Ribeiro, 2017). Ou, ainda, a própria vergonha e medo de lidar com essas dimensões que envolvem dores, alijamento social e uma autoestima fragilizada por “uma conspiração maldita” que nos mata diariamente e o que nos relega a personagens inferiorizados dentro do

mundo colonial que subjetiva a todos nós. Curar-se de tal dimensão envolve um caráter de luta e engajamento. “E não sei fazer nada, mesmo por uma rainha” – como opto por falar neste texto, frisando o comprometimento desse *Hamlet* com sua mãe, ao invés do pai – “cuja propriedade e vida tão preciosa foram arrancadas numa conspiração maldita”. Com a consciência de tudo que esse mundo relega a mulheres negras, o que eu faço? Como eu ajo ou não ajo e por que não ajo? Eu, filho de uma mulher negra. “Sou então um covarde?”, pergunta Hamlet, numa indagação que talvez seja a que melhor materializa a grandeza humana dessa personagem, controversa e falha, despida do heroísmo clássico.

“Hein, quem me faz isso?”, Hamlet brada! No meu caso, foi sobretudo o contato com outros negros artistas e acadêmicos que me permitiu nomear, dimensionar e pertencer – ainda que esse pertencimento provoque dúvidas em mim, em relação a seus limites, alcances, os quais estão naturalmente ligados à dimensão do colorismo, braço do racismo que estratifica a população negra de acordo com quem mais se aproxima ou se distancia do “ideal” branco. Como bem diz a escrita da advogada, professora universitária, pesquisadora e escritora Alessandra Devulsky, em seu livro *Colorismo*. No entanto, esse processo de apercebimento enquanto pessoa negra, quando se tem fortes traços de mestiçagem, pode ser bastante nebuloso justamente por uma dimensão do *laissez-passer*. Esse termo francês poderia ser traduzido como deixar passar, o que lembra passabilidade e faz referência ao fato de que “alguns negros claros podem ser confundidos e assimilados como brancos em alguns espaços, mesmo que adotem intimamente a referência negra como seu marcador racial” (Devulsky, 2021, p. 194). Em suma,

Essas categorias binárias deixam muito particularmente as multirraciais em uma perigosa situação de ‘meio’ porque elas representam um desafio para as construções e as fronteiras raciais. As pessoas mestiças são confrontadas com obstáculos particulares em uma sociedade onde as categorias raciais são profundamente impregnadas de sentido. A sociedade dominante designa a identidade racial que mais parece com o sujeito fisicamente, sem que ela corresponda necessariamente à sua identidade interior. Por exemplo, enquanto o músico Bob Marley era mestiço, a sociedade o percebia como um negro e, por consequência, interagia com ele em função desta percepção (Devulsky, 2021, p. 194).

Atravessado pelas palavras de Devulsky, que elabora essa condição mestiça de maneira tão precisa, questiono-me: que discurso carrega esse meu corpo mestiço na cena? A leitura dele na Bahia é a mesma no Rio Grande do Sul? Representar, por exemplo, um pai ausente ou simplesmente segurar uma arma em cena, que dimensão assume com cada plateia? É possível ter algum controle sobre tais aspectos para ser capaz de engendrar um discurso coerente comigo, como artista e cidadão? Para tanto, considero preciosa a escrita de Devulsky, quando ela afirma que:

No Brasil, o colorismo estipula o quanto é possível ser negro gozando de alguma segurança. A mestiçagem serve, assim como um *laissez-passer*. Contudo, um negro de pele clara lido como sujeito autorizado a circular na esfera branca de poder, ao portar um turbante, ao usar dreads no cabelo, pode perder com muita facilidade seu *laissez-passer*. A sutil linha que divide esses espaços de trânsito social é facilmente rompida, e essa insegurança é apreendida quase que naturalmente na sociedade por negros, especialmente, os de pele clara, visto que para aqueles de pele escura a linha separatória é praticamente inamovível. Por isso, roupas, signos ostentatórios de riqueza, estéticas eurocêntricas, todos esses elementos fazem parte do arcabouço de valores que negros usam para aliviar a carga de racismo à qual são expostos (Devulsky, 2021, p. 43).

Questiono-me se, como ator-pesquisador-cidadão, propor uma pesquisa, tendo como *start* para seu empírico uma peça de Shakespeare, cânone absoluto do teatro europeu, não se insere também nesse lugar de “amenizar/driblar o racismo” ao qual Devulsky se refere em sua escrita. Não somente esta escolha, mas também uma gama bastante profusa de escolhas que ora se evidenciam de maneira mais aguda e ora ficam encobertas por estarmos refletindo sobre uma zona bastante subjetiva. Penso que esta dimensão de amenizar/driblar o racismo é um ponto importante para pensarmos esse constituir-se ator nesse entrelugar étnico. Um constituir-se que, naturalmente, é marcado pelas escolhas que este artista vai tomando ao longo de sua jornada e nesse sentido “Refletir o modo como nos tornamos aquilo que somos, o que implica pensar a criação como formulação de si, como formação, quiçá como forma de praticar a própria vida” (Alcântara, 2013, p. 109). Acredito que as palavras de Stuart Hall vêm a calhar, quando, em seu texto *Que negro é esse na cultura negra?* escreve:

Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas (pensem em gênero e sexualidade), fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção política. E uma vez que ele é fixado, somos tentados a usar "negro" como algo suficiente em si mesmo, para garantir o caráter progressista e política pela qual lutamos sob essa bandeira – como se não tivéssemos nenhuma outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é. Somos tentados, ainda, a exibir esse significante como um dispositivo que pode purificar o impuro e enquadrar irmãos e irmãs desgarrados, que estão desviando-se do que deveriam estar fazendo, e policiar as fronteiras – que, claro, são fronteiras políticas, simbólicas e posicionados – como se elas fossem genéticas. É como se pudéssemos traduzir a natureza em política, usando uma categoria racial para sancionar as políticas de um texto cultural e como medida do desvio (Hall, 2006, p. 345).

Penso, então, que esse usar da cultura europeia e ao mesmo tempo projetar naquele material algo que *a priori* não estava sendo discutido ali, como a questão racial, é uma das expressões de uma estética negra diaspórica que se insere nesse lugar cultural fronteiro, dialógico e até antropofágico. E, nesse sentido, como ator, o que, nessa zona complexa, multirreferenciada e multiconstituidora, se apresenta como força de ação na cena? Que sensibilizações tem o poder de agir na minúcia do gesto, numa certa compaixão entre criador e criatura, e numa construção de uma pluralidade negra na cena? De que maneiras consigo

pensar meu processo de identidade de homem negro por intermédio das experimentações no processo de criação?

Mas voltemos à cena.

Apesar de toda essa “consciência” e reflexão do que gostaria de falar na cena, na prática, ela estava sem graça, sem cor, sem vida. Tratava-se de um fragmento de texto articulado com deslocamentos e movimentos soltos pelo espaço. Esta cena, mostrei por último a Pedro.

Após alguns minutos nesse processo de apresentação do material levantado nos últimos dias, Pedro me parou e pediu que eu arrumasse duas mesas que estavam na sala e ficasse sob elas. No “teu mundinho”, em suas palavras, onde eu poderia fazer tudo o que eu quisesse e que coubesse naquele pequeno espaço. Além disso, eu poderia mostrar somente o que eu desejasse a eles (Matheus e Pedro, diretor e dramaturgo). Continuava com a necessidade de fazer algo interessante. "Essas pessoas estão aqui por minha causa, embarcaram nisso por mim, preciso, no mínimo, entretê-las", pensava eu. O que não deixa de ser uma pretensão vaidosa e Hamletiana que deseja ser muito mais do que é, que se projeta no grande herói ou grande ator e não aceita, no fundo, sua mortalidade, seu caráter comum e não tão excepcional. Após alguns minutos sob as mesas, Pedro pediu que eu saísse de lá, ocupando o menor espaço possível, e me relacionasse com o que havia fora daquele meu “esconderijo”. Ele tinha distribuído várias cadeiras pelo chão da sala e falou que todas que eu tocasse, como um ímã, grudariam em mim. Grudado em umas oito cadeiras, presas na cabeça, mãos, pés e costas, ele pediu que eu iniciasse a falar o fragmento do texto de Shakespeare que tinha mostrado no começo do ensaio. Acredito que, ali, iniciei o desligamento da razão que tudo pretende controlar, entrei em contato maior comigo, com as cadeiras, com o real que acontecia. Não me recordo se foi a pedido dele ou por iniciativa minha que empilhei todas elas, formando o que, para mim, era o grande trono do futuro Rei Hamlet. Sentado lá, Pedro se levantou, me olhou nos olhos e pediu pra eu contar quem eu era. Ainda era difícil encontrar em mim um lugar de relaxamento e entrega, de troca, de jogo. Mas eu tinha o olhar dele ali. De um outro ator negro, um colega e amigo com quem compartilho mazelas e experiências importantes. Com ele ali, olhando-me nos olhos, percebi o quanto isso me modificava. Eu me dei conta de que nunca, no teatro, contracenara com um ator negro. Como não tinha reparado nisso antes? Com atrizes negras, sim, mas nunca um ator. Pedro falou: "Comece pelo começo". À medida que ia falando, ele me perguntava o que significava determinada palavra, e eu precisava explicar. Por exemplo, o que significa verdade? O que significa azul? O que

significa cor da pele? O que significa um olho bonito? No decorrer desse exercício, chegamos ao que depois nomeamos como "Placa Mãe". O centro de criação que não é protegido pela figura da Dercy ou de Maria Conceição Tavares, nem pelo medo de não ser interessante ou pela ansiedade de ter de fazer algo interessante. O momento em que a gente consegue "ser a gente mesmo", interessados no ato, sem ansiedade, entregues ao presente. Talvez aí esteja nossa busca: encontrar disparadores que permitam chegar cada vez mais rápido à "Placa Mãe".

Dando continuidade à descoberta do termo "Placa Mãe", investimos, no dia seguinte, a partir de uma proposição do diretor, na meditação da Kundalini – uma meditação ativa guiada por uma música, dividida em quatro estágios de dez minutos: no primeiro, com os pés paralelos, sacudimos o corpo todo com a imagem de derreter pensamentos e emoções; no segundo, dançamos celebrando nossa existência por mais dez minutos; no terceiro, deitamos ou sentamos, percebendo a vibração de nosso corpo; no último, silenciemos, a música para e seguimos sentados ou deitados em silêncio por mais dez minutos. Após esse momento, o diretor me conduziu numa viagem imaginativa usando estas três figuras que, a princípio, instauram as discussões da peça: pai, mãe e filho. Dessa vez, foram bastante calcadas em minhas próprias vivências com minha família: primeiras lembranças da infância com cada um deles, o quanto eles mudaram de lá pra cá, que música eu cantaria para cada um deles hoje e que música eu cantaria para o eu-criança dessas lembranças.

Nesse estado de certa exaustão, percebi o quanto havia respostas imediatas, mais simples, sinceras e tranquilas, isto é, uma resposta ao estímulo do diretor que vinha sem elaborar demais, além de respostas que vinham já em um nível de elaboração. Por exemplo, quando ele me perguntou "Que música o Lauro cantaria hoje para o mundo?". Por alguma razão, a primeira que veio foi *Naquela Mesa*, de Nelson Gonçalves, mas, como não entendia o porquê dessa música, em seguida veio uma segunda, *Alô, alô, marciano*, sobre a qual, naturalmente, eu sabia por que chegava a mim. Entretanto, quis deixar falar esse lado mais "misterioso" da resposta, fazendo a escolha consciente pelo que tinha vindo de maneira mais inconsciente. Foi uma vivência bastante estimulante, sobretudo porque o diretor colocou a música para tocar e eu, então, tentava descobrir por que razão aquela canção viera à minha cabeça, por que motivo fazia sentido dizer isso para o mundo e, nessa resposta, havia a letra da música e a coreografia que eu inventava, concluindo o mundo e a vida como uma eterna sequência de despedidas. Uma espécie de "som e fúria, significando nada", como diz

Shakespeare em *Macbeth*. Provocado pela professora Gisela Habeyche na defesa de qualificação, olho também para a dimensão dessa letra:

Naquela mesa ele sentava sempre
 E me dizia sempre o que é viver melhor
 Naquela mesa ele contava histórias
 Que hoje na memória eu guardo e sei de cor
 Naquela mesa ele juntava gente
 E contava contente o que fez de manhã
 E nos seus olhos era tanto brilho
 Que mais que seu filho
 Eu fiquei seu fã
 Eu não sabia que doía tanto
 Uma mesa num canto, uma casa e um jardim
 Se eu soubesse o quanto dói a vida
 Essa dor tão doída não doía assim
 Agora resta uma mesa na sala
 E hoje ninguém mais fala do seu bandolim (Gonçalves, 1952).

Me comove pensar nesse “ele” como os atores e atrizes, nessa mesa que sentava sempre como o teatro; nesse dizer o que é viver melhor como nossa busca por entregar algo nutritivo à mente e ao espírito do público. Nessa mesa tantos atores, tantas atrizes contaram histórias e tantas eu guardo comigo, tantos fragmentos de texto e de causos de coxia eu já guardo e sei de cor. Nessa mesa em que se junta público e que, quanto mais brilho nos olhos desse ator/atriz, mais fã me torno. Pela pouca idade e por olhar os mais velhos com esse amor e admiração, me sinto filho ou herdeiro “da cruz”, como diz Nina, a heroína de *A Gaivota*:

Agora sei, Kostya, percebi que no nosso trabalho – e tanto faz estar no palco como escrever – o que é importante não é ter êxito, nem tampouco glória, nem nada do que eu sonhava – o que é importante é conseguir aguentar. Saber levar a cruz, e ter fé. Eu tenho fé, e assim não me dói tanto. Quando penso na minha vocação, já não tenho medo da vida (Tchekov, 2021, p. 711).

No quinto ensaio, retomamos a ideia de que seria através da morte da rainha que poderíamos falar dessa lealdade de Hamlet à sua negrura, que, na obra original, é com o Rei. Mesmo reconhecendo o contraditório que possa existir nesta escolha, ou seja, matar dentro de uma obra dramática a personagem mulher negra, fazia sentido para mim porque lembrava que, na história de Shakespeare, é quando o Rei assassinado aparece como fantasma para o filho Hamlet, que este último inicia seu processo de lealdade ao pai no sentido de honrar/vingar sua morte, o que desencadeia toda uma série de reflexões acerca de quem ele, Hamlet filho, é. No entanto, esse pai naturalmente simboliza muito mais do que um pai, simboliza a ponte de Hamlet com o mundo, a vida pública e também o poder, que, nesse caso, é masculino e branco. Escolher que o mote de nosso espetáculo seja a morte e consequente lealdade à mãe, à rainha, à mulher negra, é também reconhecer e escolher ser leal a um outro

tipo de força. Esse espectro que pedia vingança a Hamlet na obra original, aqui pediria o comprometimento desse príncipe para com a justiça que não é masculina nem branca.

Após a meditação da Kundalini, fiquei pensando nesse exercício na dimensão de um esvaziar-se de si, como bem diz a atriz e professora Gisela Habeyche:

Mas o que nomeio agora como silêncio, desdobra-se na minha pesquisa em possibilidades de esvaziamento de mim mesma ao estar em cena, na descoberta de um tal estado de presença que por vezes se constitui como ausência (Habeyche, 2013, p. 18).

E, ainda, considerando a escuta de si e do outro que a qualidade desse silêncio pode promover. A escuta do próprio tempo, como pontua o ator, diretor e dramaturgo brasileiro Domingos Oliveira, em *Minha Vida no Teatro*:

Há coisas que apenas são fáceis para quem nasce sabendo. Como é difícil para o ator, principalmente para o ator jovem, respeitar o seu próprio tempo! A grande maioria chega a ignorar a própria existência de um *tempo pessoal interno*. É uma coisa difícil de definir, verdade. Poder-se-ia dizer que o ator não deve falar enquanto não tiver vontade de falar, mas isso é pouco. Poder-se-ia dizer que um ator não deve falar enquanto não estiver pronta, em sua cabeça, a *imagem* do que vai falar. Mas isso ainda é vago (e até um pouco radical). O ator que sabe obedecer a seu tempo interno é o grande ator (Oliveira, 2010, p. 357).

Penso que parte dessas reflexões que me atravessavam no processo de leitura e influenciam minha prática estão em acordo com aquilo que *Hamlet* me propõe como humano e também como ator: uma escuta de si que requer um certo silêncio e vazio interior, um respirar que está em acordo com o tempo da natureza. Parece algo simples, mas em um tempo tão ágil, tão ansioso para cumprir as demandas do capitalismo, que, a cada dia, parece mais desafiador ouvir, sentir e respeitar os tempos naturais de si, da vida e das relações. Agora reflito que, nesse ensaio, permiti-me a gentileza com meu corpo, isto é, não ser tão bruto com meus joelhos e coluna para atingir um estado corporal de prontidão para o trabalho, mas, ao mesmo tempo, cheguei a um estágio de cansaço, soltura, atenção, disponibilidade.

Sabemos que o capitalismo opera de forma radicalmente distintas com corpos brancos, negros, amarelos, vermelhos, e entre homens e mulheres e entre pobres e ricos. Certamente respeitar seu próprio tempo é diferente quando o mundo o respeita e quando este o atropela. Há aqui minhas diferenças com o príncipe dinamarquês. A propósito disso: ser pouco gentil com o próprio corpo tem a ver com a vivência atual de minha negritude? Quantas vezes fui bruto com ele, bruto com minha voz, com energia exacerbada que certamente me caracteriza como ator? Uma certa ansiedade de "mostrar serviço" aos professores e aos diretores majoritariamente brancos, talvez? Isso, nesse momento de pensar minha negritude, tem a ver

com a ideia de que, se não formos excelentes, não existimos. Como bem disse o ator Ícaro Silva em resposta ao jornalista e apresentador Tiago Leifert recentemente,

[...] para uma pessoa preta e *queer* estar em destaque, ela precisa ser realmente EXCELENTE. Então, não tem como você estar pagando meu salário, Tiago. Não fossem meu talento, minha história, minha trajetória, uma luta filha da puta diária e essa cara bonita, eu acho que nem vivo eu estaria. É minha entrega que paga meu salário (Silva, 2022).

Essa ideia, inconscientemente ou não, sempre me acompanhou. Estava constantemente plasmada na excelência do português que minha mãe, mulher negra, advogada trabalhista, falava; na maneira como minhas primas passavam na UFRGS estudando por conta própria, sem cursinho; na vivência de, aos 10 anos de idade, ter a oportunidade de fazer um cursinho para entrar no Colégio Militar, e ter a consciência ou a subjetivação do ambiente de ser aquela uma oportunidade única à qual eu precisava me agarrar, que minha mãe se organizara para me proporcionar e que, se eu não fosse excelente, eu, estudante de escola pública, teria perdido meu passaporte para um futuro dessa ascensão econômica à qual me referi na introdução. Desde essa época, eu percebia que havia uma consciência em mim que não estava aparente nos colegas brancos do cursinho que conversavam em aula e bagunçavam.

Porém, sendo ator, uma certa “bagunça” é muito importante a meu ver: um estado de experimentação conectado ao prazer, ao desejo, à brincadeira e à beira do caos. Um estado de não se levar tão a sério, lugar desafiador para quem entra com tanta ambição, ou o fardo da excelência para se fazer visível num mundo racista. Permitir-se o prazer, o gozo, a brincadeira do processo ao invés de se ocupar com o ‘acerto’ ou ‘erro’. Gostaria de não acreditar na ideia binária judaico-cristã de “erro” e “acerto”, ou na dicotomia capitalista de “sucesso” e “fracasso”. Sei, entretanto, que também sou subjetivado e constituído por esse pensamento – o que não me auxilia a atuar, ao contrário: me enche de medos e me distancia da criação em si. Se eu descobrisse um pensamento para substituir estes binarismos!

Aprender a brincar, entretanto, é uma dimensão-técnica-intuitiva-existencial e uma capacidade bastante desafiadora, principalmente para corpos que carregam tanta responsabilidade desde cedo, nos quais o fracasso e a falha não são facilmente perdoados. Haja vista o episódio que vivenciou Will Smith, ator negro norte-americano e ganhador do prêmio de melhor ator em 2022, ao defender sua esposa durante a cerimônia do Oscar. A mesma academia que premiou e exaltou nomes de estupradores, abusadores de mulheres e racistas como Roman Polanski, Woody Allen e Harvey Weinstein, proíbe Will Smith de comparecer ao Oscar por dez anos após este não se calar diante de uma piada misógina e

desmerecedora feita para sua esposa e reagir – de forma violenta, não estou desconsiderando este fato – contra o comediante negro norte-americano Chris Rock. Quis trazer esse fato porque ele ocorreu no meio dessas minhas reflexões/escrita e acabei encontrando relações com o que estava discutindo no texto, sobretudo em relação a esse peso diferente no que diz respeito à punição quando se trata de pessoas negras. Naturalmente, também pelo fato de ser ele um ator e um homem negro.

