Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Devaneios e reflexões sobre teatro negro, política cultural e luta antirracista com Hilton Cobra

Entrevista com Hilton Cabra

Concedida a Dalton Madruga da Silva

Para citar este artigo:

CABRA, Hilton. Devaneios e reflexões sobre teatro negro, política cultural e luta antirracista com Hilton Cobra [entrevista concedida a] Dalton Madruga da Silva. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

DOI: 10.5965/1414573101542025e0502

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

A Urdimento esta licenciada com: Licença de Atribuição Creative Commons – (CC BY 4.0)

Devaneios e reflexões sobre teatro negro, política cultural e luta antirracista com Hilton Cobra[1]

Entrevista com Hilton Cabra
Concedida a Dalton Madruga da Silva[2]

Resumo

Em maio de 2024, o ator Hilton Cobra concedeu esta entrevista sobre o seu monólogo, *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*. A peça é uma comemoração aos 40 anos de carreira do ator. Uma marca de seu trabalho é o combate ao racismo e promoção do teatro como uma ferramenta epistêmica antirracista. Na entrevista ele comenta os principais motes de criação da peça, seu trabalho de ator e a parceria entre Onisajé (Fernanda Julia) e Luiz Marfuz. Além de refletir sobre o teatro negro brasileiro e o cenário cultural brasileiro pós-covid-19.

Palavras-chave: Teatro negro. Hilton Cobra. Corpo negro. Política cultural.

Daydreams and Reflections on Black Theater, Cultural Politics, and the Anti-Racist Struggle with Hilton Cobra

Abstract

In May 2024, actor Hilton Cobra gave this interview about his monologue, Bring me the head of Lima Barreto. The play his is a celebration of the actor's 40th anniversary. A hallmark of his work is the fight against racism and the promotion of theater as an anti-racist epistemic tool. In the interview he discusses the main motivations for creating the play, his work as an actor and the partnership between Onisajé (Fernanda Julia) and Luiz Marfuz. In addition to reflecting on Brazilian black theater and the Brazilian cultural scene post-covid-19.

Keywords: Black theater. Hilton Cobra. Black body. Cultural politics.

Devaneos y Reflexiones sobre Teatro Negro, Política Cultural y Lucha Antirracista con Hilton Cobra

Resumen

En mayo de 2024, el actor Hilton Cobra concedió esta entrevista sobre su monólogo Tráeme la cabeza de Lima Barreto. La obra es una celebración del 40 aniversario del actor. Una seña de identidad de su obra es la lucha contra el racismo y la promoción del teatro como herramienta epistémica antirracista. En la entrevista el comenta las principales motivaciones para crear la obra, su trabajo como actor y la sociedad entre Onisajé (Fernanda Julia) y Luiz Marfuz. Además de reflexionar sobre el teatro negro brasileño y la escena cultural brasileña post-covid-19.

Palabras clave: Teatro Negro, Hilton Cobra, Cuerpo Negro. Política Cultural.

1 Entrevista concedida pelo ator Hilton Cobra a Dalton Madruga da Silva no Microsoft Teams no 11 de maio de 2024, com início às 11:00 horas e final às 13:00 horas. Realizada no contexto da investigação para a dissertação intitulada "O Corpo Negro em Cena - Traga-me a Cabeça de Lima Barreto da Cia dos Comuns: uma encruzilhada entre perspectiva decolonial e política étnico-racial", uma pesquisa que se desenvolve no Curso de Mestrado do PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do CEART - Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, orientada pela Professora Doutora Fátima Costa de Lima.

2 Mestrando em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Teatro pela UDESC. dalton.madruga@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/0064063841345219 https://orcid.org/0009-0003-8192-7261

Figura 1 - Hilton Cobra[3]

Hilton Cobra é um artista das artes da cena, em especial do teatro negro. Iniciou sua carreira em Feira de Santana. Erradicado no Rio de Janeiro, fundou a Cia dos Comuns em 2001; uma companhia de teatro negro, uma das referencias nacionais para o combate ao racismo nas artes da cena. Um dos últimos trabalhos da Cia é a peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, com direção de Onisajé (Fernanda Júlia) e escrita por Luiz Marfuz. Assistida e prestigiada por mais de 35.000 espectadores, angariou diversos prêmios no âmbito teatral - como Categoria Especial do Prêmio ARCANJO-2020, São Paulo; e Categorias Ator e Monólogo do Prêmio CENYM-2018, Nacional. A peça está em cartaz há 7 anos. Em 2019, fez parte da programação do Festival Palco Giratório, organizado pelo SESC.

Traga-me a cabeça de Lima Barreto é estudada pelo ator, diretor e pesquisador Dalton Madruga da Silva em sua dissertação de Mestrado intitulada *Corpo negro e teatro negro em Traga-me a Cabeça de Lima Barreto: entre diálogos,*

[3] Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Hilton_Cobra

dramaturgias e dramaturgias da cena

Além de ser fundador e coordenador da Companhia dos Comuns, Hilton Cobra foi presidente da Fundação Palmares, de 2013 a 2015. Militante do MNU-Movimento Negro Unificado, seu trabalho é marcado dentro e fora dos palcos pelo combate ao racismo. Um exemplo da sua atuação política e artística está presente na peça *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto*, que denuncia o epistemicídio contra a obra do escritor Lima Barreto, assim como também o apagamento de sua figura pública, em vida.