Harold Bloom comenta no livro *Shakespeare: a invenção do humano*, que Hamlet, tendo provocado tantas mortes, direta ou indiretamente, e com tamanha indiferença a todas elas, acaba sendo uma espécie de herói-vilão. Ele ressalta o fato de seu amigo Horácio permanecer amando-o e sendo devoto a ele, mesmo sabendo de cada erro seu:

Somos Horácio, e o mundo ama Hamlet, apesar dos crimes e dos erros por ele cometidos, apesar do tratamento brutal, praticamente homicida, que dispensa a Ofélia. Perdoamos Hamlet porque perdoamos a nós mesmos, embora saibamos que não somos Hamlet, pois nossa consciência jamais terá a amplitude da sua (Bloom, 2001, p. 522).

E o mundo também nos perdoa? Ao endossar um personagem, não há como esquecer o corpo do qual se fala, o corpo que adere àquilo. Essa chave de carisma, esse privilégio do amor é inerente a quem o fizer? Pergunto sem ironia. O que está em jogo nessa capacidade de uma plateia se enxergar em um personagem, amá-lo, comungar com ele e com suas falhas?

Voltando a narrar nosso ensaio. Após a meditação na qual busquei ser gentil com meu corpo, o diretor propôs um exercício imaginativo trazendo novamente as cadeiras distribuídas pelo chão. Ele propôs que, primeiro, Hamlet acordasse, enquanto me questionava como era o despertar de um príncipe, o que me remeteu ao seriado *The Crown*²⁰. É um imaginário de realeza que pouco me estimula. No entanto, enquanto fazia esse despertar, percebi que a proposta da direção ia nesta direção: empregados que me vestiam, cornetas que tocavam informando os compromissos reais, servos que seguravam meu manto para eu andar sem arrastá-lo no chão. Achei tudo entediante, mas usei isso para o estado deprimido e arrogante do príncipe da Dinamarca de luto. Retomei, em pensamentos, uma conversa com a orientadora em como aproximar os privilégios do príncipe da Dinamarca com minhas “experiências de privilégio”. Deveria, na improvisação, dividir tesouros achados com um determinado bispo. O diretor fazia a voz do bispo e eu improvisava um Hamlet egoísta que pegava todas as cadeiras (tesouros) para si e seu reino. Nesse momento, já estava mais

²⁰ *The Crown* é uma série de televisão via *streaming* de origem britânica-americana do gênero drama biográfico, criada e escrita por Peter Morgan para a Netflix. A série conta a trajetória da Rainha Elizabeth II do Reino Unido, desde o seu casamento em 1947 ao início dos anos 2000.

possível para mim acessar essa voz em primeira pessoa da improvisação, a tal "Placa Mãe", como havíamos nomeado, que não se protege atrás de figuras previamente criadas. Ainda estava no controle e num certo julgamento da proposta, e desconfiei desse lugar de improvisação. Conceitualmente, sempre soube que não se deve julgar, que é preciso se entregar. Aqui, entretanto, na prática, essas dimensões são desafiadas. A improvisação terminou com uma carruagem proposta pelo diretor, que levou Hamlet e os tesouros de volta à Elsinore²¹.

Entramos, então, numa segunda improvisação em que me propus fisicamente a ir além. Enquanto escrevo, percebo como ainda separo as dimensões de mente e corpo. Penso que todo mundo faz isso ou, pelo menos, a imensa maioria das pessoas lida diariamente com esse grande paradigma moderno do qual somos herdeiros e profundamente subjetivados. E como desejaria por alguma razão que a mente sozinha fosse capaz de engajar um corpo! O que venho percebendo nos ensaios é um movimento contrário: quanto mais engajado está o corpo, ainda que em dúvida de suas motivações iniciais, mais fácil de se alcançar o desequilíbrio necessário para criar. Enquanto escrevo, com certo distanciamento de tal experiência, percebo o quanto de colonial há nesse pensamento que endeusa uma mente capaz de engajar um corpo e despreza esse corpo que provoca a mente. Que é, possivelmente, como nós, atores brasileiros, nos constituímos: somos marcados profundamente pela dimensão de nos tocarmos e de uma corporeidade que atravessa o tornar-se ator neste espaço tempo que coabitamos chamado sociedade brasileira e que é tão diverso quanto suas regiões e a complexidade étnico-racial de sua população.

Dessa maneira, o diretor propôs que eu caminhasse pelo espaço, e foi propondo alguns lugares e situações às quais eu ia imaginando e sugerindo ações: caminhando no fundo do mar, caminhando num solo quente, caminhando dentro de um castelo sem dormir há dias – ali, pela primeira vez, a depressão de Hamlet surgiu fisicalizada, isto é, em uma imagem corporal. Enquanto caminhava com aquilo que me parecia zero tônus corporal, imaginei um homem de barba crescida e cuecas, vagando sem rumo e sem energia, com os olhos fundos.

A próxima situação é o velório de Bete – a mãe de minha amiga, que falecera semanas antes, conforme narrei anteriormente. Velórios têm uma atmosfera própria e é com a sensação dessa atmosfera que me relacionei, abraçando minha amiga, fazendo sinal da cruz e observando as pessoas que choravam. Na sequência, a proposta é eu estar no velório de minha

²¹ Elsinore ou Helsingør é uma cidade no leste da Dinamarca onde se passa a trama de *Hamlet*, conhecida por seu castelo Kronborg, que William Shakespeare presumivelmente tinha em mente para sua respectiva peça.

própria mãe, vendo a chegada de minhas tias e o fechamento do caixão. Foi possível relacionar-me fortemente com essa imagem, tanto que, em poucos segundos, eu estava em lágrimas, próximo de minhas tias velhinhas, as quais abraçava fortemente. Em seguida, o diretor distribuiu pela sala as cadeiras que antes haviam sido os tesouros em disputa com um bispo. Eu devia me despedir de minha mãe e pegar suas partes, as que levaria comigo. Comecei a tentar colocar aquelas nove cadeiras sobre meu corpo, entre pescoço, braços, pernas, mãos e cabeça, e a andar arrastando aquele peso enorme, mas não consegui pegar a última cadeira. Não tinha forças nem partes livres para agarrá-la e verbalizei: "eu não consigo". A voz saiu com o peso e o desespero daquelas oito cadeiras-partes que conseguira reter. Cheguei até a última cadeira com a imagem de que eram partes no meio da rua que eu precisava proteger. Retirei, assim, algumas cadeiras de cima para conseguir pegar a última e deixar todas juntas e próximas. Nesse momento, o diretor interveio, pedindo que eu fizesse, então, um ritual de despedida para ela, minha mãe. Organizei as cadeiras juntas em três ordens que, para mim, representam mente, corpo e coração. As lágrimas seguiam escorrendo, mas veio o desejo de cessá-las e assumir uma postura mais firme e forte, como minha mãe me ensinara. Isso me conectou à dignidade de um príncipe. Foi um momento de muitas lágrimas, junto de uma tentativa de manter-me firme. Nessa hora, o diretor solicitou que eu pegasse o texto inicial de *A Paixão Segundo G.H.*. Sigo levando esses livros para o ensaio, portanto ele pegou o livro e me entregou em mãos.

- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (Lispector, 1964, p. 9).

A desorganização profunda que não havia no primeiro ensaio, quando li esse texto pela primeira vez, agora existia. Uma certa confusão de quem tenta se manter firme, chora e, ao mesmo tempo, tem uma epifania, uma compreensão repentina, uma "sacação". Algumas partes do texto, entretanto, diante do imaginário de velório de minha mãe, não combinavam. Não me sentia bem dizendo-as e, por isso, ia pulando trechos inteiros do texto e buscando outros. Porém, o mais interessante era que eu buscava registrar em meu corpo, em minhas sensações, em minha memória, essa desorganização que justificava o texto.

O ensaio seguinte teve a presença de Pedro Bertoldi e de Denizeli Cardoso. Nas conversas que precederam o começo do ensaio, comentei com Pedro e Matheus sobre minha

leitura de *Hamlet ou Amleto? Shakespeare para jovens curiosos e adultos preguiçosos*, livro de Rodrigo Lacerda (2015), que conta a peça como se ministrasse lições a um ator que interpretará Hamlet. Em tom bem-humorado, o livro se torna um guia para a peça, informando várias referências sobre cada um de seus atos e cenas. Nesse sentido, comecei a contar um pouco da história, como o autor contava, momento em que o diretor solicita que eu conte toda a peça *Hamlet* com minhas palavras. Obviamente, o início da história, que eu já tinha dissecado melhor com ajuda desse livro de Lacerda, estava mais pleno; do meio para o fim, mais nebuloso, com idas e vindas dentro da história e de seus possíveis significados.

O interessante desse exercício foram as criações e invenções que eu fazia para conseguir explicar a trama – Gertrudes e Cláudio tinham um caso antes da morte do Rei? Gertrudes trai o filho quando se casa e, com isso, impede que o sucessor, seu filho, suba ao trono? Cláudio, na história recente de nosso país, seria uma espécie de Michel Temer – a “raposa velha” das instituições que ascende ao poder após um golpe de estado? Há algo de podre no reino da Dinamarca. Polônio diz que Ofélia não deve se iludir em namorar *Hamlet* porque, assim como em *The Crown*, a família real não tem muito livre arbítrio – é necessário seguir inúmeras regras para a manutenção da coroa. Ela é uma plebeia; ele, um príncipe. Em outras palavras, Polônio diz: não vás terminar uma plebeia sem a virgindade, pois, assim, não valerás nada e Hamlet, não respondendo por si, não pode te dar garantias de que casará contigo.

Eu, *Hamlet*, fico aqui desafogando mágoas sem saber agir. Afinal, existir ou não existir, qual ato é mais corajoso? É o pensamento que nos acovarda? E a dimensão religiosa que atravessa a peça? Como se relaciona com esse nosso mundo contemporâneo, à medida que não vejo meu entorno tão guiado por uma fé em deus ou no medo do inferno, por exemplo? Ao contrário, percebo que, entre meus pares acadêmicos e artistas classe média, manifestar uma fé espiritual, sobretudo cristã, é sinônimo de certa tolice e ignorância, já que configura o fortalecimento de instituições religiosas profundamente opressivas. Ironicamente, esse pensamento com potencial descolonizante, também, a meu ver, acaba por se revelar igualmente colonizador no processo de formação das identidades negras, ao ignorar seu caráter diaspórico e, portanto, multirreferenciado.

Nesse processo, muitas pessoas negras encontraram no exercício de uma fé cristã a possibilidade de serem um pouco menos perseguidas. E essa herança de fé fervorosa passa a ser legado de geração a outra. Meu avô Laurindo, por exemplo, era um homem negro católico. Minha mãe foi catequista. Eu fiz catequese e crisma. Sou um homem negro cuja formação

religiosa euro-branca, paradoxalmente, advém e me remete a meus entes negros. Ir à missa me remete a eles, ainda que aquele espaço possa ser opressivo em muitas dimensões. Eu trago para esse grande monólogo algumas dessas reflexões quase que numa tempestade de ideias, *insights* e epifanias. A propósito disso lembro, agora, da citação de Devulsky:

A umbanda não é menos africano-centrada por incorporar certas imagens que podem remeter ao catolicismo, assim como a negra que alisa seu cabelo não é menos preta ao utilizar um signo branco para se manter no emprego. Essa maleabilidade, típica de sociedades que levam a violência com certos grupos à sua quintessência ao retirar dos sujeitos sua condição humana, faz dos negros oriundos da mestiçagem um alvo perfeito para um escoamento duplo: não são suficientemente escuros para os racial-puristas, tampouco absolutamente brancos para os racistas-eugenistas. Do mesmo modo, adotar uma religião pentecostal não retira necessariamente da negra praticante sua postura antirracista, tampouco o compromisso político com a emancipação de seu povo. É preciso sempre ressaltar que o *modus operandi* racista faz uso das práticas de homogeneização de grupos “minoritários”. Combater o colorismo e, portanto, também o racismo, é permitir que negras e negros possam expressar sua negritude em seus corpos, mas também na sua postura política. Ostentar tranças *dreads* ao mesmo tempo em que denunciam o genocídio de crianças negras nas periferias, ou tratar quimicamente o cabelo liso sem deixar de cultivar seus orixás e lutar pela liberdade religiosa. A negritude é diversa, e a luta antirracista só tem a ganhar com isso. Como bem assinala Angela Davis ao falar da academia e dos espaços de reprodução do saber, é preciso focar naquilo que pretendemos transformar e, para isso, precisamos de todos (Devulsky, 2021, p. 121-122).

Uma citação como essa, mesmo que não tematize o trabalho de ator, amplia, assim como Shakespeare, as possibilidades de enxergar-me humano e, com isso, cidadão; e, com isso, artista-ator. Se Shakespeare, segundo alguns estudiosos, inventou a ideia de humano no período do renascimento, eu gostaria de dizer que hoje, com os meus 27 anos de idade, todos esses intelectuais negros contemporâneos, homens e mulheres, vêm criando não somente o humano, mas também a possibilidade de nós, pessoas negras, sermos humanizadas.

A atriz, mulher negra, colega e amiga Denizeli Cardoso chegou nesse meio tempo em que eu contava toda a história de Hamlet e trazia meus questionamentos e minha maneira de contá-la. No final, ela até comentou que seria interessante uma versão assim para adolescentes. Fiquei com vontade de escrever esse meu “resumão” da peça buscando indagações e paralelos contemporâneos. Poderia ser um bom prólogo. Pedro Bertoldi, por exemplo, disse que não tinha lido *Hamlet*, e que todas as adaptações que fez no teatro – *Inimigo do Povo*, *Casa de Bonecas*, de Ibsen e *Drácula*, ele só lera após a montagem. Fiquei surpreso com o desprendimento desse processo dele. Nesse prólogo de ensaio – tenho percebido que momentos como esse, de um certo “descompromisso” e relaxamento, são bastante criativos –, Denizeli comentou também sobre a motivação de Gertrudes de beber a taça, e diz que, na perspectiva dela, escolher beber mesmo sabendo que há veneno ali pareceu uma escolha mais interessante do que o equívoco.

Na continuidade, o diretor propôs um exercício de massagem entre Denizeli e eu, ela em mim, eu nela. Essa massagem aos poucos foi virando um jogo de peso e contrapeso, de alongamento e compressão entre nossos corpos. Denizeli é uma artista experiente e bastante propositiva, por isso me conduzia mais do que eu a ela. De olhos fechados o tempo todo durante esse exercício, há sempre o medo de, nos movimentos bruscos, bater em alguma parede, mesa ou cadeira. Junto dessa colega criativa, inquieta e generosa, é fácil sair do “cabeção”²².

Logo, o diretor propôs uma situação: éramos duas crianças brincando no pátio do castelo. Saímos correndo e rindo na mesma hora, jogando um pouco de grama um no outro e escondendo-nos dos possíveis guardas no meio das folhagens. Na sequência, o diretor sugeriu sermos os guardas – começamos a marchar, apontando para onde cada um deveria caminhar e, na sequência, fazendo o contrário, o que resultava em nós dois nos batendo, um jogo que redundou em algo um tanto *clownesco*.

Por último, improvisamos Cláudio e Gertrudes. Nesse momento, Denizeli escorou as costas na parede e eu fiz o mesmo; ambos com as mãos nos joelhos, que aos poucos iam se encontrando diante de toda a corte, ele sem pudor, ela envergonhada com a situação. Aqui foi mais difícil buscar essa figura máscula capaz de seduzir a rainha que minha colega propunha, mas encarei firme o desafio.

O diretor nos entregou, então, o texto da cena em que Hamlet confronta Gertrudes em seu quarto. Sempre gostei muito dessa cena, muito antes de escolher essa peça como disparador para o empírico desta pesquisa, pois ela expõe uma relação entre mãe e filho sem romantização. Sendo um homem *gay*, sei o quanto foi preciso me impor, às vezes com fúria, para defender meu direito de existir sendo quem eu sou dentro de minha própria casa e, talvez por isso, essa cena se conecte tanto comigo.

Saímos improvisando a cena. Foi a primeira vez em que realmente senti-me um Hamlet, porque é quando ele oscila por inúmeros dos estados que atravessa ao longo da peça: entre ver esse fantasma-pai que aparece para ele, explodir com a mãe, com toda sua mágoa, e ser indiferente ao fato de ter assassinado alguém, o que parece a atitude mais tresloucada de sua parte. Ou seja, ele oscila entre manifestar seu luto, a traição que sofreu, a loucura, a arrogância, o amor ao pai. Muitas dimensões surgem enquanto ele fala. Aqui, percebi o quanto era necessário ser mais imperativo com a figura da mãe nessa cena, algo que, quando

²² Expressão usada no teatro quando a criação é excessivamente cerebral ou controlada por um intelecto.

terminamos o trabalho, Denizeli me solicitou. Há muitos momentos em que ele manda nela e é preciso, talvez, que ele fisicamente o faça: segure-a pelo braço, prenda-a com as mãos, segure o rosto dela e não a deixe sair da cama ou cadeira, por exemplo. Essa postura brusca, contudo, diante de uma atriz/personagem mãe negra é mais desafiadora para mim. Não fico tão à vontade para ser bruto com uma mulher negra, não parece ser algo que eu queira naturalizar na cena, mas, por outro lado, quero dar as condições à minha colega mulher negra de trazer à tona em sua atuação todo seu grande potencial. Ao mesmo tempo, sei que parte disso tem a ver com a troca possível entre nós e aquilo que ofereço a ela em nossa contracenação.

No final do ensaio, percebi que Denizeli parecia realmente entusiasmada em fazer Gertrudes e o diretor comentou o quanto saio desse "cabeção" muito mais rápido junto de um colega de cena – que, diga-se de passagem, não é qualquer colega, e sim uma atriz com uma significativa trajetória. Ela comentou sobre outras questões do texto e o diretor pediu que eu explicasse melhor o projeto a ela, já que é um experimento a partir de *Hamlet*, mais que a peça. Eu já havia feito isso quando a convidei em janeiro de 2022, mas – nesse intervalo, até agora, em maio, quando começamos a ensaiar juntos –, tivemos algumas ideias, como a mãe morrer ao invés do pai, e isso precisava ser conversado também e melhor articulado e experimentado. Não me senti à vontade para falar e pedi para explicar no próximo ensaio. A razão desse desconforto é a seguinte: por que nós, negros, não somos chamados para fazer Hamlet ou Gertrudes e “ponto final”? Não queria que minha colega perdesse o entusiasmo da possibilidade de fazer Gertrudes – fato raro num teatro branco que poucas vezes considera negros para tais papéis. Pensava naquele momento que uma Gertrudes negra em uma produção bacana podia ser mais significativo que uma Gertrudes desconstruída. Talvez por (de)formação familiar, aprendi que, como negros de uma família classe média, ocupar lugares de poder e certo privilégio – como minha mãe ser uma advogada ou meu avô ter chegado a capitão no exército – significava muito por si só. Pego emprestada as palavras da atriz, professora, colega e pesquisadora Dedy Ricardo (Edilaine Ricardo Machado) que abre o capítulo “O Teatro de Referência Branca” de sua dissertação com o seguinte parágrafo:

As mulheres que vejo, alguns dizem que são invisíveis. São mulheres que se confundem com a cor da noite e que reluzem à luz do sol. Na verdade, sempre pude vê-las. Elas são figurantes nas histórias brancas, mas atuam como protagonistas na minha existência. Minha mãe, minhas tias, irmãs, vizinhas, amigas, parceiras de trabalho, foram sempre visíveis, sempre únicas e diferentes entre si. Quero emprestar meus olhos para que outras e outros possam vê-las como eu as vejo. Posso ver, no seu movimento contra a correnteza, sua capacidade de ser para além do que lhes é previamente estabelecido, posso vê-las humanas, com todas as nuances que a

humanidade lhes colore, além da cor que lhes colore a pele preta e que as faz invisíveis aos outros olhos, mas não aos meus (Machado, 2017, p. 41).

Óbvio, para mim, que, se um ator negro faz determinada personagem da literatura hegemônica, ele terá tantas particularidades quanto as de um ator branco que o fizer, no entanto soma-se a isso toda uma dimensão racial. Então, seguindo essa lógica, ocupar essa posição, mais do que propor desconstruir essa figura – fato que já está na estética ao se escolher uma atriz negra para viver uma grande personagem historicamente feita apenas por atrizes brancas – diz e faz mais do que uma pretensa desconstrução da figura. Não queria, por último e sobretudo, que soasse como: “Você está nesse projeto por ser negra”, fato que já me aconteceu – ou, pelo menos, a dúvida: “Estou aqui para cumprir a cota negra?” – dimensão que abria dúvidas da minha competência artística, enquanto me retirava do “mergulho” pelo caráter de *tokenismo*²³ dessas práticas.