Um dos temas centrais da peça é a eugenia, e o modo como ela impactou a perpetuação de teorias e teses racistas. Na entrevista, Hilton Cobra fala sobre sua carreira, sobre o processo de criação de seu trabalho e sobre a sua atuação teatral no contexto da militância política. Discorre sobre políticas culturais e sobre os impactos da pandemia de Covid-19 sobre o teatro brasileiro.

Figura 2 – Hilton Cobra em - Traga-me a cabeça de Lima Barreto[4]

[4] Fonte: https://oquefazernabahia.com/2018/02/26/hilton-cobra-traga-me-a-cabeca-de-lima-barreto/

Entrevista

Dalton Madruga da Silva - Muito obrigado por estar aqui. É uma honra estar com você nesta manhã. O primeiro contato que eu tive com o seu trabalho foi em 2019, quando você estava na circulação do Palco Giratório. Fiquei muito impressionado com a peça, com seu trabalho de ator e a dramaturgia. Desde então, venho acompanhando a Cia dos Comuns.

Hilton Cobra - Você viu em Floripa, foi?

Eu vi em Floripa e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Eu quase não consegui assistir no Municipal, porque eu estava de *short* e no convite tinha uma indicação de que não podia, que eu só reparei no momento da entrada: pessoas com roupas com comprimento inferior à altura dos joelhos não podiam entrar.

Não tem o que fazer: não cuidam do teatro e querem esconder pernas alheias.

Uma herança colonial do teatro brasileiro presente nessas regras elitistas. Quem pode usar roupas caras? Quem pode acessar essas roupas? O que se deve vestir? O resultado dessa minha trajetória no Municipal foi que eu inventei uma saia com uma camiseta que era mais comprida do que o *short*: era abaixo da altura dos joelhos. Eu falei: "De saia pode, né?" tive que falar com o chefe da segurança. Era um segurança muito gentil, um cara negro retinto. Ele perguntou se realmente tinha ido de saia, falei que improvisei, ele disse que não ia "embaçar" minha entrada por conta da saia. Consegui contornar a situação e te assisti. Foi belíssima a apresentação.

Foi linda mesmo. A de Floripa também: me lembro bem da apresentação de Floripa.

Ah foi memorável! Hilton, qual foi seu interesse em falar de Lima Barreto? Eu sei que na construção da dramaturgia foi utilizado *O cemitério dos vivos* e os diários pessoais do Lima. Gostaria de saber como foi seu contato com os escritos, se teve alguma indicação da direção e para além desses dois livros?

As coisas foram se afunilando para esses dois livros, mas não ficaram concentradas neles. Do ponto de vista da autoria, você podia tentar conversar com Luiz Marfuz. Do ponto de vista da encenação, você podia tentar falar com Onisajé.

Porque eu deliro muito, falo muito: eu vou no meu delírio de artista, de produtor e de militante.

Muito pouco conheci de Lima Barreto, na minha infância e juventude. Luiz Marfuz foi o cara que me levou para fazer teatro na década de 70: lá em Salvador me apresentou a profissão e viramos amigos, somos amigos até hoje. Em 2008, ele me convidou para protagonizar *Policarpo Quaresma,* uma montagem que ele estava fazendo no Teatro Castro Alves - não no "teatrão", mas atrás, na sala do coro. Foi meu primeiro encontro com Lima Barreto: o *Policarpo Quaresma.* Dediquei muito tempo para mergulhar no Policarpo Quaresma sabendo que quem mergulha nele está mergulhando no próprio Lima - no pai do Lima, vamos dizer assim. Não me sentia tão defasado, neste sentido. Foi lindo: o espetáculo ganhou vários prêmios em Salvador, como o prêmio Braskem[5], que é o prêmio de lá. Luiz Marfuz é um cara extremamente respeitado na Bahia e hoje também no Brasil. Eu voltei pro Rio de Janeiro, estava ali só porque estava fazendo espetáculo, porque [no Rio] eu tinha a Companhia dos Comuns, que eu precisava tocar - a Cia dos Comuns quem coordenava era eu, quem coordena sou eu.

Aí eu voltei a ter um desejo, àquela época, de fazer um monólogo - um negócio de que eu tinha muito medo, eu achava que não era capaz: a questão das coragens. Eu queria, e já estava mergulhando no universo da loucura no teatro com o espetáculo *Silêncio*, que é o único que eu dirigi com a Companhia dos Comuns, em 2008 - inclusive, eu queria voltar a trabalhar com esse tema. É um tema que eu não quero perder nunca de vista: a loucura.

Eu tinha uma visão das minhas amigas, mulheres negras, independentes e inteligentes surtando por conta do sexismo, do racismo, do machismo. Aquilo sempre ficou uma coisa mal resolvida na minha cabeça, até que eu fui provocado pelo próprio Marfuz e pela Onisajé: por que eu não faço o Lima Barreto, mergulhar no universo do Lima Barreto para o monólogo? Então, foi decidido imediatamente: vamos fazer Lima Barreto. Mas, não é a obra nem a vida de Lima Barreto.

[5] O Prêmio Braskem de Teatro é um evento do estado da Bahia, que premia e busca a valorização do fazer teatral. Atualmente tem o nome Prêmio Bahia Aplaude (PBA), em 2024 completa a sua 30ª edição.