Na semana seguinte ao ensaio narrado no parágrafo anterior, fui convidado a integrar o *casting* de um filme, um longa-metragem. A preparadora de elenco seria uma atriz bastante importante na cena gaúcha, à qual sempre nutri muita admiração, e foi através dela que veio o convite. Como a preparadora estava com uma agenda bastante apertada, pediu à produção do longa para escolher o elenco, já que precisava de atores em quem confiasse neste trabalho. Esse fato me deixou profundamente orgulhoso, vindo de uma atriz daquela dimensão das artes da cidade de Porto Alegre e na minha formação enquanto espectador de sua carreira. Tratava-se de uma adaptação de Romeu e Julieta somente com homens. Uma produção Brasil-Argentina, o que tornava tudo mais interessante. Uma sincronia do universo, pensei. Mirei no *Hamlet*, abriram-se outras obras do bardo para eu ter no currículo dessa jovem, mas, aparentemente, promissora carreira. Fiquei verdadeiramente feliz com esse fato e pelo audiovisual estar se abrindo para mim. Penso que a maioria dos atores e atrizes de teatro de Porto Alegre sabe das dificuldades de furar essa bolha do audiovisual e fazer-se uma figura considerada para integrar os *castings* das produções. Não estou nem considerando o fenótipo do ator, o que deixa as coisas ainda mais complicadas, para não dizer excludentes. Eis que uma colega e amiga de outras parcerias artísticas me manda um PDF com o elenco e as descrições das personagens. Ela estava muito empolgada que faríamos parte do mesmo filme, a gente que sempre chorou junto essa dificuldade de furar a bolha do audiovisual. As cinco primeiras folhas se dedicavam a descrever os personagens de cada um com nome, objetivo de vida, como gozam a vida, quais seus prazeres e dores, assim como traços de personalidade,

²³ O tokenismo é uma prática que envolve a inclusão superficial ou simbólica de indivíduos de grupos minoritários em determinados contextos, como forma de aparentar diversidade, igualdade ou inclusão, sem efetivamente promover mudanças estruturais ou oportunidades reais de participação e poder.

alguns descritos como belos(as), outros com objetos que sempre usam. Na sexta lauda, aparecia minha foto com o título “amigos negros”.

E era essa a única descrição de meu personagem.

Eu, que estava me sentindo um negro “fajuto” por alisar o cabelo, por não frequentar carnaval, por ter uma formação espiritual católica, ou mesmo por ser mestiço e classe média. Eu, que estava questionando a leitura que meu corpo com cabelos alisados permitia, sendo confrontado novamente com o imaginário coisificante sobre mim. Eu, que estava “na lua indiferente a minha própria causa” (Shakespeare, 2002, Ato II, Cena 5), me autorizando a sonhar em fazer uma poupança com os espetáculos que estavam me pagando tão bem, me mudar para o Rio de Janeiro, tentar me inserir nas novelas e realizar o sonho de ser um ator de (re)conhecimento nacional, tal qual aquelas atrizes a quem eu assistia e ambicionava em meu começo. Eu, recebendo um deboche da vida que parecia me dizer: tem certeza? Será que é o teu lugar? O dinheiro ganho com uma peça feita para uma empresa abria o horizonte e o cinema se abria para mim. Eu funcionava no audiovisual. Mas de que servia meu trabalho diante de um par de olhos azuis? De que servia minha pesquisa, minha reflexão sobre a complexificação dos personagens negros se sou descrito em duas palavras? De que servia uma graduação, quase vinte cursos de teatro e um mestrado em andamento, se no mercado em que quero inserir-me isso tudo é completamente irrelevante e sistematicamente desconsiderado? Eram perguntas sinceras e devastadoras para mim, eu que sempre desejei, desde meus 13 anos, unicamente exercer esse ofício da maneira mais entregue, mais bela, mais profunda, tal qual aquelas damas do teatro que eu tanto admirava e admiro: Bibi Ferreira, Marília Pêra, Fernanda Montenegro, Maria Alice Vergueiro, Dercy Gonçalves, Sandra Dani. E não, não passa incólume por mim, a percepção desta lista tão branca de referenciais cênicos. O que faço com isto? Por que admiro o que admiro? Desejo ser o que não sou/não posso ser? Esse amor e desejo vem daquilo que está estabelecido na cultura hegemônica? Posso aceitar esse amor paradoxal em mim? Ou deveria virar as costas a ele, negá-lo, reconstituir-me em outras?

Aquilo me apunhalava. E erguia um tsunami que me afogava e magoava. De que serve eu fazer uma peça no mestrado? Sim, porque, daqui de meu lugar, vejo um experimento cênico como uma peça e uma peça como experimento cênico. Nem uma, nem outra como uma experimentação pura e simples, desprovida de ambições, de horizontes, de desejos, de ética e de responsabilidade. O trabalho render financeiramente ou em currículo para os membros da equipe, vários negros como eu, que não se titularão como mestres ao final deste

processo, é parte importante para mim. O contrário seria usura. E qual é nosso horizonte no Brasil do sul do mundo? Isto é, por que fazer uma peça de teatro hoje e aqui? Sem respostas como por amor, por paixão, por necessidade artística ou por revolução. Sim, fazia mais sentido um filme, que tem as diárias pagas, que não me faz pagar o Uber que me leva até o *set*, em que meu trabalho pode viajar para festivais e trazer prêmios aos profissionais envolvidos com muito mais facilidade. Sim, fazia mais sentido um teatro empresa que me pague, mesmo que não contemple minhas questões de homem negro ou que contemple timidamente apenas no momento em que meu personagem diz, através de um caco que inventei: Obrigado, minha Nossa Senhora Aparecida!, a santa preta, padroeira do Brasil. Frase que tenho receio de defender por poder ser considerada demasiadamente católica, embora saiba que, numa diáspora negra, a identidade também é constituída dentro de paradoxos.

Os hiatos de nossa experiência negra também são matérias nesse percurso criador. E, como, como escapar às formas redutoras associadas às culturas negras? Mesmo sabendo que há tantas estéticas negras, quantas as pessoas de nós, confrontar o imaginário coletivo pela coisificação, subalternidade, entre outros [...], atribuídas às personagens negras é inevitável (Lima, 2017, p. 109).

Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: os sonhos que vinha alimentando nas últimas semanas e a descrição que me acachapava. Mas era inútil. Então, não podia eu me entregar desprevenido ao sonhar? A grosseria daquele PDF me feria e me insultava. Continuei resolvendo todas as demandas de produção do *Em Chamadas no Palco Giratório*. Dei entrevista para o *Jornal do Comércio* falando da peça, mas só me ocorria o desejo de não ter minha negrura "usada". O que podia eu, entretanto, contra uma indústria que, com duas únicas palavras, tinha o poder de me esmagar? Eu lembrei de Hamlet quando diz:

Pois veja só que coisa mais insignificante você me considera! Em mim você quer tocar; pretende conhecer demais os meus registros; pensa poder dedilhar o coração do meu mistério. Se acha capaz de me fazer, da nota mais baixa ao topo da escala. Há muita música, uma voz excelente, neste pequeno instrumento, e você é incapaz de fazê-lo falar. Pelo sangue de Cristo!, acha que eu sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Pode me chamar do instrumento que quiser, pode me dedilhar quanto quiser, que não vai me arrancar o menor som (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena I)...

Então, eu comecei a pensar: "Ah, é assim? Pois então vou confundir as produtoras ainda mais." Vou sabotar seu trabalho como, no privilégio da ignorância, fizeram comigo. Meu personagem criança era um menino cheio de cachos, e meus cabelos já estão com a progressiva saindo. Vou refazê-la. Vou chegar ao *set* com eles ainda mais alisados. Talvez até com lentes de contato coloridas. Elas não vão fazer uso de minha negritude. Tenho coragem de fazer isso? É isso que devo fazer para assumir as rédeas de meu discurso enquanto criador? Como, nesta dimensão de homem negro de pele clara, descubro possibilidades de driblar esse *status quo* que insiste em nos reduzir e enclausurar?

E, ainda, eu tinha como fugir? Isto é, se eu não me autodeclarasse negro, como muitos negros claros o fazem, eu poderia não vivenciar uma situação como essa? Será que o que mais me incomodava era o confronto com o meu cinismo? O cinismo do pardo que se passa por branco e de repente é descrito como negro e se desorganiza. Meu impulso foi este, não o maquiagem, o de me embranquecer, não o de gritar para que os negros não fossem resumidos em duas palavras. Não o de não servirmos aos humanos brancos. Meu impulso foi o de querer me afastar da cunhagem negro. Tal impulso de afastamento tem razão de ser, não sou ingênuo, uma vez que, como bem diz o professor, filósofo e intelectual Achille Mbembe, em *Crítica da Razão Negra*, cunhagem “negro” na modernidade:

Produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, esse termo foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os seres humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital (Mbembe, 2018, p. 218).

Para o autor, num plano fenomenológico, o termo

designa, em primeira linha, não uma realidade significativa qualquer, mas uma jazida, ou melhor, um rebotalho de disparates e da fantasia que o Ocidente (e outras partes do mundo) urdiu e com o qual recobriu as pessoas de origem africana muito antes de serem capturadas nas redes do capitalismo emergente dos séculos XV e XVI (Mbembe, 2018, p. 80).

Inspira. Expira.

As palavras de Clarice também ecoam em mim quando diz no seu último livro:

Quantas vezes eu minto, meu Deus. Mas é para me salvar. Mentira também é uma verdade, só que sonsa e meio nervosa. Minta quem puder, e que minta com paz de espírito. Porque a verdade exige longa escadaria a subir como se eu fosse uma condenada a nunca parar. Estou cansada: é por isso também que falo baixo — é para não me ofender. (1978, pg. 52-53)

Há tantos atores com visíveis traços de mestiçagem negra, mas pouquíssimos que se autodeclaram negros, estando nessas condições. Há um silêncio e, por isso, torna-se muito complexo saber de atores que possam servir como um espelho, um horizonte. Refiro-me a um caráter representativo, mesmo, de mestiços que não neguem sua negritude.

Novamente, a grandeza de Dercy Gonçalves, expressão máxima, para mim, de uma atriz absolutamente estelar e, simultaneamente, isolada, ela mesmo se salvando numa sobrevivência audaciosa. Se, por um lado, à primeira vista, usando uma peruca loira e com a pele clara, a imagem de Dercy pode não ser associada à de uma mulher negra, a discriminação que ela sofreu se insere numa interseccionalidade de raça e gênero. Ela discorre sobre isso em

uma entrevista no programa *Sem Censura*²⁴, na qual fala que, desde a adolescência, era chamada de "puta" em sua cidade em razão de sua família ser negra. "É porque a gente era nego, era tudo crioulinho, tudo mulatinho". Ainda em outro programa, o *Fala Dercy*²⁵, questionada por músico negro a respeito de sua ancestralidade e o motivo da peruca loira, ela responde: "Essa peruca foi pra embromar, rapaz, porque com cabelo preto pixaim eu não entrava em lugar nenhum lá em Madalena²⁶, porque havia muito preconceito contra os negros e eu era mulatinha escura, então eles diziam: 'As mulatinhas do Manoel Costa²⁷' não entram no baile!' Eu fui posta do baile pra fora porque eu era mulata, eu era preta".

Apesar do indiscutível talento, Dercy falava muitas vezes do quanto seu teatro era desprestigiado, tratado como menor, o quanto o próprio ambiente teatral e jornalístico a perseguia, em contraponto ao público fiel a seus espetáculos. O humor que ela trazia era diferente do de outras comediantes da época e, certamente, conseqüente de tudo que a subjetivou ao longo da vida, uma certa intimidade com o chamado "povão". Entretanto, até que ponto essa mulher conseguiu arguir a perseguição que sofreu também nesse ambiente de trabalho na intersecção gênero e raça? Afinal de contas, como costuma-se falar a pessoas negras de pele clara, "ela nem é tão negra". E isso, se, por um lado, confere um instável e falso lugar de "estar a salvo", por outro, gera uma invisibilização referente à legitimidade do lugar de fala do sujeito.

No decorrer deste processo, encontrava-me em viagem fora de Porto Alegre (cidade onde moro), circulando pelo interior com um espetáculo. Sem dúvida, essa situação foi também disparadora na criação desse experimento Hamletiano, à medida que afirmou uma necessidade de humanizar aquilo que, no senso comum, ainda é tratado como histórias acessórias. E, estando longe de Porto Alegre, percebi-me angustiado e ansioso pela falta de uma cena que conseguisse abordar todas essas questões de homem negro de pele clara, de dúvidas, de medo de se afirmar, seja pela opressão, seja pela dúvida do ridículo de dizer algo que, para parte das pessoas, carece de evidência, considerando um racismo que se acentua mais conforme a evidência de negrura nos traços e pele. Tinha um desejo de falar de meu cabelo que está alisado e da relação com ele. Escrevi, então, cenas que tinha pensado propor quando voltasse a Porto Alegre. Pensei numa imagem: sentado em cima de uma mesa jogando

²⁴ Um programa de entrevistas brasileiro exibido pela TV Brasil. Na ocasião citada, a entrevistadora era Leda Nagle, jornalista, escritora, atriz e apresentadora de televisão, tendo sido apresentadora do respectivo programa durante 20 anos.

²⁵ *Fala Dercy* foi um programa de auditório apresentado pela atriz brasileira Dercy Gonçalves entre 4 de janeiro e 27 de agosto de 2000 pelo SBT.

²⁶ Santa Maria Madalena, interior do Rio de Janeiro, sua cidade natal.

²⁷ Pai de Dercy Gonçalves.

as cartas para cima, isto é, dando as cartas. Pensei noutra imagem: bêbado, falando um texto; e numa terceira: minha mãe fazendo chapinha em meus cabelos – fato que penso ser relativamente comum em famílias negras: mulheres negras alisando, tratando dos cabelos, sobretudo das suas filhas. É uma imagem poderosa para mim, que remete a muitas dimensões das identidades negras brasileiras.

3.3 INÍCIO DE UM DESENHO DE CENAS

Quando cheguei a Porto Alegre, organizei um ensaio para mostrar ao diretor as ideias de cena que tivera. Na esquerda alta do palco, encontram-se oito cadeiras (duas na frente, três logo atrás destas e mais três logo atrás desta segunda fileira); na direita alta, uma mesa com celular, garrafas e livros; na direita baixa, uma cadeira e uma chapinha ligada na tomada. Nessa disposição do espaço, apresentei uma espécie de roteiro que se estruturava assim: um prólogo em que estou fazendo chapinha no cabelo; uma cena inicial em que narro de maneira descontraída a história da peça *Hamlet* e vou intercalando com trechos da peça como solilóquios e diálogos. Uma transição em que canto *Corpo Fechado* (Alcione, 2005), derrubo as cadeiras da esquerda alta e termino bebendo uma garrafa inteira de água, simulando uma bebida alcoólica. Depois, numa segunda cena em que proponho um personagem professor alcoolizado, narro a história da criação do mundo, do ser humano, do verbo, do racismo, da miscigenação, do colorismo e a história de minha família. Finalmente, um epílogo em que questiono: Hamlet passa sua história pensando, pensando e pensando, processo que percorre para conseguir realizar seu ato trágico de matar o rei traidor e restabelecer a justiça. Ele é o herói moderno, o herói que pensa. Contudo, há um passo além aqui: o pensar instaura uma ação comprometida e ligada a um processo decolonial e também num antropofágico. O que um homem negro de pele clara, miscigenado, artista-ator, com dúvidas, com inseguranças quanto a assumir sua negritude e seu dever para com seu grupo étnico poderia considerar como seu ato trágico? Seria uma autopercepção radical que não faz concessões aos medos, ao que os outros pensam, a uma tradição teatral ou acadêmica, a uma tradição familiar? Quem ou o que é preciso matar?

Vejo paralelos entre mim, *Hamlet* e *O Herói com Rosto Africano*, de Cleyde W. Ford:

[...] se a experiência dos afrodescendentes pudesse ser reduzida a uma só personagem, como seria a vida dela? Trágica, sofrida, triste, singular, arriscada,

queixosa, triunfante? Tudo isso estaria correto em épocas diferentes. Porém, vem a todo momento, como insistente movimento das ondas, a palavra *heroica*.

[...] Ao longo dos tempos e em todo o mundo, o herói desponta nos mitos e nas lendas como aquele que deu as costas à segurança do presente para se aventurar na incerteza do futuro, para aí reivindicar uma vitória ou uma dádiva para a humanidade que deixou para trás. Por motivos nem sempre conhecidos com antecedência, o herói é convocado ou impelido para uma trajetória repleta de aventura, lançando-se de encontro com uma profusão de forças fantásticas. As histórias mostram-no abandonando a segurança da terra natal e beirando um limite que ele precisa ultrapassar. Quase sempre esse limite é o fundo das águas, onde um monstro como uma baleia ou uma serpente marinha, protege ciosamente as tenebrosas profundezas. Segue-se uma batalha, e o herói é engolido inteiro ou em pedaços para as entranhas do monstro. Ele imerge nesse abismo no pior momento; é “a noite escura da alma”, e o destino do herói é incerto. Mas ao lembrar-se de um juramento crucial, do poder de um amuleto ou da ajuda de deuses ou deusas, o herói combate e acaba escapando da morte certa com uma vitória difícilíssima nas mãos.

[...] Em última análise, a busca do herói não se dá num caminho isolado, mas naquele percorrido por toda a humanidade; não é uma vitória sobre as forças externas, mas, sim, internas; não é uma viagem a mundos distantes, mas no âmago do *self* de cada um (Ford, 1999, p. 30-31).

O processo de pesquisa é transformador. Ele te faz elaborar o pensamento e a criação. E, nesse processo, muitas mortes acontecem nesse sentido próprio da transformação. Eu me lanço aqui nesse processo porque algo me era incômodo numa zona que não sabia elaborar, mas sentia que não me permitia ser um ator com toda minha inteireza. Recebo do teatro, no teatro e é através dele que eu me lanço nessa aventura heroica, numa batalha que é antes de tudo comigo mesmo – no ator, não menos que no sujeito-cidadão-filho. Não posso negar que tudo isso me assusta. Há, também, uma sensibilidade de reconhecer-se limitado. De reconhecer-se com medo, medo de não fazer as concessões que mantiveram minha coluna em pé até aqui. Medo de abrir mão de uma tradição teatral que mal ou bem me trouxe possibilidades importantes, medo de ir contra uma tradição familiar, que, talvez, encontrou sua proteção e passabilidade no embranquecimento.

Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação a ser (Lispector, 1964, p. 11)?

O que sobra de mim quando abro mão de tudo isso? É uma pergunta que aperta meu peito. E não há como, neste trabalho, mergulhar nesse abismo sem enfrentar esse território radical que é, para mim, o hiato entre terra firme e queda livre – podendo acontecer um belo voo, um grande tombo ou, talvez, os dois. Pergunto, então, quais recursos *Hamlet* me ensina a recorrer para encarar meus desafios como ator? Acredito que um deles seja esse perguntar-se como método.

Soltei novamente a canção *Corpo Fechado* interpretada por Alcione – a escolha da música veio por uma dimensão de temas da religiosidade africana presente na música e que, de alguma maneira, pensei que pudesse ser a chave de virada desse Eu-Hamlet – enquanto jogava cartas de um baralho para o alto. Em seguida, recolhi as oito cadeiras distribuídas pelo espaço, que fui derrubando enquanto cantava e coloquei-as todas em cima de mim. Quando a música acabou, falei: "Com tantas cadeiras sobre mim, não consigo mais dar as cartas desse jogo. Alguém poderia me ajudar? Alguém? Alguém poderia? Alguém poderia, por favor, me ajudar?"

Entre um ensaio e outro, em casa, busquei referências que pudessem me dar algum farol para os registros de atuação que atravessavam aquele primeiro desenho de roteiro que fiz. Cheguei a vídeos de um espetáculo que havia assistido no festival Palco Giratório, em 2019 – *Cérebro Coração*, com Mariana Lima e direção de Enrique Diaz. O tom e a forma com que ela começava, com uma certa informalidade, foram me inspirando para escrever um prólogo para o roteiro que eu esboçara. Em seu trabalho, ela falava de isqueiros perdidos – peguei o tom e construí um texto sobre meu cabelo, minha relação com ele e com minha mãe: cabelo, ancestralidade e mulheres negras. Então, surgiu este texto:

O problema de fazer progressiva é: a raiz cresce e a ponta fica excessivamente lisa, aí a gente precisa pranchar o cabelo pra alisar a raiz e curvar as pontas, o que vira um problema porque resseca o cabelo, então é necessário hidratar, passar protetor térmico, enfim, um gasto, que era só um, vai se multiplicando. Hoje, eu queria iniciar esse trabalho agradecendo à minha mãe publicamente porque é praticamente uma vida inteira pegando os produtos de cabelo dela e ela encontrando os potes vazios, ou não achando os aparelhos, mandando áudio me xingando, e produtos bons, né?, porque, como ela sempre diz, ela trata o cabelo a pão de ló. Pão de ló com um pouco de formol, mas pão de ló.