Essa decisão aconteceu quando?

Em 2016. Levei praticamente oito anos elaborando essa ideia e trabalhando em outras coisas também. A gente não queria mostrar a vida de Lima, nem a obra de Lima Barreto. Como bom militante que sou e não vou deixar de ser jamais no meu ofício, queria trabalhar também a questão do racismo. Então resolvemos que seria vida e obra de Lima Barreto, uma homenagem a Lima Barreto celebrando 40 anos de carreira de Hilton Cobra e trabalhando, através de Lima, o racismo no Brasil.

O Luiz Marfuz começa a esboçar o texto ainda em 2016. Eu e a Fernanda Onisajé elaboramos o projeto. Ganhamos um edital em 2016 para fazer esse espetáculo: *Traga-me a cabeça de Lima Barreto.* Aí, fui mergulhar na obra e na vida. Não somente eu, Marfuz e Onisajé, com um objetivo: um espetáculo, um monólogo. Esse processo de leitura foi extraordinário. Eu não li tudo de Lima, porque eu acho que é quase que impossível, de tanta coisa que o Lima tem: a gente não percebia, há décadas, que Lima deixou um legado na literatura tão extraordinário e vasto. Lima foi cronista, romancista, ativista e um dos maiores poetas, para mim, é o escritor que mais resume o Brasil daquela época e é o mais atualizado.

Li primeiro a biografia, do Francisco de Assis Barbosa, nos estudos e nas pesquisas de quem era Lima. A gente está falando de Lima Barreto hoje porque esse homem, Francisco de Assis Barbosa, chamado de doutor Francisco, se apaixonou pela vida de Lima, pela obra de Lima Barreto e em 1956, ano que nasci, lançou essa preciosidade[6]. A primeira coisa que li foi isso, que inclusive reza como se deu a morte de Lima Barreto.

Você sabe que a morte de Barreto está no espetáculo: aquele ebó literário que faço no final. Aquilo ali é como uma extração do desenho, vamos dizer assim, da morte dele para o nosso espetáculo. Eu acabei de ler este livro, o capítulo que tem a morte - um dos últimos capítulos - às quatro horas da manhã sozinho, na minha cama. E o Lima morre na cama, rodeado por livros escritos. Eu acabei de

[6] Barbosa, 2017.

ler esse livro na minha cama, rodeado de livros escritos de Lima Barreto e eu chorei copiosamente, altíssimo, sozinho na minha madrugada. Foi quando eu vi: agora sim, eu tenho certeza que eu quero fazer e viver esse homem.

Esse homem que, quando tinha quatro anos de idade, morou na rua em que eu morei em Santa Teresa. Então, fui buscando todas as coincidências: a minha letra era horrível, a de Lima Barreto pior (risos). Fui buscando chegar mais perto dele, da pessoa: o que era coincidência na minha vida e na vida dele. Eu fui um escriturário, eu fui um cara de contabilidade aos quinze anos de idade, quando comecei a trabalhar. Ele era amanuense[7], exatamente uma figura de escritor. Nossas vidas se cruzaram: com certa diferença, iniciamos da mesma forma. Neste sentido, eu absorvi bem este homem, através desse livro.

Passei a ler todos os contos, os romances. Eu fui também à luta na academia, porque a gente não tinha noção de quantos de vocês estavam pesquisando Lima Barreto. A academia pesquisou muito esse extraordinário escritor. Então, sobre essa sua primeira pergunta: eu li quase tudo. E vou dizer para você que eu esqueci quase tudo, mas é um problema meu: é um problema de memória, que eu estou perdendo mesmo (risos).

Quais são as encruzilhadas em que você e Lima se encontram e quais são as nuances? Essa imagem da sua leitura às quatro da manhã rodeado de livros, para mim é um grande símbolo: dá para notar a força, a vontade, a gana que você tem quando está no palco. Se reflete através de seu corpo. Nesse sentido, onde você se aproxima e onde você se distancia de Lima?

Do ponto de vista prático, eu tenho essa coisa de que o trabalho na minha vida é importante, como na vida de Lima. E o dinheiro na vida de Lima era extremamente importante: eu comecei como um escriturário e ele era amanuense. O amanuense é escriturário e eu ganhei muito dinheiro na minha vida sendo datilógrafo: meu nome Cobra não é da arte, Cobra porque eu batia muito rápido a máquina em Feira de Santana: Hilton Cobra vem de lá. Então, há essa semelhança: nós, Lima e eu sempre trabalhamos.

Eu fui pro teatro, Lima foi para a escrita. Ou seja, fomos para o universo das

7 Pessoa que escreve textos à mão.

artes. Nós fomos buscar entender processos, entender pessoas: no teatro, creio, eu faço isso, muitas vezes.

A questão da letra pode ser uma bobagem, mas a letra feia foi algo que sempre me perseguiu e eu sempre queria me fazer entender: quem escreve com letra de fôrma é aquela figura que quer se fazer entender. Eu só escrevia com letra de forma, porque eu queria me fazer entender e a minha letra é muito ruim. A letra de Lima Barreto era muito ruim.

Tínhamos diferenças. Se eu for analisar a vida da família de Lima, a minha família era muito numerosa: sou mais velho de oito, depois eu passei a ser mais velho de onze. O Lima era o mais velho de quatro filhos. O pai de Lima enlouquece, o meu nunca enlouqueceu. A mãe de Lima morre cedo, quando ele tinha dez anos, possivelmente de tuberculose.

Eu acho que há uma diferença: ele como escritor, eu como ator. No espetáculo, eu faço uma correlação de Lima com Machado, é um negócio muito perigoso. Às vezes eu consigo, às vezes eu não consigo - a depender da plateia ou de mim mesmo, como eu estou naquele dia, naquele momento de palco. Mas, não é bacana que o público saia de lá dizendo que Lima odiava o Machado de Assis. Porque absolutamente não era isso.

O Lima tinha um ressentimento, porque ele sabia que ele era genial e nunca galgou o sucesso e a respeitabilidade de Machado. Eu, como ator, nunca vivi isso na minha vida - guardadas as devidas proporções e os devidos tempos: eu, como ator, começo na década de 1970. Ele, na década de 1910.

Fundamentalmente, o não reconhecimento que perseguiu a vida de Lima é muito grave: o Lima passa a beber por conta disso, não consegue dinheiro através dos seus escritos, somente o Monteiro Lobato. Engraçado: lembrei do Monteiro Lobato, o grande eugenista, não é? Mas foi o cara que primeiro publicou Lima Barreto.

Que ironia.

É. Ele era muito poderoso na época, o Monteiro Lobato. Essas diferenças são

muito importantes na criação de artista, de personagem. Onde estão as diferenças e como é que você vai balancear e trabalhar essas diferenças na composição de personagem e na própria interpretação? É maravilhoso você identificar as diferenças. Mas, eu jamais me senti como Lima Barreto: não reconhecido, naquela profundidade de falta de reconhecimento daquele homem que era brilhante.

Eu não quero dizer que eu sou um ator brilhante, não sou eu que tenho que dizer. Não, nunca senti. Mas, como o Lima eu sempre fui irreverente: topo tudo, brigão, de não abrir concessões. Eu sempre fui isso e eu tenho isso do meu pai. Meu pai sempre foi um homem muito ousado, foi um homem muito brilhante na oratória; eu adoro fazer discurso. Então, existe essa diferença entre Lima e eu: eu fui e continuo sendo mais reconhecido do que o Lima. Uma questão dos tempos.

Foi muito bacana estabelecer dentro da minha vida, desde a infância, quais os aspectos que me identificam e o que me diferencia desse extraordinário homem.

A outra coisa é você identificar para nós, militantes do movimento negro, a militância de Lima na obra dele. A militância como nossa militância antirracista. No meu teatro, hoje na linha de frente vem a questão da luta antirracista. O Lima, não. Tanto é que antigamente se dizia que Lima era extraordinário, mas não militante - entendendo a militância como essa militância de Abdias Nascimento e do Movimento Negro Unificado, do qual fiz e faço parte. De uma mulher como Lélia Gonzalez, como Luiza Bairros. A luta antirracista está na frente. Para Lima, não.

Para o Lima era aquela coisa do não reconhecimento, evidentemente por conta do racismo. Não existem na obra de Lima capítulos dedicados à questão da eugenia - eugenia no Brasil é da época de Lima. O genial é você identificar na obra onde é que ele quis falar: onde ele fala de eugenia, onde ele fala de racismo etc. Porque ele não é muito explícito, é bacana você pegar a obra e identificar, com outras palavras. Veja bem: é um pouco diferente do Machado de Assis. Eu não conheço a obra de Machado, nem conheço muito a vida de Machado, mas o Machado abriu muitas concessões. Lima, não. Machado, por abrir concessões e pela genialidade que ele era e continua sendo, foi aclamado. Lima, nunca.

Lima, quando não tinha dinheiro, quando precisava reduzir um pouco e ir um

pouco para a retaguarda, ele escreve Gonzaga - se não me engano, nessa obra dele que ele mete o pau na imprensa. A imprensa volta, mete o pau nele evidentemente, e alija ele de todos os processos. Aí ele continua duro, continua sem reconhecimento. Talvez o Lima não tenha tido uma esperteza. Uma inteligência emocional, talvez ele não tivesse isso.

O Machado era mais polido, tudo dele está nas entrelinhas, ele nunca foi direto. A gente pode até relacionar a vida de Machado com uma figura extraordinária que acabei de ver num filme: a dona Ruth de Souza. As concessões que a dona Ruth de Souza abriu e as concessões que Machado abriu para serem aclamados - em épocas diferentes. Tem um momento no filme em que ela diz: “Eu fui correta.” Ela sofreu tanto racismo na televisão brasileira, no audiovisual, mas com a inteligência emocional dela ela suplantou tudo isso e morreu dama, rainha, rainha nossa, importantíssima. O Machado, da mesma forma.

Você sabe que nós queríamos muito colocar no espetáculo que, no atestado de óbito de Machado, a cor dele era branca. Mas, nós não encontramos o atestado de óbito. Então tivemos o cuidado de não colocar a - assim como muita gente acha que o Lima era homossexual: eu acho que sim, mas eu só acho. Então, a gente não quis ser responsável em explicitar essa homossexualidade de Lima, de uma forma irresponsável. Dada a grandiosidade que é esse homem, a gente não podia botar dessa forma. Eu sou viado - em Feira de Santana nunca teve homossexual, só teve viado. Desde quando eu nasci eu descobri que eu era viado, muito antes de saber que era preto. O Lima se viado fosse, escondeu do mundo até hoje.