Eu tenho achado muito interessante refletir sobre o cabelo, porque o cabelo e nossa relação com ele conta um pouquinho de cada um de nós. Por exemplo, cabelo é algo que cresce, né?, dizem que até depois que a gente morre. Mas, pra mim, e acredito que pra muitas pessoas também, é muito difícil ter esse despudor de mexer radicalmente no cabelo, fazer, sei lá, um moicano ao contrário, ou descolorir e aí... vai que fica uma palha seca. Acho que a gente tem pouca disposição de se sentir feio mesmo que por um tempo. Mas aí eu penso: se a gente não tiver coragem de mexer em algo que cresce, que naturalmente vai ser transitório, como a gente vai ter coragem de se arriscar nas outras instâncias de nossas vidas? Como esse momento por exemplo, né?, a atenção que vocês me dão me transforma e acho que a atenção que eu dou pra vocês também transforma um pouquinho vocês e torna isso aqui vivo e... só agora, né?!

Eu acho bonito observar, por exemplo, como, nas famílias negras – falo isso pensando na minha família materna –, os cuidados das mulheres com o cabelo das filhas, dos filhos também, estou eu aqui de prova, mas, principalmente, das filhas. É uma forma de cuidado muito profundo, é um jeito, uma forma de proteger do mundo/do entorno de um corpo que socialmente é mais frágil.

E acho interessante que, entre mulheres negras, é quase possível matizar por geração as que usam o cabelo bem curtinho, as que usam aplique, as que usam alisado, as que trançam, as que deixam o black power bem grande... Eu nunca tive coragem de usar o meu cabelo black power. É uma coisa que me dei conta faz pouco tempo. “Eu nunca tive coragem de usar meu Black Power”. Aí fiquei pensando sobre isso. Black Power. Força preta. Nunca tive coragem de usar minha força preta?

Minha mãe sempre falou que a gente tem que ter a liberdade de usar o cabelo como quiser! Eu tenho essa memória dela chegando do cabeleireiro, o André, com cabelo liso escorrido “olha pra mim, vê se eu não pareço uma japonegra?” E é muito doido porque, esses dias, eu vi um cara com cabelo bem parecido com o meu entre o natural e uma química que vai se desfazendo e aí fiquei: “nossa, que saudade de estar com o cabelo desse jeito”, mas quando estava com cabelo assim, queria estar com ele alisado. No fundo, a dificuldade maior talvez seja a gente se gostar, né? Seja do jeito que for. Só isso... e tudo isso!

Black Power...

Força preta!

Levei esse texto e alguns tratamentos em cada cena para o ensaio seguinte. Na transição da narração de *Hamlet* para a do professor alcoolizado contando “A história de como as coisas foram chegar neste ponto”, usei a música *Eu sou neguinha*, composição de Caetano Veloso e interpretação de Vanessa da Mata. Também levei suco de uva para simular o vinho que o professor beberia. No ensaio seguinte, aconteceu de estarem presentes Celina Alcântara e Pedro Bertoldi, que me trouxe subsídios para a construção dramática, além do diretor Matheus Melchionna. Mostrei-lhes, então, o que eu havia preparado. No final, Celina nos fez várias observações, dentre elas a de buscar a ação em cada momento. Por exemplo, ao invés de fazer a chapinha e depois dizer parado o texto sobre o cabelo, as mulheres negras e minha mãe, falar o texto enquanto faz a chapinha, porém procurando encontrar os sentidos, os tempos, as intenções, na minúcia dessas ações, na forma de relacionar com as palavras e não somente bombardear o espectador com informações, sejam elas textuais ou de movimento. Sugeri também que o espaço onde se passa a ação da peça poderia ser o camarim do ator e, seguindo essa ideia, nós poderíamos trabalhar em duas dinâmicas de ensaio: uma procurando esse tom de uma conversa de camarim com o espectador e outra buscando esse Hamlet da

peça de Shakespeare, constituindo, assim, estados e atmosferas distintas para essa costura de cenas.

No ensaio seguinte, quis debruçar-me sobre a cena da morte de Hamlet. Algo me despertava nessa possibilidade de morrer em cena. Estava sozinho nesse dia porque minha agenda e a do diretor não acharam um horário em comum, além de que essa autonomia de criar, propor e depois mostrar e trocar a partir disso parece ser algo muito importante que venho descobrindo nesse processo. Iniciei, assim, improvisando a morte, imaginando ser ferido com o florete de Laertes. Em seguida, coloquei trechos da missa fúnebre de Mozart, seu *Réquiem em ré menor*, para ir estimulando minhas ações. Iniciei desta forma: com livro na mão, falando texto e improvisando ações. Em seguida, peguei a coroa que Denizeli levara e esquecera no ensaio em que participou e passei a improvisar com ela também. Gostaria de poder aproveitar esse estado de "entre" que imagino ser o morrer, de uma consciência que está e já não está mais, de um corpo que faz cabo de guerra para permanecer. À medida que improvisava, duas referências foram tomando conta de meu interesse: as bruxas de Macbeth no filme de Denzel Washington, figuras que lembram aves de rapina, *A Morte do Cisne (The Dying Swan)*, ballet de 1905, coreografado por Mikhail Fokine, cuja composição é de Camille Saint-Saens e o quadro *Ghosts on a Tree*, de Franz Sedlacek. Busquei trabalhar com a imagem de Hamlet como um pássaro ferido morrendo. Um pássaro negro, talvez um corvo, tentando voar ou se aninhando para morrer. Ia tentando coreografar essa morte enquanto dizia o texto. Ora abandonava o texto e ficava numa pesquisa de movimentos que me evocassem esse pássaro, ora retomava o texto; assim fiquei por umas duas horas.

Figura 8 – *Ghosts on a Tree*, de Franz Sedlacek



Fonte: <https://www.dailyartmagazine.com/franz-sedlacek/> Acesso em: 03/09/2023

Figura 9 – Frame do filme *A Tragédia de Macbeth*



Fonte: <https://sallesobscuresassas.wordpress.com/2022/01/24/the-tragedy-of-macbeth-siderant-mais-desincarne/>
Acesso em: 03/09/2023

4 “SER OU NÃO SER” E A AUTO EXTINÇÃO NEGRA

Seguindo a proposta de minha orientadora, dividi meus ensaios em duas propostas: uma para desenvolver essa atmosfera de um ator em seu camarim, com uma linguagem próxima e informal, e outra em que emerge a figura desse *Hamlet* de Shakespeare com seus/meus solilóquios.

Cheguei, dessa maneira, à sala do prédio do curso de Teatro, Departamento de Arte Dramática da UFRGS, nomeada como "Atelier". Ensaiei sozinho nesse dia e senti vontade de encarar o “Ser ou não ser”. Minha ideia inicial era criar uma coreografia sentado diante de uma mesa, inspirado no projeto digital do coreógrafo Jonathan Burrows, do compositor Matteo Fargion e do *videomaker* Hugo Glendinning. Usei algumas músicas de Matteo Fargion para criar essa coreografia, que foi por onde iniciei o ensaio. Para tanto, me desafiei a narrar essas questões desse “entre-étnico”, dessa dimensão mestiça sobre a qual venho pensando. Comecei imaginando, com os dedos indicador e médio de cada mão, duas pessoas caminhando, se encontrando e surgindo apenas uma. Daí em diante, estabeleci que o lado esquerdo de meu corpo era minha família branca e meu lado direito, minha família negra. A partir de então, permiti-me lembrar de sensações que cada ambiente me causou ao longo de minha formação, e ir propondo isso em movimentos com a cabeça, as mãos, o rosto e os braços. Ou seja, os afetos de cada ambiente, as durezas de cada um, os atritos, as dúvidas acerca de minha identidade racial; como tudo isso poderia se traduzir em movimentos.

Figura 10 – *Frame* do bailarino Kwame Asafo-Adjei, um dos bailarinos do projeto do coreógrafo Jonathan Burrows



Fui tentando, então, unir o monólogo “Ser ou não ser”, que já estava quase todo memorizado, com essa coreografia ainda embrionária, mas que ia definindo movimentos. Experimentei até a metade do monólogo, mais ou menos, quando decidi levantar e dizer o texto pela sala e ver que estado meu engajamento no sentido daquela reflexão poderia me abrir, sem dar conta das coreografias. Gostei bastante desse exercício, particularmente. Eu me dava conta da agilidade de pensamento daquele personagem – era quase como se ele tivesse tomado um guaraná cerebral e fosse tendo *insights* deprimentes, mas plenos de busca pelo âmago da vida. Uma promiscuidade reflexiva consigo mesmo. Sem concessão, sem fingimento, encarando a vida, por mais amarga que ela pudesse ser. Uma coragem de consciência.

Há uma parte desse monólogo em que Hamlet conclui que é a reflexão, o medo do pós-morte, que dá às angústias uma vida tão longa.

Pois quem suportaria o açoite
e os insultos do mundo,
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
As pontadas do amor humilhado,
as delongas da lei,
A prepotência do mando, e o achincalhe
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
Com um simples punhal (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena I)?

Eu me dava conta, enquanto proferia essas palavras, que elas diziam respeito – ou poderiam dizer na minha leitura – a uma dimensão negra, pois essa dimensão humana que se defronta sobremaneira, nesse mundo, com açoites e insultos, com a afronta do opressor e com as pontadas do amor humilhado no mercado dos afetos diz também de nossas experiências negras, de modo que encontro ecos nas formas formas que estruturam nossa sociedade para que esses corpos vivenciem sistematicamente tais dimensões. Aquela percepção modificava meu trabalho sobre a palavra junto das novas imagens que se formavam em minha cabeça.

Quem aguentaria fardos,
Gemendo e suando numa vida servil,
Senão, porque o terror de alguma
coisa após a morte –
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante
nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar males que já temos,
A fugirmos para outros que desconhecemos (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena I)?

Eu me questionava, falando essas palavras, se essa podia, de fato, ser a dimensão de meus ancestrais. Porém, havia limites nessa aproximação de um personagem burguês euro-branco com a dimensão negra no terceiro mundo. Os corpos negros foram e são

submetidos à destruição e à morte de muitas maneiras. Então, penso que o que nossa ancestralidade faz ao tentar vencer a morte, mesmo na subalternidade, na subserviência, não é pelo temor do que vem depois, e sim uma busca pela potência de vida. Foi e é sobre criar formas de re-existir que nos permitiram chegar até aqui, apesar da sanha de morte contra nossos corpos por parte da branquitude. Acredito que nossos ancestrais, assim como muitos de nossos contemporâneos, nunca tiveram dúvida sobre ser ou não ser, ao contrário, sempre batalharam para ser e para que nós pudéssemos também. É curioso me aperceber disso porque de todos os monólogos, esse era o que, *a priori*, eu menos sentia uma conexão, exceto pela frase “Ser ou não ser”, que me joga para uma outra questão, não propriamente abordada pelo texto, mas servindo como metáfora para minha dimensão mestiça, interétnica, gozando de certa passabilidade. E essa não conexão tem razão de ser porque, no meu âmago, também nunca houve dúvida entre "existir ou não existir". Contudo, o niilismo negro do qual fala Neusa Santos Souza e o de *Hamlet* pareciam estar ligados. Retomei o texto do começo, então. No entanto, substituí “Ser ou não ser” por “Existir ou não existir”. Por alguma razão, essa tradução possível dava maior peso à pergunta para mim.

Ser ou não ser, eis a questão.
 Será mais nobre sofrer na alma
 Pedradas e flechadas do destino feroz
 Ou pegar em armas contra o mar de angústias
 E, combatendo-o, dar-lhe fim?
 Morrer; dormir;
 Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
 Dores do coração e as mil mazelas naturais
 A que a carne é sujeita; eis uma consumação
 Ardentemente desejável. Morrer, dormir (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena I)...

Pode ser sobre isso, sobre morrer, sobre extinguir-se, que, logo no prefácio de *Tornar-se Negro* de Neusa Santos Souza, escreveu o psiquiatra, professor, escritor e psicanalista brasileiro Jurandir Freire Costa:

O racismo esconde seu verdadeiro rosto. Pela repressão ou persuasão, leva o sujeito negro a desejar, invejar e projetar um futuro identificatório antagônico em relação à realidade de seu corpo e de sua história étnica e pessoal. Todo ideal identificatório do negro converte-se, desta maneira, num ideal de encontro ao passado, onde ele poderia ter sido branco, ou na projeção de um futuro, onde seu corpo e identidade negros deverão desaparecer.
 Não é difícil imaginar o ciclo entrópico, a direção mortífera imprimida a este ideal. O negro, no desejo de embranquecer, deseja, nada mais, nada menos, que a própria extinção. Seu projeto é o de, no futuro, deixar de existir; sua aspiração é a de não ser ou não ter sido (Costa, 1983, p. 5).

Queria dar vazão a tudo isso através de meu trabalho sobre as palavras que proferia: a verve, o peso da palavra ou da pausa, os *insights*, nessa velocidade mental de Hamlet que descobri. Até tentei colocar a coreografia novamente junto ao texto, aliando essas novas

descobertas. Eram, entretanto, duas criações grandes que pareciam competir mais do que propriamente se fortalecer, ao menos naquele momento. Optei, então, por caminhar bem lentamente em direção ao que convencionei dentro da sala de trabalho como o lugar da plateia, enquanto dava voz àqueles pensamentos do príncipe.

Para além dessa primeira ideia apoiada em um niilismo negro ou na ideia de uma autoextinção negra, as dimensões próprias da minha profissão, no que circunscreve meu corpo, algumas das quais narrei na introdução, foram vindo à tona num processo de criar subtópicos para motivar ações e inflexões no trabalho sobre o monólogo. Reflexões, pensamentos, *insights* surgiam nesse processo de dar carne, emoção, voz, um mundo em cada palavra.

Ser ou não ser? Lutar ou não lutar? O sucesso da vida estaria ligado à capacidade de enfrentar tudo com altivez, à disposição de revelar tudo ou à sabedoria de alternar momentos de luta com ocasiões de “engolir sapos”? Vence o diplomata ou vence o guerreiro? Vence o santo ou o maquiavélico na acepção popular do termo? A felicidade é maior em países que enfrentaram todas as guerras da Europa, como França e Alemanha, ou em terra de quem evita o conflito há séculos, como a Suíça (Karnal, 2018, p. 99)?

Da mesma forma, questionava-me com esse “vence” que pode ser substituído por: “tem paz”, “fica feliz” ou, ainda, “realiza-se”, “entra em acordo consigo”, o ator impositivo ou aquele que negocia? Vence o ator que bate de frente com uma direção branca com ideias equivocadas ou aquele que evita o conflito? Vence o pardo que se passa por branco ou aquele que assume sua negritude? Seria mais nobre “sofrer na alma as flechadas do destino infame” autodeclarando-me e abrindo mão dos processos de embranquecimento ou seria melhor “pegar em armas”, como uma chapinha, por exemplo, e, “contra um mar de naufrágios”, recolher-me na passabilidade calada? E “suspendendo, dar-lhe fim?” A pergunta que Hamlet faz, examinando as palavras num primeiro momento, podem nos jogar na reflexão desse tão aterrador medo da morte e a possibilidade de um porvir póstumo, onde tais dimensões de dor não cessariam. Para mim, no entanto, está ligada à dimensão da consciência desse eu-Hamlet, que não tem o privilégio da ignorância, ao contrário, está acordado para todas as implicações sociais de seus atos e não atos. Nesse sentido, concordo com Harold Bloom, que, na contracorrente de outros teóricos, afirma que o trecho não se trata de um ruminar em torno do suicídio, mas sim uma espécie de exaltação da mente, um testemunho do poder da mente sobre o universo da morte. E, ainda, um plano de vida, não de morte, visto que não há nenhum outro momento da peça que indique que Hamlet queira se matar, mas um modo de ser estratégico diante do “tumulto vital”

O resto da peça é um desenvolvimento das atitudes: Hamlet ora ignora, ora negocia, foge e adia decisões, ora ataca diretamente e mata. No embate de “ser ou não ser”, o príncipe “foi e não foi”. Não perdoou nem ignorou a ordem do espectro paterno, criou seu caminho, que atingiu o resultado com grandes danos. Quando agir e quando calar? Não há fórmulas (Karnal, 2018, p. 99-100).

Essas primeiras experimentações da cena começaram produzindo alguns estados, ações, ideias, partituras, mas logo me vi sem perspectivas, sem saber ao certo como e para onde caminhar com a cena. Por uma série de circunstâncias foi difícil, também, permanecer trabalhando com meus colegas que tinham acompanhado a criação até aqui. Assim, iniciei uma nova etapa de criação, agora com a minha orientadora, Celina Alcântara, atuando também como diretora. Nesse período, organizamos uma ordem de cenas a partir dos quatro monólogos que eu havia selecionado “Ser ou não ser” (Ato III, Cena I); “Sou então um Covarde” (Ato II, Cena II), “Que obra prima é o homem” (Ato II, Cena II) e “Todos os acontecimentos parecem me acusar” (Ato IV, Cena IV), dentro dessa compilação trabalhamos as transições de cenas o que resultou na seguinte estrutura:

HAMLET NO ABISMO

Prólogo

Enquanto toca *Entidade*²⁸, os espectadores entram e eu estou em cena. No centro do espaço cênico, há uma mesa de ferro ao fundo. Em frente a ela na direita alta do palco, um espelho com luzes que simulam um camarim e uma cadeira diante dele. No canto direito da mesa, na perspectiva do público, há um *spray* fixador de cabelo, algumas maquiagens e um aparelho de fazer chapinha/ alisamento no cabelo.

Início dando bom dia/boa noite/boa tarde agradecendo a presença das pessoas e na sequência me audiodescrevo: *Sou um homem negro de pele clara, tenho 1,73m de altura, cabelos crespos curtos no momento alisados, sobrancelhas pontiagudas, olhos castanhos, to usando barba, visto uma camiseta preta, uma calça preta e um par de botas preto; uso uma corrente de ouro da Nossa Senhora Aparecida, a quem sou devoto; uso uma aliança de compromisso na mão direita, sou gay, sou filho de homem branco de pele rosada e olhos*

²⁸ Música interpretada pela cantora Alcione com autoria de Paulo Cesar De Oliveira Feital e Altay Velloso Da Silva.

azuis e de uma mulher negra de pele escura não retinta, sou mestrando, formado pelo DAD e gosto de me definir como um ator. Acho que é isso.

ATO

CENA I: Camarim

Na sequência, começa a tocar *Corpo Fechado*²⁹, eu caminho até a cadeira onde há uma jaqueta preta pendurada em seu encosto, visto-o, pego a chapinha e comento com o público que Alcione é uma cantora que sempre foi presente em minha casa e que, de alguma maneira, ouvi-la simboliza uma vínculo entre minha mãe e eu. Volto-me para o espelho, começo a fazer chapinha nos meus cabelos, buscando curvar as pontas, fico um tempo nesse momento, me volto novamente ao público e inicio um monólogo em tom informal em que reflito sobre cabelo, as mulheres negras da minha família e o autoamor, conforme coloco no fragmento abaixo:

– O problema de fazer progressiva é: a raiz cresce e a ponta fica excessivamente lisa, aí a gente precisa pranchar o cabelo pra alisar a raiz e curvar as pontas, o que vira um problema porque resseca o cabelo, então é necessário hidratar, passar protetor térmico, enfim, um gasto, que era só um, vai se multiplicando. Hoje eu queria iniciar esse trabalho agradecendo à minha mãe publicamente, porque é praticamente uma vida inteira pegando os produtos de cabelo dela e ela encontrando os potes vazios, ou não achando os aparelhos, mandando áudio me xingando, e produtos bons, né?, porque, como ela sempre diz, ela trata o cabelo a pão de ló. Pão de ló com um pouco de formol, mas pão de ló.

Eu tenho achado muito interessante refletir sobre o cabelo, porque o cabelo e nossa relação com ele conta um pouquinho de cada um de nós. Por exemplo, cabelo é algo que cresce né?, dizem que até depois que a gente morre. Mas, pra mim, e acredito que pra muitas pessoas também, é muito difícil ter esse despudor de mexer radicalmente no cabelo, fazer, sei lá, um moicano ao contrário, ou descolorir e aí... vai que fica uma palha seca. Acho que a gente tem pouca disposição de sentir feio mesmo que por um tempo. Mas aí eu penso: se a gente não tiver coragem de mexer em algo que cresce, que naturalmente vai ser transitório, como a gente vai ter coragem de se arriscar em outras instâncias de nossas vidas? Como esse

²⁹ Música interpretada pela cantora Alcione, composição de Telma Regina Simas Guerra Tava Dias / Roque Ferreira.

momento, por exemplo, né?, a atenção que vocês me dão me transforma e acho que a atenção que eu dou pra vocês também transforma um pouquinho vocês e torna isso aqui vivo e dá medo, euforia, expectativa, né??

Eu acho bonito observar, por exemplo, como nas famílias negras – falo isso pensando na minha família materna –, os cuidados das mulheres com o cabelo das filhas, dos filhos também, estou eu aqui de prova, mas, principalmente, das filhas, é uma forma de cuidado muito profundo, é um jeito, uma forma de proteger do mundo/do entorno um corpo que socialmente é mais frágil.

E acho interessante que, entre mulheres negras, é quase possível matizar por geração, as que usam o cabelo bem curtinho, as que usam aplique, as que usam alisado, as que trançam, as que deixam o black power bem grande...