Então tudo isso era muita diferença e tem uma coisa que é extraordinário: é que a melhor composição de personagem, quando você identifica maiores diferenças entre você e entre aquela personagem. Então, desse ponto de vista, não foi difícil criar, muito pelo contrário: isso me ajudou e muito. Isso regeu a minha trajetória para poder me aproximar desse homem e ao mesmo tempo não ser esse homem, porque eu não gosto de ser.

Eu gosto de tê-lo ao lado do meu corpo. Durante a encenação, durante a peça, eu busco ele. Utilizo ele, depois eu boto aqui do lado, aí sou eu, ali é ele. É

assim que eu gosto e sempre gostei de trabalhar meu ator: não tem diretor ou diretora no mundo que diga para mim que isso é errado. São 40 anos, 45 fazendo isso e dessa forma eu sou muito mais do que qualquer Marília Pêra do mundo - embora a Marília Pêra seja extraordinária. Eu gosto de estar aqui: é o meu corpo preto, eu saco você, personagem, a hora que eu quiser ou a hora que a encenação determina. Aí a gente vai pelas partituras da própria encenação, da própria narrativa. Então é isso: essas parecenças e essas diferenças.

Falando mais especificamente sobre a peça, me interessa a sua relação, enquanto ator e personagem, com alguns objetos, dentre eles alguns que eu vou destacar: a cabaça que guarda os búzios do qual formam um cérebro, o cesto que guarda alguns livros do Lima e outros autores e autoras negros, e a cadeira usada como esconderijo, acento e pedestal.

Eu vou começar pelo mais fácil, porque a cabaça é mais difícil: é a cabeça. Se você conversar com a Fernanda - é sacerdotisa também, é do mundo dos Santos, do Candomblé -, ela vai falar coisas tão extraordinárias e lindas para você que o que eu vou falar sobre a cabeça é uma bobagem em relação ao que ela sabe, o que ela faz e o que ela percebeu. E por que ela botou aquela cabeça, a cabaça cravada de búzios, ali? Mas a cadeira, a cadeira é por essa coisa humana do Lima querer ser reconhecido. Uma cadeira de escritor, uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, onde se senta e se pensa, se escreve etc. Então, a cadeira para mim tem essa coisa de ascensão: o que esse homem realmente quis foi um reconhecimento. A cadeira simboliza esse reconhecimento.

O cesto, na verdade, o cesto só tinha obras dele, viu? Ele guarda a memória. Para mim, o cesto que está ali é a guarda da memória desse homem: a guarda das coisas, da roupa, dos papeis que ele escreve, da escrita. Depois eu jogo esses papeis, depois eu escrevo, a própria obra dele está ali guardada. Aquilo ali é o local de memória daquele homem que eu saco dali para ser ele próprio. Ele: o Lima.

A cabaça é uma coisa da ancestralidade. Eu não sei falar sobre o mundo religioso, embora seja de lá, eu vou fazer com que você fale com Fernanda Júlia: ela invoca a cabaça. Que é inclusive Mãe Beata, minha linda e querida Mãe Beata, Mãe de Santo que faleceu há um tempo. Ela foi assistir a peça no domingo, logo na época da estreia, num domingo em que eu passei mal e não terminei a peça.

Mãe Beata foi muito clara comigo: “Olha, tira esses búzios da cabaça.” E não tem no mundo quem não respeitaria a Mãe beata: é a mãe de Santo mais pop do Brasil. Era extraordinária, politizada, militante e Mãe de Santo, do Candomblé, da Macumba. Fernanda Júlia, que também é sacerdotisa - e a mãe dela também é de Candomblé - disse: “Cobra, eu não vou tirar, porque eu pesquisei muito e eu sei que dá para continuar esses búzios nessa cabaça.” Então, para mim a cabaça é essa possibilidade dele ver o mundo, analisar esse mundo e do querer dele realmente de ir para outros mundos. Isso é uma coisa linda!

Eu acho que tem algo muito simples em tudo no espetáculo, inclusive a própria cabaça, inclusive a própria cabeça. É simples, extraordinário, enorme, cheio de simbologias, cheio de dizeres, de dúvidas. Aquela cabaça nos deixa realmente a nos dizer a nossa cabeça, nosso cérebro: de outro ponto de vista, é a questão ficcional do espetáculo.

A cabaça é um dos grandes pontos da minha pesquisa. Eu estou usando um conceito que eu peguei do Walter Benjamin chamado “alegoria”. E alegoria para o Benjamin... Ele vai falar por exemplo: um objeto, um pensamento, ele vai se relacionar com uma ideia de alegoria que é diferente do símbolo. O símbolo para o Benjamin é uma ligação direta, é uma mensagem direta daquele objeto com o significado e o significante que ele possui. Só que ele vai trabalhar com essa ideia de alegoria com que, por vezes, tal objeto ou pensamento não é uma ligação direta, não é uma mensagem direta. Então, quando eu olho para a cabaça, para mim é uma grande alegoria, porque quando eu olho para ela não consigo ver só uma cabaça: pode ser um instrumento musical, poderia ser tantas outras coisas. E ela está cravejada de búzios. Então, consigo perceber que ali existe uma camada ancestral, existe uma camada religiosa, como você colocou, sobre mundos. Então, essa ideia de alegoria do Benjamin, acho que ela é muito bem-vinda para um instrumento analítico dessa cabaça. Qual a ligação dos búzios com o ator Hilton e o personagem Lima?

Quem traz o búzio é a Onisajé. Você conhece a Onisajé?

Pessoalmente, não.

Você sabe que Onisajé é uma diretora: uma diretora negra. É uma diretora que eu digo que tem assinatura: a Onisajé quer e já fez espetáculos de teatro dedicados a três, quatro Orixás. E ela quer fazer um espetáculo de teatro para cada Orixá. Onisajé no teatro: a assinatura dela é essa busca no Candomblé e em

homenagem a esses Orixás: esta mulher não pensa o teatro ou qualquer outra coisa se não for do ponto de vista da vivência dela dentro do religioso. É ela que traz os búzios, não sou eu e não o Marfuz.

Eu quero puxar uma outra coisa em relação à cabeça no *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*: a questão funcional. Você sabe que o espetáculo é uma conversa, aquilo ali é meramente uma conversa dentro de uma conferência: existiu uma conferência.

Essa foi o Primeiro Congresso Universal de Raças? Que teve a exibição do quadro *A redenção de Cam*, que pregava a ideia de que o Brasil em 100 anos seria todo branco?

Não. Esta conferência aconteceu aqui em 1913, organizada por Renato Kehl. Era um seminário para analisar a eugenia no Brasil, dedicado à eugenia. Aí Marfuz traz aquilo para a morte de Lima: ele busca, antecipa aquilo. E aí, qual é o grande mote do espetáculo? Os eugenistas dizem: como uma pessoa de cor preta pode escrever tantas obras geniais - o adjetivo é meu -, tantas obras de tão boa qualidade?

Estou com o programa da peça aqui onde tem essa fala: "Como um cérebro, considerado inferior pelos eugenistas da época, poderia ter produzido e publicado obras literárias de qualidade, se a arte nobre e da boa escrita deveria ser um privilégio das raças consideradas superiores?" Este aqui eu peguei no Teatro: eu vi no chão do Municipal e tratei de pegar logo, antes que não conseguisse outro.

Então está atualizado: se é do Municipal, está atualizado. O texto sofreu algumas mudanças ao longo do tempo. Veja bem: ele traz nessa obra a exumação do cadáver de Lima, para que os eugenistas pudessem fazer essa análise. É brilhante, essa coisa de Marfuz ter trazido essa encantaria: ali o Lima volta ao mundo e entrega a sua cabeça para ser dissecada.

Acho que é a partir daí que chegam os búzios. É muito importante essa cabaça, que eu analiso do meu ponto de vista: de ator ou de produtor, e como eu vivo aquilo. A partir do Candomblé, o que é que aquilo realmente significa eu não sei dizer para você. As pessoas acham que é um mero cérebro, como os eugenistas

analisavam, mediam na época, na peça vem aquele cravejado de búzios. É muito lindo como Marfuz fez e como Fernanda pôs ali.

Botei como título da pergunta "o corpo enquanto alegoria". Alegoria: aquele conceito do Benjamin que eu expliquei brevemente. A peça não usa muitos dispositivos cénicos, como uma cenografia complexa. Visualmente, ela apresenta elementos simples. Sendo assim, na minha visão ela é contada a partir do seu corpo. Qual é a importância do elemento "corpo" para a peça? Como você entende esse conceito de corpo dentro da peça?

Eu comecei a fazer teatro em 1978. Eu já quis ser bailarino, fiz Vestibular na UFBA para bailarino e para ator. Eu perdi todos os vestibulares, mas eu mesmo me reprovaria: eu era mais ousado do que interessante quando eu fiz esses vestibulares. Mas, eu sempre trabalhei o corpo. Desde o início, eu diria até desde criança, eu tinha flexibilidade de corpo: eu jogava bola, eu entrava na minha casa através dos basculantes porque eu era magrinho e parecia cobra. Eu sempre tive uma coisa de corpo muito forte no teatro.

Eu venho de uma família que é de "pé de valsa". Eu sempre adorei os meus tios dançando: eu tinha um tio que dizia que o tango tinha 149 passos e ele sabia 148. Eu venho disso. Como eu fui apaixonado pela Elza Soares, que dançava com a voz e sambava que era uma coisa, o corpo sempre foi algo extremamente importante. E não é só importante: a partir dele, eu sabia que eu poderia ser mais forte nas coisas que eu queria fazer. Eu nunca relaxei na questão de corpo: nem ensaios nem preparação corporal, em qualquer peça que eu já fiz na minha vida. Eu não sou ator de ficar no centro de palco falando: pode ser o mais maravilhoso do mundo, não sou eu. Para mim, o ator tem que ser o corpo inteiro no palco.

Quando eu comecei realmente a trabalhar o meu ofício de teatro com as questões negras, eu dizia para todo mundo que, quando eu subia no palco, subia eu, subia Grande Otelo, subia dona Fernanda ou dona Ruth, subia a dona Léa - todo mundo nesse meu corpo de 1 metro e meio. Quando eu ia fazer qualquer que fosse o espetáculo - Shakespeare, como eu fiz, e tantos outros que não tem nada a ver com preto - eu, preto, subia ali com todas essas referências. Eu estou falando de um corpo já não é aquele corpo malabarista, aquele corpo flexível que eu imprimo nas minhas peças e como você viu nesta peça. É também aquele corpo

negro, que absorve e que traz tantos outros corpos.