Eu nunca tive coragem de usar o meu cabelo black power. É uma coisa que me dei conta faz pouco tempo. “Eu nunca tive coragem de usar meu Black Power”. Aí fiquei pensando sobre isso. Black Power. Força preta. Nunca tive coragem de usar minha força preta?

Minha mãe sempre falou que a gente tem que ter a liberdade de usar o cabelo como quiser! Eu tenho essa memória dela chegando do cabeleireiro, o André, com cabelo liso escorrido: “olha pra mim, vê se eu não pareço uma japonegra?”

E é muito doido porque esses dias eu vi um cara com cabelo bem parecido com o meu entre o natural e uma química que vai se desfazendo e aí fiquei: “nossa, que saudade de estar com o cabelo desse jeito”, mas quando estava com cabelo assim, queria estar com ele alisado. No fundo, a dificuldade maior talvez seja a gente se gostar, né? Seja do jeito que for. Só isso... e tudo isso!

Black Power...

Força preta!

Transição: desligo a chapinha, olho-me espelho e levo a cadeira até o meio do palco enquanto toca o áudio da atriz Grace Passô³⁰, trecho de *A Mulher de Pés Descalços*, de

³⁰ Importante atriz, diretora, curadora e dramaturga brasileira da cena contemporânea. Desenvolveu seu trabalho principalmente dentro dos grupos Espanca! e Cia. Brasileira de Teatro.

Scholastique Mukasonga³¹, para a revista *Bravo!*. Abaixo, o texto lido pela atriz:

Mas como a gente faz para saber se é bonita sem um espelho? Em Gitagata não havia espelhos, nem mesmo nas lojas; no maior comerciante de Nyamata, eles ficavam no alto da estante, atrás do balcão – e era impossível dar uma olhada, mesmo quando o vendedor se distraía atendendo outro cliente. O único espelho eram os outros: o olhar satisfeito ou os suspiros de desânimo da nossa própria mãe, as observações e comentários da irmã mais velha ou dos colegas e, depois, o rumor que corria pelo vilarejo que acabava chegando até nós: quem é bonita? E quem não é?

Mas, sem espelho, como ter certeza de que ao menos alguns traços do próprio rosto correspondem aos critérios de beleza valorizados pelas casamenteiras e celebrados pelas canções, provérbios e histórias? Uma cabeleira abundante, mas que deixe a testa à mostra, um nariz reto (esse pequeno nariz tutsi que acabou decidindo a morte de tantos ruandeses), gengivas pretas como as de Stefania, sinais de boa linhagem, dentes afastados... Quando o Sol brilhava, a gente ia até uma poça tentar ver o reflexo. Mas o retrato fluído dançava debaixo de nossos olhos impotentes. O rosto de água se enrugava, se encrespava e se fragmentava em películas de luz. Nosso rosto nunca era nosso como quando é visto no espelho, ele era sempre de outro (Mukasonga, 2017, p. 90-91).

Sento, ao som do áudio, encaro o público buscando me afetar pelo olhar de cada espectador. Passo as mãos em meu cabelo, mexo freneticamente a cabeça. Volto a olhar os espectadores. O áudio se encerra. Entra a versão instrumental de *Ninguém* e eu canto os quatro primeiros versos: “E eu vou dançar onde ninguém possa me olhar / Resido em mim, sou meu lar / E ninguém pode cantar minha canção” (Eller, 2020).

Cena II: Ser ou não ser / Ninguém pode cantar minha canção

Na sequência, com a música instrumental ao fundo, início o monólogo do “Ser ou não ser” de Shakespeare olhando para cada espectador. Começo sentado, levanto-me e, assim, dou continuidade, ora parado, ora me deslocando pelo espaço, mas o principal objetivo desta cena é se dirigir às pessoas, por intermédio do texto.

Ser ou não ser – eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital
Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
Que dá à desventura uma vida tão longa.
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,

³¹ Scholastique Mukasonga é uma premiada escritora tutsi de Ruanda nascida em 1956 e residente na Normandia, França. Foi sobrevivente dos massacres no Ruanda ocorridos na década de 1990.

A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
 As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
 A prepotência do mando, e o achincalhe
 Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
 Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
 Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos,
 Gemendo e suando numa vida servil,
 Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
 O país não descoberto, de cujos confins
 Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
 Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
 A fugirmos pra outros que desconhecemos?
 E assim a reflexão faz todos nós covardes.
 E assim o matiz natural da decisão
 Se transforma no doentio pálido do pensamento.
 E empreitadas de vigor e coragem,
 Refletidas demais, saem de seu caminho,
 Perdem o nome de ação (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena I).

Transição: Quebra. Pego a cadeira rapidamente e levo-a até atrás da mesa que está ao fundo da cena. Começo a organizar o fixador de cabelo e as maquiagens que estavam no canto da mesa, dentro de uma *necessaire*. Começo a contar um sonho que tive em que minha mãe estava entre a vida e a morte em um país da África, e que o hospital me telefona dizendo que só salvaria a vida dela caso o movimento negro fosse pra frente do hospital ou se algo muito grave que colocasse em choque a reputação daquele hospital acontecesse. E isso tinha acontecido depois de uma festa a que ela fora, em que ela tinha dançado muito, sido muito feliz, chamado muita atenção, inclusive para o desgosto, inveja ou incômodo das madrinhas da festa. Eu me perguntava então, se, caso as pessoas brancas levantassem uma *tag* no Twitter ou ameaçassem se desconveniar do hospital, isso faria eles salvarem minha mãe. E, nisso, eu tentava pegar o celular de uma amiga – loira, rica – para falar com sua lista de contatos, possivelmente brancos e ricos. Acontece que essa amiga estava dormindo e acordava bem quando eu *tava* tentando mexer em seu celular e eu me constrangia em dizer que PRECISAVA de sua lista de contatos para salvar minha mãe.

Termino de narrar o sonho.

Vou até o outro extremo da mesa. Pego uma espécie de capa bordô de gola alta. Visto-a. Sento na cadeira de frente para a mesa.

Cena III: Entre um pai celebrado e uma mãe conspurcada, sou então um covarde?

Penho minhas mãos sobre a mesa e começo uma coreografia na qual uso a parte superior do meu corpo: peito ombros, braços, mãos, pescoço e cabeça. Executada a

coreografia uma vez, adiciono o seguinte texto e vou aumentando o volume vocal a cada trecho, do pianíssimo ao fortíssimo.

Agora estou só.
 Oh, que ignóbil eu sou, que escravo abjeto!
 Não é monstruoso que esse ator aí,
 Por uma fábula, uma paixão fingida,
 Possa forçar a alma a sentir o que ele quer,
 De tal forma que seu rosto empalidece,
 Tem lágrimas nos olhos, angústia no semblante,
 A voz trêmula, e toda sua aparência
 Se ajusta ao que ele pretende?
 E tudo isso por nada! Por Hécuba!
 O que é Hécuba pra ele, ou ele pra Hécuba,
 Pra que chore assim por ela? Que faria ele
 Se tivesse o papel e a deixa da paixão
 Que a mim me deram? Inundaria de lágrimas o palco
 E estouraria os tímpanos do público com imprecações horrendas,
 Enlouquecendo os culpados, aterrorizando os inocentes,
 Confundindo os ignorantes; perturbando, na verdade,
 Até a função natural de olhos e ouvidos. Mas eu,
 Idiota inerte, alma de lodo,
 Vivo na lua, insensível à minha própria causa,
 *E não sei fazer nada, mesmo por uma rainha
 Sou então um covarde? Quem me chama canalha? Me arrebenta a cabeça, me puxa
 pelo nariz,
 E me enfia a mentira pela goela até o fundo dos pulmões?
 Hein, quem me faz isso? Pelas chagas de Cristo, eu o mereço!
 Pois devo ter fígado de pomba, sem o fel
 Que torna o insulto amargo (Shakespeare, 2002, Ato II, Cena).

Transição: Quando exclamo o último verso, levanto-me rapidamente e deixo a cadeira cair no chão. Viro-me. Junto-a. Tiro a capa. Pouso as mãos sobre a mesa.

CENA III: Mergulho no Abismo

Pulo para cima da mesa. Me comporto como se estivesse diante de um precipício.
 Enquanto falo:

Vou lhes dizer por que: assim minha antecipação evitará que confessem, e o segredo prometido ao Rei e à Rainha não perderá nem uma pluma. Ultimamente – e por que, não sei – perdi toda alegria, abandonei até meus exercícios, e tudo pesa de tal forma em meu espírito, que a terra, essa estrutura admirável, me parece um promontório estéril; esse maravilhoso dossel que nos envolve, o ar, olhem só, o esplêndido firmamento sobre nós, majestoso teto incrustado com chispas de fogo dourado, ah, pra mim é apenas uma aglomeração de vapores fétidos, pestilentos. Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem-feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo. Contudo, pra mim, é apenas a quintessência do pó. O homem não me satisfaz; não, nem a mulher também, se sorri por causa disso (Shakespeare, 2002, Ato II, Cena II, p. 41-42).

Entra a música *Eu Sou Neguinha?*³² e começo a me atirar da mesa como se pulando em um precipício de sete formas diferentes enquanto canto a música.

Cena IV: Exéquias

Ofegante, agachado sobre a mesa, interrompo o cantar e começo a falar:

Todos os acontecimentos parecem me acusar,
 Me impelindo à vingança que retardo!
 O que é um homem cujo principal uso e melhor aproveitamento
 Do seu tempo é comer e dormir? Apenas um animal.
 É evidente que esse que nos criou com tanto entendimento,
 Capazes de olhar o passado e conceber o futuro, não nos deu
 Essa capacidade e essa razão divina
 Para mofar em nós, sem uso. Ora, a não ser por esquecimento animal,
 Ou por indecisão pusilânime,
 Nascida de pensar com excessiva precisão nas consequências -
 Uma meditação que, dividida em quatro,
 Daria apenas uma parte de sabedoria
 E três de covardia – eu não sei
 Por que ainda repito: – “Isto deve ser feito!”
 Se tenho razão, e vontade, e força e meios
 Pra fazê-lo.
 Se verdadeiramente grande
 É não se agitar sem uma causa maior,
 Mas encontrar motivo de contenda numa palha
 Quando a honra está em jogo. Como é que eu fico, então
 * *Eu que com uma mãe conspirada e um pai celebrado, blindado*
 Excitações do meu sangue e da minha razão,
 Deixo tudo dormir? E, pra minha vergonha,
 Vejo a morte iminente de vinte mil homens
 Que, por um capricho, uma ilusão de glória,
 Caminham para a cova como quem vai pro leito,
 Combatendo por um terreno no qual não há espaço
 Para lutarem todos; nem dá tumba suficiente
 Para esconder os mortos? Oh, que de agora em diante
 Meus pensamentos sejam só sangrentos; ou não sejam nada (Shakespeare, 2002, Ato
 IV, Cena IV, p. 81-82)!

Durante o texto, deito-me na mesa, viro para a plateia, sento-me e, no final, pulo da mesa e fico de pé diante da plateia.

Epílogo

³² Composição de Caetano Veloso, interpretada pela cantora Vanessa da Mata.

Dou um passo à frente e, no começo do segundo passo, começo a cantar, primeiro olhando para a plateia e, depois, olhando para frente, como se fosse para a mãe cantada na música.

Levo minha mãe comigo
Embora já se tenha ido
Levo minha mãe comigo
Talvez por sermos tão parecidos

Levo minha mãe comigo
De um modo que não sei dizer
Levo minha mãe comigo
Pois deu-me seu próprio ser (Soares, 2015).

Blackout em fade junto com a música.

4.1 A DIFÍCIL ARTE DE ATUAR A SI MESMO

Esta frase do título pode soar bastante incongruente, afinal, nós (atores, atrizes, atadores) sempre atuamos em nós mesmos à medida que o fazemos em nosso próprio corpo com nossas próprias ações, gestos, movimentos, emoções. Nesse caso, refiro-me a não sermos somente o espaço-tempo no qual se dá a atuação, mas também “o tema” da mesma, para dizer o mínimo.

Há cerca de um ano, passei a trabalhar a cena – que teve início com os colegas Pedro e Matheus – com a minha orientadora. A cena, hoje nomeada como *Hamlet no abismo*, inicia com uma autoaudiodescrição que faço de mim mesmo. Esta foi uma das propostas de minha orientadora, Celina Alcântara, em um dos ensaios no qual trabalhamos juntos. A ideia dessa cena era de uma atuação em tom bastante informal, sem o filtro de um personagem fictício ou a projeção ativa de qualquer emoção. Uma performance de si.

Figura 11 - Apresentação de Hamlet no Abismo na Sala Qorpo Santo



Fonte: Luciana Paludo

Michael Kirby (1987) propõe um continuum entre atuação e não-atuação, onde podemos identificar diferentes níveis de representação no comportamento cênico de um ator ou uma atriz.

Figura 12 – Continuum de Michael Kirby

<i>NOT-ACTING</i>					<i>ACTING</i>
<i>Nonmatrixed Performing</i>	<i>Symbolized Acting</i>	<i>Received Acting</i>	<i>Simple Acting</i>	<i>Complex Acting</i>	

Fonte: Michael Kirby (1987)

Esses níveis incluem graduações de personificação, simulação e fingimento, dependendo do grau de atuação, ou seja, se está mais próximo de interpretar um personagem ou de se expressar como si mesmo. Para o autor, a “não atuação” seria a execução de ações concretas sem intencionalidade, os assistentes de palco do Kabuki ou Teatro No seriam um dos exemplos desse ponto de atuação, à qual o autor se refere como *Nonmatrixed Performing*.

A *Symbolized Matrix* refere-se a situações em que o performer executa ações não intencionais, mas elementos externos dão sentido à sua presença ou atividade, como uma peça de figurino. A percepção de uma mulher parada vestida preto sobre um palco é alterada se ela usa um cocar, por exemplo.

Na medida em que nos movemos desse extremo *Not Acting*, passamos pelo que o autor chama de *Received Acting*, que é caracterizada por uma maior numerosidade desses elementos externos. Por exemplo, se a mulher vestindo um cocar tem um homem enrolado numa bandeira do Brasil apontando-lhe um revólver, outros sentidos vão sendo produzidos para interpretação do espectador.

A projeção de uma emoção é um dos fatores decisivos para Kirby para diferenciar a atuação da não atuação; o autor cita o exemplo de um espetáculo do Living Theater em que os atores caminham pelo auditório e se dirigem ao auditório dizendo “Não posso fumar maconha!”, “Não posso tirar a roupa!”, “Não posso viajar sem passaporte”. Mesmo sendo falas verdadeiras dos próprios performers, mesmo reconhecendo o espaço real do teatro, mesmo não interpretando uma pessoa ou personagem fictício, a apresentação emocional dos performers configura a atuação. Quanto mais elementos de intencionalidade vão sendo adicionados, tais como caracterização, posturas corporais, inflexões e construções vocais, mais complexa vai ficando a atuação.

O autor ressalta não haver juízo de valor entre um extremo e outro do gráfico, bem como a complexidade não estar relacionada aos estilos de atuação, não podendo, assim, identificar se um estilo realista seria mais complexo que um teatro expressionista. Nas palavras do autor:

Entretanto, a análise da atuação de acordo com os conceitos de simples/complexo não necessariamente distingue um estilo do outro, embora pudesse ser usada para comparar estilos de atuação. Cada estilo tem uma certa abrangência quando medido em uma escala de simples/complexo, e na maioria das performances o grau de complexidade varia de momento para momento. Seria impossível dizer que o estilo Teatro: criação e construção de conhecimento realista de atuação é necessariamente mais complexo que o estilo "Grotowski" expressionista. O realismo, na sua forma mais detalhada e completa, certamente seria considerado relativamente complexo. No entanto, existem muitas abordagens para o realismo; algumas as quais são usadas em muitos filmes exigem muito pouco do ator e seriam consideradas relativamente simples. Os atores de cinema fazem muito pouco, enquanto a câmera e o contexto físico/informativo “agem” por ele e para ele. Um estilo não realista, entretanto, tal como o desenvolvido por Grotowski, pode ser extremamente complexo (Kirby, 1972, p. 107).

É importante ressaltar que essas posições não são fixas, sendo possível alternar entre esses extremos ao longo da performance de um mesmo espetáculo como acredito ser o caso de *Hamlet no abismo* e, diante disso, surge a questão: como se preparar como ator nesse tipo de teatro, onde há essa dinâmica entre atuação e não-atuação? A escala de Kirby me ajuda a perceber as nuances da minha atuação dentro do trabalho e as variadas maneiras com as quais

é possível lançar mão para fazer soar esta dimensão, esse erguer uma voz negra mestiça através da cena.

Nesse sentido, chegar nesse primeiro tom que se aproxima desse ponto inicial da escala “Atuação/Não-atuação” me custou alguns ensaios e um apurar uma fina percepção que vem desde o momento da entrada do público, mesmo quando ainda se está sem público. Colocar-se de maneira confortável, orgânica, tranquila, sem exageros ou falseamentos, em uma situação incomum, seja na vida cotidiana ou mesmo na vida cênica, que é a de recepcionar e estabelecer algum tipo de relação com pessoas espectadoras, em uma sala de teatro, sem atuar. Algumas pessoas que assistiram à cena, desde a primeira apresentação que aconteceu na qualificação, em agosto de 2022, eu conhecia muito pouco para estabelecer algum tipo de diálogo, improvisar com certa segurança sem cair numa formalização com caráter de atuação. Ou, dito de outra maneira, o caráter exato de atuar, nesse contexto, seria dar conta de tais dimensões. Ao mesmo tempo, há uma busca, investimento nisto que entendo como um misto de **persona cênica-eu mesmo-Lauro** que se mostra e joga nesse entrelugar do performar a si e passar a um personagem que também diz deste si. Em outras palavras, um modo de performar que se aproxima muito da vida cotidiana, mas não se confunde com ela por estarmos cientes todos de que se trata de um evento de teatro. Considero esse um dos momentos mais difíceis do trabalho: por um lado, é o momento no qual se estabelece o primeiro vínculo com os espectadores; por outro, uma experiência de performance na qual qualquer deslize pode criar uma percepção de uma naturalidade forçada ou um desconforto que pode, justamente, afastar o espectador da cena em um dos momentos mais cruciais. Essa experiência cênica foi apresentada pela primeira vez na qualificação da Dissertação em agosto de 2022. Nessa ocasião, além da banca, a cena foi assistida por parentes, amigos e amigas próximos.

Os comentários da banca, que, junto com os/as demais já mencionados, foram nosso primeiro público /espectadores, foram importantes para perspectivar o trabalho de análise que seguiu e constituiu este texto. Não obstante, dentre as várias contribuições, gostaria de destacar um alerta que me foi lançado justamente para um questionamento que se encontrava apresentado no texto da qualificação e apontado como central a este trabalho: "Que discursos carregam esse meu corpo mestiço na cena?" Esse questionamento, que, certamente, percorre toda a escrita, uma vez que é um dos grandes disparadores desta pesquisa, penso ter sido aprofundado sob outras perspectivas nas páginas a seguir, onde me debruço sobre as apresentações de *Hamlet no abismo*, bem como nos comentários e contribuições dos

espectadores. Vou me apercebendo, nesse processo, que esse discurso está ligado a um modo que tem a ver com uma estética negra, com meu corpo, com meu cabelo e as formas como isso é/está praticado na cena. É um ponto de discussão e apercebimento nesse meu fazer teatral na cena e, também, o discurso próprio que carrega a escolha de um texto shakespeariano relacionado a uma colonização branca que se faz perceptível inclusive em minha relação com o teatro. Nas próximas páginas, essas dimensões serão percebidas através do olhar lançado pelos espectadores. A partir daquilo que eles comentam sobre a cena, faço uma análise a respeito do que fica evidente para eles e elas nesse sentido, que é diferente de mim, de dentro da experiência, consciente das questões de que lanço mão.

Vivemos num tempo no qual o questionamento ao binarismo é central nas várias práticas e modos de se existir. Entendemos, do ponto de vista de várias discussões que vão da linguagem às lutas, o quanto os binarismos/dualismos não fazem sentido nestes tempos e espaços em que habitamos e estamos constituindo. Por outro lado, a ideia binária está tão profundamente arraigada em nossas práticas de vida que é justamente essa operação que nos conecta com determinadas questões ou responde a determinadas possibilidades. Hamlet é a própria dualidade, aprendemos isto por intermédio dos comentadores das obras de Shakespeare – e acredito que é por isso também que me conecto fortemente a ele. Para além da dimensão étnico-racial, a da atuação também é dual, habitando esse espaço fronteiro entre uma consciência atenta e uma capacidade de imaginar e se deixar levar nesse processo – e também pelo autoexaminar-se da personagem tão presente em um ofício no qual, não podendo se ver, precisamos nos perceber.

Na peça de Shakespeare, Hamlet é morto por Laerte, que o fere com a ponta de sua espada envenenada. “No embate de ser ou não ser, o príncipe ‘foi e não foi’. Não perdoou nem ignorou a ordem do espectro, criou seu caminho que atingiu o resultado com grandes danos” (Karnal, 2018, p. 99-100). Durante a banca de qualificação, a professora Suzane Weber me provocou a matar Hamlet. Mas o que seria, dentro dessa esteira, matar esse personagem que se apresenta como um certo espelho? Seria zerar negando a possibilidade dos vasos comunicantes entre esse mundo europeu, no qual ele foi escrito, e o meu mundo latino americano, negro, miscigenado, com pele clara? Ou seria me apropriar dele tão profundamente a ponto de ele dizer o que eu quero e não o que a tradição diz? Não sei se me faço as perguntas corretas. O processo de escrita e criação abrem esse vácuo das perguntas. O que sinto nessa experiência, entretanto, é que Hamlet é o cavalo que me ajuda a morrer. Nesse sentido de me transformar. Lançar-me no abismo e morrer. Descobrimo que a morte não dói e

que sigo vivo. Talvez mais vivo. Assim como na cena que faço em *Hamlet no abismo*, na qual me atiro de cima da mesa várias vezes ao som de “Eu Sou Neguinha”. Junto a ele nesse processo de criação, transformo-me e consigo erguer uma voz que, assim como sua espada, mata, transforma, fere, vinga, faz jus, defende-se e é através dela que se canaliza todo um processo existencial que se autoexamina, se propõe e se transforma para ter coragem de SER. No cidadão não menos que no ator.

5 O PÚBLICO ESPELHO QUE TAMBÉM SE ESPELHA

Mas como a gente faz pra saber se é bonita sem um espelho (Mukasonga, 2017, p. 90)?

Passada a qualificação, detive-me no Estágio de Docência com as turmas A e B da etapa IV do curso de Teatro no Departamento de Arte Dramática/IA/UFRGS, na disciplina Práticas Performativas em Voz-Corpo. Para cada turma, ministrei cinco aulas nas quais fui desenvolvendo elementos que trabalhei no processo de criação de *Hamlet no abismo* dando foco para o da “performance de si”. Nesse sentido, trabalhei com os/as alunos/as de forma que, partindo de uma autoaudiodescrição, elaborassem uma pequena cena que dissesse profundamente deles. Em umas dessas aulas, mostrei um fragmento de *Hamlet no abismo*, a parte inicial, na qual me audiodescrevo, e da sequência na qual conto um pouco de minha relação com cabelo, emendando os dois primeiros versos do monólogo “Ser ou não ser”. O objetivo foi uma espécie de docência em cena, mostrar como eu estava elaborando aquilo que solicitava para a turma de forma a sugerir ideias e referências. Entretanto, o exercício de mostrar-lhes, como depois o de assisti-los/las, transformou a maneira com a qual eu estava me relacionando com o trabalho no que se refere à dimensão da exposição no trabalho do ator. Nesse momento, surgiu a ideia de apresentarmos o trabalho inteiro para as duas turmas com as quais trabalhei – e para mais um grupo diferente desses dois –, seguido de uma conversa, como mais um experimento para perceber/entender como as questões (étnico-raciais, de criação) abordadas na cena reverberam, fazem ou não sentido para demais artistas além dos que estão no respectivo trabalho.

5.1 QUANTO MAIS PESSOAL, MAIS UNIVERSAL

Esses encontros com os espectadores se deram de maneiras muito distintas em cada dia de apresentação. Na primeira, para a turma B da disciplina Práticas Performativas de Voz-Corpo II, da Etapa IV do Curso de Teatro da UFRGS, ocorrida no dia 15 de fevereiro, havia um certo caos ocorrendo pelo fato de eu estar literalmente sozinho e, dessa forma, ter de carregar o cenário: coloquei o cavalete dentro de um Uber que cancelou duas vezes ao me ver com aquele “troço” imenso, mais um espelho e uma mala com o figurino dentro. Após essa primeira peregrinação, precisava organizar o cenário, o que consistia em levar uma mesa de

ferro enorme de uma sala a outra, abrir o cavalete e nele pendurar o espelho de forma que ele não caísse, fixar as "luzinhas de camarim" no espelho, buscar uma caixa de som disponibilizada pelo Departamento de Arte Dramática e esperar a moça da secretaria encontrar o cabo que conectaria a caixa de som ao *notebook*, colocar minha extensão nas tomadas, ligar chapinha, notebook, caixa de som, luzes do espelho, deixar o *notebook* preparado para que, quando Celina Alcântara, minha orientadora que estava dando aula neste momento, chegasse, se ocupasse da operação da trilha sonora.

A luz também foi uma questão nessa manhã atribulada. Eu tinha uma lembrança de que, no Estúdio 3 do DAD-UFRGS, sala na qual fiz as três apresentações de *Hamlet no abismo*, tinha luz cênica, mas acreditava que essa luz acendia e apagava através de um dimer localizado no canto direito da parede que está defronte à porta de entrada da sala. Estava enganado. Buscando resolver tal situação, estava apegado à ideia de ter uma luz cênica para ajudar na construção das atmosferas da Cena-Espetáculo, e encontrei um refletor em um dos cantos da sala onde havia mais materiais como cadeiras e colchonetes. Na correria de organizar tudo isso, Celina foi tranquilizando-me por mensagem de WhatsApp e perspectivando a apresentação não como um rigor de apresentação profissional de uma peça dentro de um teatro com ingressos vendidos, ou na rua dentro de um festival, mas como a mostra de um trabalho de pesquisa, sobre o qual estou questionando-me ao compartilhá-lo com outros colegas. Foi nesse contexto que o primeiro público começou a entrar na sala, enquanto eu carregava, no ombro esquerdo, um refletor empoeirado e tentava, na sequência, ligá-lo na tomada.

Busquei que esse caos pudesse contribuir com esse registro de atuação mencionado nas páginas anteriores, mais ligado ao ponto 0 do *continuum* de Kirby, conforme descrevi anteriormente, usando a situação de estar atrasado para recebê-los. Contudo, a fala de uma das espectadoras, a aluna, escritora e atriz Adami, me revela o quanto, neste trabalho, essa gradação de um extremo a outro da escala, em alguns momentos, pôde ser feito de maneira quase imperceptível:

Nesse sentido da transição de uma parte pra outra, as trocas do Lauro pro Hamlet e do Hamlet pro Lauro, as costuras do texto e do sentido das cenas é absurdo. É absurdo como uma coisa encaixa tanto na outra, sabe. Eu, como uma pessoa que ama escrever e que ama Hamlet fico chocado. Eu to realmente embaçado com toda vez que tu começava a trazer um outro monólogo. Sério essa costura é muito interessante, e como tudo tem uma lógica muito grande sabe?! Quando tu falou lá no começo das aulas 'Ah porque eu quero juntar a minha história e trabalhar Hamlet junto, eu fiquei: claro...beleza... Agora vendo como isso entra em cena, é óbvio, sabe?! Olhando, fica tipo, é evidente que tem que juntar as duas

*coisas porque elas conversam muito entre si. E a maneira de ter essa transição, mas tu também transiciona em sentido de voz, de corpo, é muito legal. Aquele momento do teu primeiro monólogo e daí depois eu nem percebi que tua voz tinha mudado, daí quando tu volta a falar de ti, daquele sonho, e volta para tua voz normal, aí que dá aquela quebra total: meu deus, eu não tinha notado a mudança absurda de voz e corporeidade que tu tinha feito. É muito bom.*³³

É interessante perceber essa gradação de registros que pode ser imperceptível ao mesmo tempo em que fico intrigado com essa mudança vocal que vai se dando ao longo do primeiro monólogo, na perspectiva de Adami. Naquele momento da apresentação, eu não estava pensando, meu objetivo não era fazer algum tipo de imitação vocal diferente da minha voz natural, mas certamente, reflito agora, as nuances vocais que trabalhei junto a Celina durante nossos ensaios foram acionadas nas apresentações. Isto é, uma vocalidade com a qualidade de quem conversa e conta uma história, uma vocalidade que elabora um pensamento naquele instante, uma vocalidade que fala de cima de um precipício, uma vocalidade que surge de um corpo cansado e ofegante, etc. Reflito ainda que o exercício de buscar carnificar um texto de tamanha densidade e poesia, um texto que por si é extracotidiano, me exigiu, mesmo que não de forma consciente, um ir-me colocando corpóreo-vocalmente numa certa grandiosidade, ainda que sutil, que, de certa forma, pudesse “sustentar” o texto. Em algo que inevitavelmente me constrói em diferença ao cotidiano ou a esta atuação próxima ao 0 de Kirby.

Bibi Ferreira, em uma entrevista concedida à WEB TV FACHA, conta sobre seu processo para encontrar a personagem Joana, de Gota D’água. Na ocasião, ela refletia sobre a tessitura vocal e de como dar conta de determinados personagens está ligado a esse poder da voz, do timbre e da extensão. Algo bastante técnico. Para ela, nesse processo de criação, foi necessário diferenciar o tom informal dos diálogos da peça para o tom dos solilóquios, os quais ela resolveu empostar um pouco mais a voz uma vez que

[...] é o momento assim, digamos, de projeção maior do grande texto. Quer dizer, é onde o texto vai com todo o seu lirismo da força dos autores. Então é diferente do que você dizer ‘Ô, Joana, vem cá! Ô Corina, vem cá!’ Isso é uma coisa, agora quando você vai para ‘O pai e a filha vão colher a tempestade! A ira dos centauros e de pombas-giras levará seus corpos a crepitar na pira e suas almas a vagar na eternidade’ Aí, olha só, olharam pra mim [...] Dar o lirismo todo da beleza da palavra nos solilóquio que é feito de uma forma tão poética que não tem o mesmo valor lógico do idioma do diálogo (Ferreira, s.d.).

Então, o que eu reflito é que parece haver uma mudança de atuação, de colocação vocal, de ferramentas que eu vou lançando mão – como falar determinadas partes do texto

³³ Conversa após apresentação, 2023.

para cada espectador; em outros momentos, fazer gestos bem cotidianos como coçar o nariz, por exemplo, ou parar de olhar para as pessoas espectadoras e sustentar a ação de refletir – que, ao mesmo tempo constroem essa base para o lirismo do texto e, numa zona fronteira – poderia dizer uma zona mestiça? Ou uma zona parda de atuação? – simulam a naturalidade, tornando aquilo crível de um ser humano elaborar naquele instante. Tão crível, talvez, que permitiu que uma das alunas se perguntasse se aqueles textos eram meus ou de Shakespeare:

É muito bom ver uma coisa muito bonita que a gente fica... Eu pensei assim, na verdade.... Celina, fecha os ouvidos! Eu não li Hamlet ainda também, não li e assim, eu sabia a história e tal. Então tinha horas que tu fazia o monólogo ou falava as coisas que talvez eu não peguei tanto porque eu não li, né?! Mas tinha horas que pensei que tu tinha escrito o que tu tava falando, entendeu? Por isso que eu falei, isso se relaciona totalmente com o que ele tá dizendo, entendeu? E daí tu falava de um jeito e ah mas isso parece Shakespeare e daí ao mesmo tempo se conectava tanto que eu pensei meu deus eu não sei se ele fez alguma edição do texto ou se ele trouxe isso de verdade, sabe?! e ele conseguiu colocar tanto sentido. E outra coisa que eu fiquei chocada, assim, foi como tu construiu a narrativa e a gente sente, não te conheço, né?, mas a gente sente que a gente te conhece um pouco de ti e da tua história, sabe?! Então tu fala da tua mãe, tu fala de um jeito da tua mãe que parece às vezes ela tipo talvez poderia estar aqui. Será que eles não se encontram no final da peça e eles se abraçam e ela fala com ele então eu fiquei pensando tipo nessas coisas assim. Muito, muito, muito tocante. [...] Tu trouxe elementos muito simbólicos e ao mesmo tempo conseguiu construir uma narrativa que faz muito sentido até pra mim que talvez não tivesse tão por dentro assim, não soubesse tanto sobre a peça. Eu fiquei impressionada como tu conseguiu construir desde o início muitos sentidos, sabe?! E de um jeito muito pessoal e ao mesmo tempo, acho que foi a Patrícia que falou, "quanto mais pessoal, mais universal", então eu sinto que tu te abriu pra gente e a gente conseguiu te conhecer um pouco.³⁴

Esse conhecer um pouco mais de mim, imagino ter a ver com o tanto que me exponho na cena. Penso que a cena é sempre um local de exposição, um lugar que nos revela mesmo quando criamos subterfúgios para nos esconder ou nos proteger. Por essa razão, considero a profissão de ator uma vocação de corajosos. E constato isso pegando a etimologia da palavra "coragem", de origem no Latim *coraticum*, que possuía o mesmo significado. Esse termo latino é composto por *cor*, que significa “coração” e o sufixo *aticum*, que é utilizado para indicar uma ação referente ao radical anterior. Começar essa profissão exige coragem, exige uma ação com a ideia de coração do senso comum, com o *chakra* cardíaco. Chegando a meus 10 anos de carreira, diria que permanecer nela, também. E estar em exposição, dimensão elementar do teatro, também. Quanto mais pessoal, mais universal, mas essa personalidade exige um desprendimento, um confronto com os medos, um perscrutar-se, um encarar seus monstros. Uma coragem da exposição na atuação. Algo que, durante meu estágio com os

³⁴ Conversa após apresentação, 2023.

estudantes da Etapa IV da Graduação em Teatro, ficou bastante explícito para mim e que se evidencia na fala de um deles:

Mas é... eu acho que faz toda diferença tu começar com essa parte mais pessoal porque tipo tu traz a gente como público primeiro; aí, quando já tem essa abertura, tu dá esse texto que é um pouco mais rígido, digamos. E se tu começasse direto com o texto (do Shakespeare) ele ia ficar uma coisa um pouco fria, eu acho, e isso torna muito mais difícil de absorver. E eu queria também dizer, voltando um pouco no assunto que estávamos antes, que eu admiro muito que tu tenha feito esse trabalho assim, se expondo, digamos dessa maneira, porque eu acho que isso é um dos maiores desafios que tem, pelo menos pra mim, no teatro. Porque quando, eu sempre tive muita ansiedade social, mas quando eu fazia teatro na escola, isso não interferia, pra mim não era difícil fazer um personagem, entende?, porque eu era super pequenininho, porque eu sempre tinha esse escudo, entende, não era o Alexandre, então não tinha porque ter vergonha, se eu fizesse alguma coisa errado, era o personagem que tava fazendo, não era eu. E aí quando chegou nesse semestre e não só nessa cadeira, mas também em outras, começaram a trazer muito mais essa coisa do pessoal e o pessoal e eu: “não, meu deus! tirou o meu chão”, tanto que eu sou uma das pessoas que não fez o exercício porque eu fiquei bem intimidado. E assim... eu, se tivesse tido mais tempo pra me acostumar, eu acho que eu gostaria de ter feito, mas enfim.³⁵

Penso que essas contribuições me ajudam a perspectivar a dimensão do começar contando minha história e a partir dela atribuir novos sentidos a obra de Shakespeare além desse aspecto fronteiro ou mestiço, como gostei de chamar, da atuação nesse trabalho. Reflito que o meu medo de usar meu *black power*, fato imagem/fala que trago na primeira cena, tem a ver com coisas que considero centrais: o medo da rejeição, o medo do alijamento, o medo do desamor, questões que, ao fim e ao cabo, são humanas e conectam diferentes pessoas. Da mesma forma, são as questões raciais, os fantasmas coloniais, as dúvidas de identidade que percorrem, subjazem, preenchem, dão vida ao que está sendo dito em cena com ou sem palavras oralizadas.

5.2 MAIS CONTEÚDO E MENOS ARTE

A segunda apresentação ocorreu no dia 17 de fevereiro, quarta-feira, para estudantes da turma A da disciplina Práticas Performativas em Voz-Corpo II, da Etapa IV do Curso de Teatro da UFRGS. Consciente das necessidades e possíveis adversidades, cheguei um pouco mais cedo, o cenário já estava no Departamento de Arte Dramática, a caixa de som com o respectivo cabo eu havia solicitado deixar guardada em um dos gabinetes de forma a evitar atrasos e me permitir tempo para me aquecer, repassar textos, de certa forma mergulhar um

³⁵ Conversa após apresentação, 2023.

tanto em mim, na imaginação, numa sensibilização para que, quando a apresentação começasse, fosse mais fácil mergulhar mais profundamente nas cenas, era assim que eu pensava naquele momento, ao menos. Carreguei a mesa de ferro para a sala; na sequência, desci até o gabinete, busquei o espelho e o cavalete, afixei as "luzinhas de camarim" sob o espelho e coloquei o espelho no cavalete, conforme havia feito na segunda-feira e na apresentação para a defesa de qualificação. Ele despencou. Um dos pregos que sustentava o espelho cedeu na madeira. Faltava uma hora para a apresentação. Olhei aquele espelho em pedacinhos e não me permiti sequer ficar em choque. Recolhi os cacos e desci para o centro da cidade à procura de um espelho que coubesse naquele cavalete. Depois de algumas lojas, encontrei um acessível financeiramente e cujo tamanho era viável para o cavalete, mesmo instável, único suporte possível naquela situação. Por sorte, havia levado pregos e martelo caso achasse que precisasse reforçar o suporte do espelho. Corri para o DAD, preguei novos pregos, coloquei uma corda atrás do espelho e vários colchonetes no chão sob o espelho para o proteger caso despencasse novamente. O cenário atravessado pela necessidade não me incomodou – o que havia era um estado de alerta para uma possível segunda queda.

Apesar de tudo, eu não me percebia tenso naquele momento. Ou, ao menos, não era esse o nome que dava ao que se passava em mim. O que fui percebendo nesse autoexaminar-se durante a apresentação era uma energia bastante grande, mas uma dificuldade em estar na presença de cada frase, de cada palavra. Uma ausência do silêncio que pode ser nomeado como o esvaziamento de si (Habeyche, 2013) para o encontro com esse outro que é tanto os espectadores, o eu-cênico quanto a própria persona Hamlet criada por mim e acionada na cena por intermédio das ações corpóreo-vocais. Uma espécie de vazio que dá espaço para que algo possa se estabelecer no momento presente, como se minha mente estivesse agitada e as imagens custassem muito tempo para ser formadas em meu imaginário. Para compensar essa falta de presença que permite que algo aconteça, eu ia instintivamente compensando com uma energia exacerbada ou um excesso de gesticulação. Tal dimensão me retorna a Hamlet quando aconselha os atores:

Peço uma coisa, falem essas falas como eu as pronunciei, língua ágil, bem claro; se é pra berrar as palavras, como fazem tantos de nossos atores, eu chamo o pregoeiro público para dizer minhas frases. E nem serrem o ar com a mão, o tempo todo (*Faz gestos no ar com as mãos.*); moderação em tudo; pois mesmo na torrente, tempestade, eu diria até no torvelinho da paixão, é preciso conceber e exprimir sobriedade o que engrandece a ação.

Ah, me dói na alma ouvir um desses latagões robustos, de peruca enorme, estraçalhando uma paixão até fazê-la em trapos, arrebatando os tímpanos dos basbaques que, de modo geral, só apreciam berros e pantomimas sem qualquer sentido. A vontade é mandar açoitar esse indivíduo, mais tirânico do que Termagant,

mais heroico do que Herodes. Evitem isso, por favor (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena II).

Muitos comentários nesse dia salientaram o prazer de assistir à primeira cena nesse registro mais informal e o desejo de que esse registro/estilo/estado de atuação pudesse retornar em outros momentos do trabalho já que ele “refresca os textos Shakespearianos que vêm a seguir”, como falou o ator e graduando Daniel Gustavo Oliveira, refrescando na ideia de produzir novos sentidos. Outros estudantes/atores/atrizes destacaram o fato de que, quando o primeiro texto Hamletiano é dito, ele consegue ser ouvido com mais facilidade porque foi contextualizado e está em um registro como se, citando Daniel novamente “tu *estivesse* tomando um chá conosco e conversando”.