A gente fala do corpo negro no teatro. Para mim define-se assim: com quem eu estou entrando? E o que faço a partir dele? O que foi difícil. Uma das dificuldades, por exemplo, para fazer o *Traga-me*, foi atualizar meu corpo. Eu estava há sete anos sem fazer teatro, sem entrar no palco. Eu tinha sido gestor, presidente da Fundação Cultural Palmares: autoridade. Eu gosto de ser gestor também - ou pelo menos eu gostava. E estava enferrujado, porque corpo de ator enferruja.

E nem precisa de muito tempo parado.

Não, não precisa. Até hoje eu faço academia, por exemplo. Agora, eu sou muito indisciplinado na academia, eu preciso do personal: porque se eu tiver que fazer 10 e faço a 3, ele me exige fazer 12 - para mim está ótimo. Então, não é nenhuma novidade para mim aquele trabalho de corpo que eu imprimo em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto.* É para as pessoas que assistem, sobretudo se eu estiver com aquela barba enorme. No [Teatro] Municipal, eu estava saindo de uma pneumonia. Ninguém percebeu: eu estava tossindo, um mês sem trabalhar corpo e doente. E o próximo monólogo que for fazer, eu vou exigir mais ainda do meu corpo: pode ser a última vez que eu possa usufruir desse meu "corpitio" flexível. Vou fazer 68 anos com corpo de 18. Eu sei que o meu corpo em cena determina muito de como as pessoas geralmente gostam de me ver em cena: "Ah, você é um gigante." É por conta do meu corpo. Quando estou falando do corpo, eu não estou falando somente da flexibilidade. Eu estou falando da voz que é corpo, do olhar que é corpo.

Para contextualizar: quando eu abordo a questão do corpo, não estou falando só do corpo matéria, da flexibilidade. Eu estou entendendo o corpo na minha pesquisa como esse conjunto de elementos: a voz, a figura do corpo no palco, a visão social desse corpo. Principalmente do corpo do ator negro no palco.

E principalmente da prontidão, não é? Fernando Santana foi o assistente de direção, fez a preparação corporal e a coreografia. O desenho de corpo é de Zebrinha, mas a preparação é de Fernando Santana, que é um ator extraordinário.

Muito bacana, não somente um ator: é cria de Luiz Marfuz, mas também um dramaturgo, um autor de teatro e diretor muito interessante. Ele atualizou o meu corpo com todas as paciências do mundo, e eu creio que na próxima peça buscarei com que ele também trabalhe comigo nesse sentido de botar o meu corpo ativo, de botar o meu corpo de prontidão.

Você pode ter um corpo que você quiser dentro de palco, com toda essa percepção do inteiro que é corpo. Mas, se ele não estiver de prontidão em cena, ele não funciona. Prontidão é mais uma coisa que está dentro do seu corpo e em que você tem que buscar ter atenção: a percepção.

Antunes Filho dizia uma coisa: ele chega antes do espetáculo, ele chega nos camarins e pergunta: “Todos prontos?” Aí, outro: “Falta o figurino”, falta não sei o que, falta... Ele diz: “Mas, eu não quero saber nada disso. Eu quero saber se vocês estão inteiros.” O que é a prontidão de você estar em cena: além de você estar fazendo o seu trabalho de Lima Barreto, você está percebendo inclusive que o refletor apagou, e você continua. Ou seja, você domina o estar em cena, você domina tudo e qualquer coisa lá dentro e você não perde a sua prontidão, não perde a sua atenção. Isso é um ator inteiro em cena. Isso é um corpo absolutamente disponível e disponibilizado para o fazer teatral.

O corpo, para mim, é uma das coisas mais importantes em cena. Não é mais somente saber dominar o assunto, dominar o tema, que é outra coisa importante, pois quem domina o tema está ali em cérebro e o cérebro é papai do corpo. O cérebro também é corpo. Não adianta também eu estar de prontidão a serviço desse ofício, dessa personagem, dessa carpintaria, dessa autoria, dessa encenação se eu não domino intelectualmente o que lá direi através de personagens. Se eu não dominar, não tem corpo inteiro em cena.

Eu não sou um leitor voraz, não sou. Deveria ser, porque eu acredito que um ator, uma atriz tem que ler. “Ah, tem que assistir”: não, tem que ler tudo e qualquer coisa. Você precisa, quando convidado para fazer um espetáculo, ir além de sua técnica: você precisa contribuir para você mesmo, para entender o que é a narrativa deste autor, os caminhos que busca a direção. Você tem que estar um pouquinho mais pronto - não posso ficar começando do zero o tempo inteiro.

Você tem que fazer suas análises de tempo, políticas, raciais, planetárias.