Nesse contexto, parece consciente o transitar por esses vários registros ou pela escala de Kirby, tendo, entretanto, um valor maior em termos de conexão com o que está próximo ao *not acting*. Trago aqui um trecho da fala da atriz, diretora, professora e produtora teatral Guadalupe Casal:

[...] eu vi que tu trouxe o Hamlet e tem duas coisas: uma que eu sou a louca da transição e em algum momento que não é agora, mas que vai chegar; quando tu tiver esses trechinhos mais maduros, tu vai ter que dar uma atenção de como tu chega de uma coisa para outra, sabe?! Como tu faz esse caminho pra eles ficarem mais fluidos, até porque tu tá usando registros diferentes de atuação, que é legal de ver, porque a gente vê também a tua versatilidade como ator; mas que ao mesmo tempo são linguagens separadas; separadas não, mas diferentes. Então eu acho que sim, que dá vontade de te ver voltando um pouquinho para o registro lá do início e não precisa ser tão coloquial, mas eu acho que pode ser no próprio Hamlet. Tipo, o "Ser ou não ser" tá super legal e partitura da mesa que tu faz com a capa também tá bem legal. Mas eu acho que em alguns momentos tu pode trazer esse registro "mais tu" como tu tá chamando também pra esse Hamlet. Porque é isso, né?, não existe um jeito de dar o texto do Hamlet, podem ser dados de muitos jeitos, inclusive do jeito mais coloquial. Então eu acho que é possível experimentar que partes do texto tu pode dar uma suavizada no tom Shakespeariano, digamos assim, e trazer um pouquinho mais dessa coisa mais tu. E também esse cuidado, tu tem uma fisicalidade bem forte, tu sabe disso, tu usa isso muito bem, tu usa isso a teu favor, mas também ter cuidado pra não ser assim: tá, agora vou parar; dou o texto, dou o texto, dou o texto, agora eu vou fazer partitura, agora eu vou fazer a coisa da mesa; então fica as ações fortes sem texto e as partes dos textos quase que parados. Pra alguns momentos, acho legal, mas acho que dá pra variar isso pra não ficar um padrão.³⁶

A fisicalidade no meu trabalho de ator, destacada por Guadalupe e presente na fala de outros partícipes nas três apresentações, me sugere a dimensão de uma ancestralidade negra que, como um ator brasileiro, negro e com uma identidade constituída na diáspora, é feita justamente nessa encruzilhada: um texto clássico, um modo de se mover em cena

³⁶ Conversa após apresentação, 2023.

possivelmente de herança afro-brasileira. Mas a fala dessa colega também me fez refletir o quão explícito estava para mim o registro buscado em cada um dos monólogos. Justamente esses dois primeiros, o “Ser ou não ser” e o “Sou então um covarde?”, que está amalgamado a uma coreografia diante de uma mesa, foram evidenciados tanto por Guadalupe quanto por outros espectadores como os que mais “funcionam” em termos de cena, são também os mais diametralmente opostos, buscando, cada um, um dos extremos dessa escala de Kirby. Penso que é requerido do primeiro monólogo que se façam visíveis os questionamentos se formando no instante presente e como *insights*, levando à próxima indagação. Um lugar de agilidade mental, de verborragia que faz suas conexões à medida que fala e se escuta. É como se, magicamente, eu fosse capaz de elaborar meus pensamentos com uma monumental profundidade poética. O segundo monólogo, entretanto, é o auge da estilização desde o figurino, passando pela postura de realeza e a dimensão coreográfica, até a dinâmica com as palavras que começam inaudíveis e, a cada verso, sobem um degrau na intensidade sonora. Uma maneira absolutamente formal de trabalhar a atuação. Os dois monólogos seguintes, entretanto, ficam numa espécie de "entre". Acredito ter sido justamente nesses dois últimos que esse tom shakespeariano ao qual Guadalupe e outros colegas se referiram ficou mais evidenciado; penso que diz respeito a uma certa "canastrice", um certo *over-acting* ou um “atuar demais”, como diz Fernanda Montenegro:

Eu acho que você atua demais toda vez que você não é fiel a você mesmo. Quando você ritualiza sem isto ser absolutamente estruturado no seu querer, na sua visão de vomitar o que você quer. Mas é o falso a mais. O over é over porque não é intrínseco. Ele não vem do fundo da tua razão e da tua necessidade de expressar (Montenegro, 1999).

Talvez justamente por uma falta de definição mais extrema ou de uma decisão radical e consciente pelo entrelugar dos registros, os dois últimos monólogos tenham ficado numa zona de frágil estrutura tanto formal, quanto no que se refere ao subtexto. Mais especificamente no terceiro monólogo, o qual considero a "barriga"³⁷ do trabalho. A experiência dessa apresentação, somada à contribuição dos colegas, deixou evidente que alguns aspectos são importantes para mim na dimensão de uma base, de uma sustentação na cena, para que, neste trabalho, eu consiga atuar com uma maior plenitude. Possivelmente, essa é uma conclusão da ordem das obviedades, mas, como diz a psicanalista Neusa Santos Souza, “[...] o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal, depois do trabalho de se descortinar muitos véus” (1983, págs. 16,17). Um desses aspectos diz respeito à escolha ou à consciência, bem como ao domínio, do registro ou do estilo de atuação da cena, ou seja, de

³⁷ Barriga é um termo teatral para se referir aos momentos da peça em que tudo fica menos empolgante, menos surpreendente ou desinteressante e o público acaba olhando para o relógio, se entediando.

que forma vou brincar ou estruturar minha maneira de falar ou de me mexer cenicamente. O outro diz respeito ao que se convencionou chamar subtexto (Stanislavski, 1989), ou seja, o modo como vou dando sentido às palavras, às ações, e criando um mundo interno que me possibilita o improviso, a inflexão, a emoção, o valor de cada gesto e palavra. Ocorrem-me novamente os conselhos de Hamlet:

Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural. Pois tudo que é forçado deturpa o intuito da representação, cuja finalidade, em sua origem e agora, era, e é, exhibir um espelho à natureza; mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efígie (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena II).

Penso que esse trecho traz consigo o não perdemos de vista a humanidade naquilo que recriamos cenicamente e, junto a isso, as dimensões técnicas próprias do ofício, que também são explicitadas de maneira direta e objetiva nas palavras de Guadalupe Casal:

[...] e aquela coisa, cuidado que a gente sempre tem que ter de tipo: cuidado para não parar a ação só porque a gente tá falando. Acho que tem os momentos de parar a ação mesmo, mas acho que às vezes é um vício que a gente tem, eu tenho também, como atriz, aí, tá, to fazendo aqui a chapinha, mas aí na hora de falar eu paro. Ah, nem sempre precisa parar, às vezes dá pra continuar que nem a gente faz na vida, falando e fazendo.³⁸

Aliás, observações essas que, recordo-me agora, minha orientadora havia dito lá no primeiro momento no qual ela assistiu ainda quando era uma primeira experimentação das cenas. Isto remete a uma questão importante que permeia/permeou este trabalho, mas, talvez, diga respeito aos diferentes processos de criação de atores/atrizes, sobretudo os mais jovens, que é o fato de que há sempre um hiato entre ter uma consciência racional das precariedades, dificuldades, percalços da atuação e construir conhecimentos no corpo de forma a lidar com estas questões na própria relação com a cena. Isto requer atenção/ consciência e maturidade que só a prática e o tempo podem engendrar. Acredito que a mesma, ou similar, consciência e maturidade que as pessoas engajadas nas lutas negras lançam mão para se manter firmes.

5.3 BLACK POWER, FORÇA PRETA

Eu nunca tive coragem de usar meu *black power*, aí fiquei pensando sobre isso. *Black power*. Força preta. Nunca tive coragem de usar minha força preta

³⁸ Conversa após apresentação, 2023.

(Fragmento de texto extraído do roteiro do espetáculo *Hamlet no abismo*)?

Qual pode ser a força desse meu lugar interétnico? Muitas vezes, fiz-me essa pergunta nesse período de inserção no meio artístico teatral e acadêmico e consequente autoapercebimento étnico-racial. Esse questionamento passava pela dúvida sobre personagens que eu poderia ou não fazer, por piadas que fariam sentido, que meu corpo negro de pele clara fizesse, pela dimensão de tematizar cenicamente o meu “Ser ou não ser” quando me questionava até que ponto isso poderia fazer sentido no meu processo de criação e talvez também para um possível público. E que público seria esse? E que ator seria esse?

Reflito agora que parte dessas possíveis respostas foram ficando aparentes a partir da criação da cena em que tive como ponto de partida olhar para minha família negra, para meus cabelos alisados, para minha rotina de fazer chapinha nos cabelos e para um espelho.

Trata-se da primeira cena, na qual parto da ideia de um camarim, de um preparar-se para começar a peça.

Celina Nunes Alcântara, professora, doutora, atriz e catalisadora afetiva de tantos processos nesta jornada de mestrado escreveu assim:

[...] prefiro pensar com Césaire (2010, p. 109) sobre a negritude como possibilidade de “um despertar”, de “uma rejeição” e de “luta”. O despertar para uma dignidade subtraída com a escravização, o racismo, a racialização, ao mesmo passo que uma rejeição a todas essas opressões e a necessidade de luta ante as desigualdades por elas instadas (Alcântara, 2018, p. 291).

Penso que, nesse processo de pesquisa-criação, a força preta fez-se presente em meus apercebimentos, autoquestionamentos, enfrentamentos, no compartilhamento dessa cena com diferentes públicos que lançaram seus olhares, seus pontos de vista. “Um despertar”, como coloca Celina pensando Césaire, que está ligado a um confrontar-se por intermédio do que se passa na cena, pelas leituras, pelas descobertas na e para a atuação, em perceber possibilidades na quais, num primeiro momento, eu só enxergava restrição – como na própria escolha por Hamlet –, pelas elaborações de ideias e análises neste texto-dissertação. Está também na forma como este processo como um todo foi me fazendo compreender algo que perpassa minha individualidade, mas é, ao mesmo tempo, muito maior que ela. Afinal, trata-se de toda uma constituição social que moldou e molda nossas relações sociais, como o próprio racismo estrutural tão bem explicitado pelo professor Silvio Almeida (2018).

Uma momento vivido nesse processo, entretanto, me foi revelador dessa força preta de forma mais aguda: trata-se da apresentação que fizemos de *Hamlet no abismo* no dia 14 de abril, seguida de uma troca festiva para e com os estudantes negros e negras da Pós Graduação em Artes Cênicas, da Educação e da Graduação em Arte Dramática da UFRGS. Nesse contexto, apresentando para meus colegas e, posteriormente, ouvindo suas contribuições, fui compreendendo essa força a partir desse espaço de troca, no qual nós nos vemos, nos expomos, e gozamos da segurança de ter nossas humanidades reconhecidas. Reconhecemo-nos uns nos outros e acolhemo-nos, seja na dúvida, na angústia ou no riso. E tudo isso, de alguma forma, vai na contracorrente de minha trajetória pregressa, que foi constituída travando relações em espaços artísticos de maioria branca. Tal dimensão de troca artística entre esses corpos me evoca aqui o conceito de aquilombamento³⁹ artístico.

Uma das primeiras falas nesta ocasião foi a da doutoranda Ana Paula Reis. Trago suas palavras aqui por acreditar que elas contribuem com esse pensamento, sobretudo no que se refere a um questionamento acerca de onde estaria essa força preta, se de fato ela estaria no assumir o cabelo, como a cena de *Hamlet no abismo* se indaga e sugere.

[...] outra coisa que eu pensei foi em mim mesma, né?! Na relação com cabelo, na coisa de tu trazer tua mãe porque eu acho que, enfim, independente do que a gente faz e do que a gente se relacione, do que a gente pense e pratique, nós, pessoas negras, a questão da base familiar ela é muito forte, né?! Então tu trazer tua mãe, essa relação com a música e com Alcione e as coisas que te liga a ela, isso eu achei muito legal. Mas a coisa do cabelo eu fiquei pensando que tu fala sobre que essa construção, essa relação, ela não se finda aí quando também tu diz: o que seria tu assumir essa força preta, né?! E eu fiquei pensando em como aconteceu pra mim, essa transição. Eu acho que foi mais de pensamento do que estético assim primeiro, de não alisar mais o cabelo e de usar o meu cabelo crespo. E, ao mesmo tempo que eu queria usar o meu cabelo crespo porque, na verdade, não é porque eu queria me assumir ou me encontrar com uma força preta porque, né?! (Risos.) Eu não achava que dali eu teria isso. Ao mesmo tempo que eu entendo que algumas pessoas dali têm, se entendem, enfim. Mas o quanto eu me sentia cobrada por pessoas pretas quando eu não usava aquele cabelo crespo. E hoje eu acho que tem mais a ver com liberdade. Tem a ver com liberdade da gente ser o que a gente é ou o que a gente quer ser e de não se limitar. Porque não vai ser um cabelo liso que vai limitar e vai dizer “bom sou menos negra do que acham que eu posso ser”. Tem mais a ver com discurso, com um pensamento e com uma prática. Então, eu posso muito bem usar, uma pessoa usar um cabelo black power e nas práticas ela não trazer essa força preta, esse diálogo com a comunidade... enfim, todas essas coisas. Então, eu fiquei pensando muito no que tu disse porque eu acho que é uma construção. Eu não sei essa transição que as pessoas entendem assim “aí fiz uma transição de cabelo e, bom, agora eu sou uma pessoa negra que

³⁹ O conceito de aquilombamento nos remonta à ideia dos quilombos, territórios de organização social alternativa à sociedade colonial escravocrata que, mesmo nos tempos contemporâneos, inspiram estratégias de fortalecimento e articulação coletiva entre pessoas negras. A ideia de aquilombamento artístico na dimensão acima explicada é aplicada para uma rede entre artistas negros e negras.

me assumo”. Eu não sei se isso se finda, né?! Eu acho que não. Eu fiquei pensando no que tu falou e eu concordo. Eu acho que isso é um processo. Um processo de construção, né?⁴⁰

A fala de Ana Paula reforça para mim o quanto a cena e o processo de pesquisa podem operar numa espécie de elaboração de um/uma sujeito negro/negra. Considerando minha trajetória, percebo que, até este momento em que volitivamente me coloco nessa seara, minha identidade étnico-racial funcionava como uma espécie de *alien* para mim no que tange as cenas que criava. Pois ou ela era desconsiderada no processo de criação, ou era trazida à tona de uma maneira que me constrangia e, por isso, eu a rechaçava, esquivando-me de qualquer elaboração identitária a partir da criação cênica.

Ao contrário disso, vejo a cena inicial de *Hamlet no abismo*, na qual tematizo de forma mais explícita as questões raciais que me atravessam, isto é, o vir de uma família negra, o embranquecimento, mas também essa ancestralidade que passa pelos salões de cabeleireiros, por exemplo, a cena em que, como ator, mais sinto prazer. E, paradoxalmente, nas três apresentações, para públicos bastante diversos em termos de uma etnia-racialidade, foi a cena mais comentada, mais saudada nesse lugar de uma comunhão ator-espectador. Acredito haver aqui um divisor de águas como artista-ator. Sempre ouvi de professores(as), diretores(as), atores e atrizes a importância de a atuação ser prazerosa. Penso que esse prazer está ligado a dimensões tão distintas quanto o número de atores e atrizes no mundo. Para mim, dentro desse contexto, considero oportuno falarmos de prazer em se tratando de uma elaboração identitária que parte de uma subjetivação de dor e alijamento, como é parte significativa da dimensão e do imaginário do ser negro. Neste instante de escrita, ecoam-me os versos de Caetano Veloso: “O samba é o pai do prazer, o samba é o filho da dor.” Acredito que minha elaboração a partir dessa cena se faz exatamente na dimensão desse verso. Uma cena filha de uma dor, mas que, na possibilidade de transformá-la em performance, me possibilita o prazer da troca, o prazer de estar despido de disfarces, assumindo meus medos e, cheio de espanto, em aparente comunhão com os espectadores com os quais, até esse momento, pude estar. Se há algum lugar que valha a pena nós nos encontrarmos, nós gentes, nós humanos, acredito que é nessa nudez, nessa fragilidade, nessa humanidade destituída de dissimulação. Ao menos foi assim que busquei me colocar, porque não é confortável, também, admitir que nunca se teve coragem de usar o cabelo de forma natural. Que não se sabe ainda fazer uso de seu poder preto. Que tudo isso é conflitante, por vezes vergonhoso e desagradável. Entretanto, essa elaboração em performance, paradoxalmente, permite o prazer, talvez justamente nesse certo distanciamento entre esse “eu”, o qual faço uso para a criação, e a cena criada, na qual é

⁴⁰ Conversa pós apresentação, 2023.

preciso investir os recursos de atuação para ser capaz de repeti-la com frescor, profundidade, certa intensidade e uma relação fina com o público e a própria memória, seja ela a do texto como a das próprias imagens acionadas de novo e de novo para dar vida à fala.

Seguindo nessa esteira, trago uma citação específica que, como artista-ator-pesquisador, me indagou e provocou no atravessar deste processo de mestrado por sua potência poética e contundência.

O erótico é um lugar entre a incipiente consciência de nosso próprio ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso íntimo de satisfação ao qual, uma vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar. Porque uma vez tendo vivido a completude dessa profundidade de sentimento e reconhecido seu poder, não podemos, por nossa honra e respeito próprio, exigir menos que isso de nós mesmas. (...) Porque o erótico não é sobre o que fazemos; é sobre quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir durante o fazer. E uma vez que saibamos o tamanho de nossa capacidade de sentir esse senso de satisfação e realização, podemos então observar qual de nossos afãs vitais nos coloca mais perto dessa plenitude (Lorde, 1984, p. 68-69).

Essa citação de Lorde é bastante cara para mim. Mulher negra, lésbica, poeta, escritora feminista, Lorde me ensina que “poesia não é luxo”. “Como poetas. E não existem novas dores. Já as sentimos antes. E escondemos esse fato no mesmo lugar onde temos escondido nosso poder. As dores emergem dos nossos sonhos e são os nossos sonhos que apontam o caminho da liberdade” (Lorde, 2019, p. 49). Ouso dizer, na parte que me cabe, que é o exercício de ser ator, que o teatro também não é luxo, mas, sob determinadas perspectivas, uma possibilidade de sobreviver, de existir. Porque o racismo, o machismo, a lgbtfobia, a pobreza, matam no sentido literal, mas também no do aniquilamento do sujeito, de suas potências vitais.

Penso que parte desse prazer na cena inicial reside também no poder falar dessas dimensões como uma pessoa não branca, ou negra ou mestiça ou parda, enfim – cada palavra carrega uma dimensão e, com elas, sou classificado de acordo com a geografia – com certa delicadeza. Com a mesma delicadeza que venho buscando me acolher nessa dimensão conflituosa. O ator, professor e bailarino Gabriel Farias, que estava presente nesse dia, comentou, dentre outras questões, justamente sobre a delicadeza:

*E eu gostei muito das músicas e a Vanessa da Matta, eu adoro ela. E ela já foi muito questionada, essa música inclusive, ela foi muito questionada pela negritude, pela força negra dela mesmo sendo uma cantora que parece que canta com passarinhos em volta, ela é muito delicada. E ela foi muito questionada até que ponto ela luta, e é isso, às vezes a força preta é delicada. Você tem uma delicadeza que é muito massa.*⁴¹

⁴¹ Conversa após apresentação, 2023.

Um dos comentários que mais me instigou nessa ocasião chamava atenção para os simbolismos do espelho para pessoas negras: por um lado, um lugar de violência; por outro, na religiosidade africana, o espelho de Oxum é um território no qual nenhuma verdade pode ser encoberta, como disse o ator e performer Phil Coutinho, que foi um dos partícipes deste momento. De alguma forma, teço relações entre esse espelho de Oxum e a radiografia que é autoperceber-se no processo de criação, através de um personagem que espelha, sob outras perspectivas, os medos, a covardia, a pretensão, a grandeza, enfim... a humanidade. Porém, a honestidade desse espelho pode ser terrível, já que a experiência de olhar-se sem desculpas, sem autocomiseração, sem subterfúgio, é muito pouco cultivada em um mundo no qual “Todo nosso esforço na jornada pessoal é encontrar um sentido bonito, uma capa dourada, uma pátina de dignidade ao nosso ser e a nossas atitudes” (Karnal, 2018, p. 110). Como diz o próprio Hamlet à rainha, “Eu devo ser cruel para ser honesto” (Shakespeare, Ato III, Cena IV). Acredito que esse autoconfronto do espelho pode ser ainda mais complexo quando falamos justamente de corpos que são desumanizados, dos quais essa “pátina de dignidade” é, com frequência, arrancada. Há uma passagem em seu romance *O Averso da Pele*, de Jeferson Tenório, na qual acredito que o autor explicita de forma pontual essa busca por uma consciência de si e o tanto que o racismo, na subjetivação das pessoas negras, opera como um embaçamento desse espelho, desse autoconfronto.

Eles não sabiam que metade dos seus problemas estava contida na cor da pele, você pensou. Não diretamente, mas lá no fundo. Você sabia que tudo isso era bem mais complexo do que eles imaginavam. A psicanálise tinha cor e ela era branca, você pensou. E definitivamente havia coisas que escapavam a Freud. Você só queria ser honesto consigo, porque nunca sabemos se somos suficientemente bons ou quando somos incapazes de fazer algo, não pela nossa cor, mas porque simplesmente não conseguimos fazer, você pensava. E ninguém nunca te diz que você pode fracassar. Que está tudo bem se você cometer um erro. O mundo seguirá. Fique tranquilo. Nada de mais vai acontecer. Quando uma pessoa branca nos elogia, nunca sabemos se aquilo é sincero, ou apenas uma espécie de piedade, ou para não se sentir culpada, ou mesmo para não ser acusada de racismo. Não sabemos avaliar nosso fracasso. Porque é tentador atribuir todas as nossas fraquezas e nossas falhas ao racismo. E, para não cair na armadilha, você precisa tirar forças sabe-se lá de onde e construir dentro de si uma espécie de balança ética, e não sei explicar bem como uma porra dessas funciona, entende? Porque você passa a vida escutando que, apesar de tudo, você tem de aguentar. Você passa uma boa parte da vida apanhando e ainda te dizem que você não pode fazer certas coisas. Que você não é capaz. E para sobreviver, porque é assim que você vê a vida: um tumulto vital com o qual você tem de lidar apesar da cor da sua pele. Você não só mostra que é capaz, como também precisa mostrar que é sempre melhor. E quando você falha, quando você cai, você precisa abrir mão da autopiedade, mesmo que seja a sua única bengala, mesmo que haja um mundo nefasto ao seu redor, é preciso ser honesto com seus afetos. Mas isso dói. E às vezes não se quer ter essa coragem. E ainda assim, por mais que você seja sincero consigo, por mais que você derrube as ilusões, sobrar sempre aquela dúvida sobre as suas reais capacidades. E essa é a perversidade do racismo. Porque ele simplesmente te impede de visitar os próprios infernos. Sim, Freud nos escapa, você pensava (Tenório, 2016, p. 85-86).

Talvez por essa nossa busca por conseguir enxergar-se sem as máscaras racistas e sem as máscaras que criamos em reação ao racismo é que o objeto espelho vai se tornando tão emblemático para a população negra, como afirma o ator Gabriel Farias:

Meu poder negro vem em consonância com o momento, não se findou como tu falou, não se finda nisso, mas ele vem em consonância com o momento em que eu permito deixar os cabelos crescerem, dreads [...] você trabalha com objetos muito emblemáticos para a população negra. Acho que o espelho, a gente já parou para pensar sobre isso, mas o objeto do espelho, esse objeto que chega, né?, e são anos assim... e a gente fica com ele e é um objeto que eu vejo muitos artistas trabalhando [...] E aí tu vai pensar no espelho e muitos artistas negros estão trabalhando com espelho e é um movimento coletivo que tá acontecendo. Pensar a identidade através da arte. Todo mundo aqui, me arrisco a dizer, tem alguma questão com algum desses objetos (chapinha e/ou espelho).⁴²

O espelho, junto desses colegas amigos, dou-me conta, é algo que esteve nessa criação mesmo antes de seu início propriamente dito, quando me olhei no espelho e resolvi alisar meu cabelo. Depois, quando levei um personagem-espelho para o processo. Logo, quando levei um áudio no qual Grace Passô fala sobre uma cidade onde não havia espelhos, na qual o único espelho eram os outros, os olhares de reprovação ou os suspiros de aprovação. E, por fim, quando levei esse objeto para configurar um camarim. Ao fim e ao cabo, penso que este trabalho foi também uma forma de apercebimento de minhas forças pretas que coabitam em mim de tantas formas. Seja nos atos de coragem, quanto nos momentos de medo, na consciência que por vezes pesa, e no esquecimento que possibilita o respiro, na compreensão de que a razão instrumental que nos constitui e subjetiva não fornece resposta para tudo, mas existem outras razões que a própria razão desconhece.

⁴² Conversa após apresentação, 2023.

Figura 13 – Foto do último encontro de *Hamlet no abismo*



Fonte: Autor

6 LEVO MINHA MÃE COMIGO

Levo minha mãe comigo
Embora já se tenha ido
Levo minha mãe comigo
Talvez por sermos tão parecidos
Levo minha mãe comigo
De um modo que não sei dizer
Levo minha mãe comigo
Pois deu-me seu próprio ser
(Soares, 2015)

Quando tinha por volta de oito anos mais ou menos, lembro de uma situação entre a parada de ônibus e a subida nela, quando minha mãe sofreu uma ofensa racista por parte de uma senhora branca de idade. Na ocasião, eu, uma criança, vendo aquilo, saltei para cima da senhora e disse a ela: “Não fala assim com minha mãe, ela é advogada e pode processar você!”. No turbilhão daquela situação, não lembro o que minha mãe respondeu. Hoje, reflito que, mesmo depois dessa circunstância, eu ainda não dimensionava a dor de uma injúria racial, de modo que o que ficou para mim foi um sentimento de orgulho por ter defendido minha mãe, ter tido coragem de enfrentar aquela senhora, mesmo sendo tão pequeno. Quando fui à casa de meus avós paternos, contei a história vangloriando-me, de certa maneira, por meu ato. Mais à noite, ou dentro de alguns dias, na casa dos meus padrinhos, também quis contar a história. Não lembro bem se minha mãe me disse explicitamente, ou se foi em um ato mais sutil, mas que minha sensibilidade de criança foi capaz de captar, o quanto nela doía aquela situação e que contá-la de alguma maneira era reviver. Eu parei, então, de contar aquela história. De alguma maneira, penso que meu silêncio significava cumplicidade e solidariedade à dor de minha mãe, com a qual naquele momento passei a irmanar. Essa situação ficou enterrada dentro de mim, numa espécie de porão entre o consciente e o inconsciente, até um curso de atuação para cinema que fiz no começo de abril de 2023. Nesse curso, após uma dinâmica de respirações e bioenergética, deveríamos falar do que sentíamos raiva e então veio-me à memória esse episódio da racista no ônibus. Ainda nesse curso, eu deveria dizer do que sentia medo e falei que, por ser mestiço, às vezes, sentia medo de ser negro. Eu queria dizer, ser lido como negro. Foi difícil dizer aquilo. Admito que é um medo e, nessa dissertação, parece que naveguei justamente na direção de meu medo maior. Afinal, gozando dessa certa passabilidade, desse possível “passar em branco”, deste privilégio, numa

sociedade racista, de poder ser confundido com branco, porque eu escolheria de maneira consciente abrir mão disso? Ou, nas palavras de Hamlet, proferidas na cena criada neste processo de pesquisa:

Quem aguentaria fardos,
 Gemendo e suando numa vida servil,
 Senão porque o terror de alguma coisa após a morte – O país não descoberto, de cujos confins jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade [...] (Shakespeare, 2002, Ato III, Cena 1).

Identifico uma relação com esse fragmento de texto porque, afinal de contas, o medo ao qual me refiro aqui é, em certa medida, o medo da morte. Não da morte física, do fim da vida como o aludido pelo texto, mas a morte que determinadas escolhas estabelecem. Em meu caso, refiro-me a um modo de compreender-me, de operar nas relações, de como aprendi a entender-me e a enfrentar (às vezes, passando ao largo, fazendo vista grossa) o mundo que me cerca e, em alguns momentos, me violenta, me alija. Porque escolher erguer a voz é assentar-me nesse lugar da diferença que me rondou a vida inteira e para o qual fui criando e aprendendo estratégias para driblar. Ao mesmo tempo, parece paradoxal falar dessa autoproteção, desse autoembranquecimento, porque, ao falar dele, afirmo-me alguém que branco não é.

Mas onde está aquela criança corajosa? E o adolescente corajoso que decidiu fazer teatro? Onde está nosso contínuo? Aquela criança que hoje me pede outras coragens, outros “defender os seus”, que possivelmente passe por não aceitar passar em branco, por não aceitar o convite para o clube branco que, na lógica colorista, nos desvincula e nos enfraquece. Aquele adolescente que me pede outras coragens no dócil cumprimento das exigências de uma carreira, o que passa pela habilidade em se expor, em se revirar, em uma humildade em não saber, em uma coragem de continuar.

Entre o desejo heroico daquela criança, a mesma que, em parte, iniciou o mestrado, e as covardias deste adulto, encontrei em *Hamlet* o meu cavalo de batalha, o meu espelho, as minhas asas para pular no abismo: da cena e da minha negrura. Digo, com certa ternura, emoção e gratidão, que, nos breves monólogos e releituras que fizemos juntos – eu e Hamlet – consegui encontrar um lugar de paz, não sem dualidade, não sem questionamentos, mas um lugar ancorado, um território. O que antes era um “não-lugar étnico-racial atorial” deu espaço para que esses conflitos, dúvidas e angústias se enraizassem e se afirmassem numa dimensão humana. A pretensão heroica escapa. A pretensão romântica de grande ator infalível, também.

Resta este que vos fala, comunicando da maneira como conseguiu, o sabor da própria vida e da própria arte.

Acho significativo que o teatro tenha me dado suporte para navegar em direção a esses medos, que tenha me auxiliado a elaborar tais questões e que seja da audiodescrição para teatro que elas tenham surgido mais intensamente. Acredito que tenha sido, dentre outras razões, para me tornar um ator mais pleno, um agente da ação mais preciso, que me lancei a esse mar. Nesse processo, de mãos dadas com Hamlet e com minha orientadora Celina Alcântara, fui e não fui. No fim das contas, a pretensão de Hamlet em ser o herói clássico, aquele personagem corajoso, altruísta e determinado que enfrenta desafios e obstáculos para alcançar um objetivo ou missão maior é tão traída quanto minha pretensão em ser um negro claro sem medos, sem concessões à lógica que, ao nos embranquecer – seja na arte, no culto religioso ou nos procedimentos estéticos – nos garante alguns benefícios. “Sou, então, um covarde?”

Várias vezes na peça o príncipe diz que à noite ele faz coisas que, durante o dia, o empalideceriam de reprovação. Ele parece ter consciência de seus dramas interiores, da máxima de Ortega y Gasset: eu sou eu e minhas circunstâncias. Hamlet nunca se declara um paladino do bem ou irrepreensível guardião da moral. Talvez isso o aproxime de nós. A consciência de Hamlet claudica, porém existe. No lusco-fusco do mundo Hamlet tem sombra e também luz. Mesmo o pai que ele tanto admira diz estar sofrendo porque não tinha purgado seus muitos pecados. Os heróis do príncipe também são falhos e, mesmo assim, são amados por ele. Na peça inteira ele fala do amor ao pai, de quanto viveu alegrias com Yorick, que gostou de Ofélia, elogia um coveiro pela astúcia e admira a lealdade de Horácio. Por vezes oscila, mas parece gostar da mãe. Fecha-se o círculo dos seus afetos. Seu desprezo por Polônio, sua indiferença com Rosencrantz e Guildenstern e seu ódio a Cláudio nascem da falsidade dessas personagens. Hamlet quer que todos olhem suas ambiguidades e que não sejam o que não são. Curiosamente, o príncipe segue o conselho de Polônio ao filho Laertes: quem é sincero consigo não será falso com os outros (Karnal, 2018, p. 111).

“Ser ou não ser?” Eu pensava, no começo deste percurso, que o mestrado seria capaz de me dar respostas para que eu deixasse de viver na corda bamba do auto examinar-se, do questionar-se “que discursos esse meu corpo mestiço de ator está engendrando aqui e agora nesta cena?” – dimensão que me escapa quando entendo a face geopolítica do colorismo; ou uma ideia de empoderamento pessoal que seria feita a partir do cabelo e da autodeclaração; ou, ainda, o propósito de um ator mergulhador do abismo que pudesse SER apenas numa emocionalidade, numa intuição/instinto artístico ou estado improvisacional – uma certa negação das bases que permitem o salto, da dimensão técnica de um ofício e da racionalidade própria da ação cênica.

Chegando aqui, nas ezequias desse salto no abismo, diria que essa condição negra, com passabilidade, não se elabora apenas no binômio ser *ou* não ser do cânone europeu, isto é, ela não se encerra numa dimensão de escolha entre enegrecer-se ou embranquecer-se. Mas sim na dimensão de um ser *e* não ser, a utilização do advérbio "e" que retira o caráter excludente e assume aquilo que ocorre concomitantemente e portanto aumenta suas complexidades, como nos diz Stuart Hall falando da cultura negra diaspórica. Trata-se de reconhecer o colorismo como fenômeno geopolítico e que atinge esses corpos racializados de formas distintas ao longo de uma mesma nação. Na contramão do “ou” que coloca uma possibilidade existencial anulando a outra, aqui elas coexistem, no perceber as vivências comuns a pessoas negras que eu compartilho e as que não compartilho, as que compartilho quando uso um penteado *blackpower* e quando passo a alisa-lo, diz dos locais em que fui/sou racializado e aqueles nos quais “passei em branco”, diz das vezes em que não fui reconhecido como negro em um debate, e das vezes que fui abraçado, ouvido e incentivado a falar desde esse meu lugar. Essa elaboração, no entanto, é possível para mim justamente por estar em contato com essa máxima shakespeariana e, aliado a isso, por trilhar essa jornada com uma orientadora-atriz mulher negra e poder assim, compreender minhas semelhanças e diferenças para com Hamlet, desde o ponto de vista que lanço para suas palavras no processo de criação. Não me anulo ao buscá-lo, ao contrário, me descubro e, estando profuso de reflexões etnicoraciais, meu contato com Hamlet se dá também nesta dimensão. O que fica evidente para mim é o tanto que minhas escolhas no processo de criação, dizem de mim.

Uma das possíveis conclusões que elaboro ao cabo desta jornada é a de que sou um híbrido das questões coloniais que me formam e subjetivam e das questões de uma identidade racial fronteiriça e negra que me constitui e traz até aqui. Esse híbrido se materializa em escolhas cênicas. Por um lado, uma formação teatral bastante euro-branca que, até certo ponto, pôde me servir – o que retorna à dimensão da passabilidade – , e, em outros prismas, não me contempla, território no qual, aqui nessa pesquisa-criação, eu a subverto, atribuindo-lhe outros sentidos. Subvertendo-a, mas ainda tomando-a como referência, parece ter sido a maneira de me expressar e alargar esse entrelugar. Por essa razão, parece que meu trabalho como ator nesse processo foi também o de polir palavras que estavam empoeiradas na estante e, encontrando o sentido que elas podiam ter para mim hoje, elas puderam chegar aos outros “refrescadas”, como falou Daniel Gustavo, um dos colegas-aluno-ator do curso de Teatro e espectador de uma das três apresentações, isto é, dando voz para angústias de hoje.

Ou, nas palavras de Hamlet, honrando o fato de sermos “a crônica sumária e abstrata dos tempos” (Shakespeare, 2002, Ato II, cena 2).

Penso que um dos principais desafios desse lugar é a dimensão representativa de outros atores que, de fato, sirvam como um espelho: conheço ou sei de poucos atores negros de pele clara que não neguem sua dimensão negritude; então, como saber que horizonte me aguarda e se posso ultrapassá-lo? Chegando aqui me indago se não é preciso, enfim, buscar menos o espelho que me dá aval e mais um afirmar-se como referência. Como essas pioneiras atrizes que mencionei ao longo do texto, minhas referências, meu panteão. Penso que, nesta pesquisa, aconteceu um primeiro movimento, que redundou em se questionar, pensar as próprias mazelas, conseguir enxergar para além do que tinha como verdade, mudar o percurso, mudar de ideia, conseguir olhar para si sem excesso de expectativas ou grandes benevolências. Esses são, a meu ver, alguns ganhos desse processo e fruto de um amadurecimento como ator, pesquisador e artista. O processo operou numa transformação que caminha comigo para onde quer que eu vá.

Ao me perscrutar, percebo que aprendi, nesse território de pesquisa-criação, a não ter tantas certezas e, talvez mais do que isso: a ter a dúvida como método. Possivelmente, é por isso que, chegando ao fim deste texto, me custa o exercício de “concluir” alguma coisa. Sei, como ator, de nossas constantes transformações, da efemeridade de nossos “achados” teatrais, da dimensão operária do teatro em que, a cada sessão, tudo pode acontecer e nada pode acontecer, depende da maneira como nos colocamos. No que se agarrar?

Encontro na última fala de Hamlet “E o resto é silêncio”, um possível caminho.

O silêncio interior capaz de perscrutar-se e, no sentido de uma autopercepção aprofundada, numa capacidade de escuta de si e do outro, do colega e do espectador, naquilo que me cabe, saber quando SER e quando NÃO SER.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. _____. [Entrevista concedida a] coleção Feminismos Plurais Jandaíra. São Paulo: 2020. (Feminismos plurais/coordenação de Djamila Ribeiro.)

ALCÂNTARA, Celina Nunes. **O Trabalho do Ator e a Arte de Ficcinar a Si Mesmo**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 902-922, set./dez. 2013.

ALCIONE. **Corpo Fechado**. Rio de Janeiro: Universal MGB, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I3-g826ULyU>. Acesso em: 15 jul. 2022.

BLOOM, Harold. *Hamlet*. In: _____. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021. (Feminismos plurais/coordenação de Djamila Ribeiro)

ELLER, Francisco Ribeiro. Ninguém. In: GIL, Francisco; ELLER, Francisco Ribeiro. **Onde?**, Rio de Janeiro: Blacktape, 2020. 1 CD. Faixa 6.

FAGUNDES, Silvia Patrícia. **O teatro como um estado de encontro**. Revista Cena, Porto Alegre, v. 7, p. 31-41, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/131224>. Acesso em: 18 out. 2021.

FERREIRA, Bibi. entrevista à WEB TV FACHA, s.d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IgLnfyX5FL8&ab_channel=TVFACHA. Acesso em: 14 jul. 2022.

FORD, Clyde W. **O Herói Com Rosto Africano**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

GARCÍA LORCA, Federico. **Jeu et théorie du Duende**. Paris: Allia, 2017

GONÇALVES, Nelson. **Naquela Mesa**. Interpretação de Nelson Gonçalves. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1952. Disco de vinil.

HABEYCHE, Gisela. **Intensidades de ausência: narrativas sobre a criação do ator**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Célia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: 2002.

- KARNAL, Leandro. **O que aprendi com *Hamlet***. São Paulo: Casa da Palavra, 2018.
- KIRBY, M. “**On Acting and Not-Acting**” (1972) em BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The Art of Performance. A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1984, p. 99-117.
- LIMA, Evani Tavares. **Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena**. *Repertório*, Salvador, ano 20, n. 29, p. 105-119, 2017.2.
- LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1964.
- LISPECTOR, Clarice. **Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider: Ensaios e Conferências**. 1. ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Tradução de Stephanie Borges.
- MACHADO, Edilaine Ricardo. **Negritude e formação teatral: vozes mulheres na cena de Porto Alegre – Brasil**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2017.
- MONTENEGRO, Fernanda. **Conexão Roberto D’Ávila – Fernanda Montenegro** [Entrevista concedida a] Roberto D’Ávila, TV Cultura, São Paulo, 1999.
- MONTENEGRO, Fernanda. **O ator e seu ofício**. *Cadernos de Teatro - O Tablado*, Rio de Janeiro, v. 97, p. 1-4, 1983.
- MUKASONGA, Scholastique. **A Mulher de pés descalços**. São Paulo: Nós, 2017.
- OLIVEIRA, Domingos. **Minha Vida no Teatro**. 1. ed. Lisboa: Leya, 2010.
- OLIVEIRA, Jessé. **A gestualidade afro-brasileira na cena: articulações entre encenação e narrativa na montagem de *Hamlet* Sincrético**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2021.
- PADMANABHAN, Manjula. “**Hidden Fires and Other Monologues.**” *Manoa*, vol. 22, no. 2, 2010, pp. 73–96. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41479482>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- QUEIROZ, Deise. _____. [Entrevista concedida a] coleção *Feminismos Plurais Jandaíra*. São Paulo: 2020. (Feminismos plurais/coordenação de Djamila Ribeiro.)
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Jandaíra, 2017. (Feminismos plurais/coordenação de Djamila Ribeiro)
- SCOTT, Paulo. **Se o mundo é redondo e outros poemas**. Porto Alegre: Gato Bravo, 2020.
- SILVA, Ícaro. **Minha entrega que paga salário**. *Revista Quem*, São Paulo, 22 DEZ 2021. Ícaro Silva responde Tiago Leifert com carta. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2021/12/icaro-silva-responde-tiago-leifert-e-explica-comentario-polemico-sobre-bbb.html>>. Acesso em: 05 jun. 2022.

SOARES, Elza. Levo Minha Mãe Comigo. No álbum "A Mulher do Fim do Mundo". Gravadora Circus, 2015.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou as Vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: GRAAL, 1983.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

TCHEKHOV, Anton. **A Gaivota**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TENÓRIO, Jeferson. **O Averso da Pele**. São Paulo: LeYaBrasil, 2016.

VELOSO, Caetano. **Eu sou neguinha?** Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0pYOIZgOPQ>. Acesso em: 12 jul. 2022.

VÍDEO: 52 Portaits- 30. Crystal Pite. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=atAtBqh7vQw>. Acesso em: 15 jul. 2022.

VÍDEO: American Son. Direção de Kenny Leon. EUA: Kenny Leon; Kristin Bernstein; Christopher Demos-Brown, 2019. Netflix (90 min).

VÍDEO: A Tragédia de Macbeth. Direção de Joel Coen. EUA: Mike Zoss Productions; IAC Films. 2021. (105 min).

VÍDEO: Baú da Leda Nagle. Leda Nagle entrevista Dercy Gonçalves - parte 1 de 5. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3X4EMDzHNio&t=510s>. Acesso em: 14 jul. 2022.

VÍDEO: Sesc São Paulo. SIM - Cérebro|Coração em Conferência para Terra. Teatro #EmCasaComSesc. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fOte-34083U&t=193s>. Acesso em: 29 jun. 2022.