Tenho um amigo muito doido, muito louco, porque ele é das figuras mais inteligentes que eu conheço no teatro brasileiro, que se chama Ângelo Flávio. O Ângelo disse: "Cobra, eu sou artista. Entre 220.000.000 de pessoas, eu sou artista, eu estou no mundo das artes: olha que privilégio o universo me deu. Então, se você é um artista, prepare-se sempre. Fique sempre atento ao universo das artes, às análises que você vai ter que fazer da tua vida cotidiana, ressignificar a vida através da arte, a música, essas coisas, entendeu? Além de comer, além de passear." Poxa, eu sou um artista. Quantas são as pessoas no Brasil - nem vou dizer no Brasil: no mundo - que tentaram e não conseguiram? E eu, num universo de 220.000.000, tenho que dar atenção a essa coisa. Isso pra mim é tão significativo, é tão forte que no meu primeiro espetáculo eu estreei, em agosto de 1979, já sendo protagonista, na primeira estreia. Protagonista, levando realmente uma peça. Foi o Marfuz que me botou para fazer teatro, ele era o diretor do espetáculo.

Eu sempre primei também pela técnica. Todos os dias antes de eu sair de casa para o espetáculo eu ouvia pelo menos uma música cantada por Elis Regina e um trecho do disco *Gota D'água*, com a dona Bibi Ferreira. Eu achava, e acho ainda, que nada no mundo suplanta essas mulheres. Aliás, eu acho que Elis morreu porque ela não aguentou a própria força dela: a própria vida, o próprio canto, a própria música. Eu tenho essas duas figuras como exemplo: eu digo que Gil e Caetano me ajudaram a crescer (risos) e essas duas mulheres, eu não saía para o espetáculo sem ouvir. Eram as minhas referências de como você tem que estar no palco inteiro, com técnica etc. E sabe mais o que eu fazia? Eu não andava de casa para o teatro na ponta da calçada, porque eu poderia ser atropelado a qualquer momento: eu andava no canto da calçada, porque para eu ser artista era tão extraordinário que nada, nada podia me tirar daquela trajetória. Nem mesmo os meus relaxamentos. Isso para mim é muito importante.

Teatro e dança andam lado a lado. Eu reparo muito nesse cuidado com o corpo que, principalmente, os bailarinos e as bailarinas têm.

Eu não estou dizendo para você que eu andava lá no canto da calçada para não ser atropelado? Em 2001, eu fundei a Companhia dos Comuns, que é só de atores negros e atrizes negras. Entre uma montagem e outra, de um teatro para o outro, substituiu-se um ator e tal. Um dos atores do espetáculo, nós íamos estrear no Teatro Carlos Gomes para 700 pessoas, e o cara não chegava. Não chegava e àquela época não tinha o celular. Aqui no Rio, em 2001, era o espetáculo *A roda do mundo* e ele não chegava. Não era muito fácil a comunicação na época. Sabe o que que aconteceu com Fernando Barcellos? Ele simplesmente estava na ponta da calçada e foi atropelado indo para o teatro. Eu não dou um vacilo desses. Ele teve que ser substituído de última hora por um dos atores que saiu e voltou só para salvar aquela apresentação lotada de gente: gente preta para ver gente preta em palco.

E aí tem a questão técnica. Eu nunca tive dinheiro, mas quando eu vim para o Rio eu aprendi a fazer iluminação. Eu vim para o Rio com um cara chamado Jorginho de Carvalho, que é o papa da iluminação cênica no Brasil: existe a profissão de iluminador porque existe Jorginho de Carvalho, meu amigo que me tirou de Salvador para cá, com o grupo dele. Eu não voltei mais para a Bahia.

Bom, eu nunca tive dinheiro. Mas, por exemplo, eu brinco muito com Debinha Colker - a Deborah Colker, da Companhia Débora Colker: minha amiga de muitos anos, eu vi Debinha dançando grávida de Miguel etc. A gente é amigo há muitos anos e eu brinco com ela de que eu fui o primeiro iluminador da companhia dela. Porque o iluminador mesmo era Jorginho de Carvalho: sempre iluminou os espetáculos dela, menos agora. Mas, eu fiz uma luz para ela antes dela montar a companhia. Ela disse: “Eu vou fazer um final de curso de dança lá na casa, domingo. Eu queria botar uma luz. Você faz a luz?” Eu disse: “Faço. Troco por aula, você topa?” [Ela disse:] “Topo”. Ela não tinha dinheiro para pagar e eu não tinha dinheiro para pagar aula... eu fiz a luz. Eu fui uma permuta, fiz isso com várias coisas: fiz isso com aula de canto, com dicção, com aula de corpo etc. O que quero dizer é que tem muitos atores e atrizes que não primam pela técnica. Por que não tem dinheiro? Não fale isso comigo, porque eu não acredito. Mas também não quero ficar me comparando a todo mundo: eu sou eu, né? Eu vou trocar minhas coisas por aquilo que é necessário, que é a atualização sempre do meu corpo para

o meu ofício. Para o meu ofício eu sempre troquei, sempre permutei esse tipo de coisa. Então falamos aí do corpo, né?

O tema da eugenia, um dos grandes pontos que me interessa no *Traga-me*. Trabalhar com esse tema da eugenia era um desejo seu? Veio por parte da direção, veio pela dramaturgia? Como surgiu o tema na criação da peça? Eu vou emendar duas perguntas: como surgiu a eugenia na peça e como você vê os avanços ou os não avanços dentro do teatro negro brasileiro, dado a sua experiência desses 40 anos de carreira?

Primeiro: a eugenia não estava na pauta, o racismo estava na pauta. A gente sabia que não queria ficar fazendo a obra de Lima ou ficar falando sobre a biografia de Lima. A gente queria ter algo diferente que não sabíamos o que que era, com o tema do racismo. Eu não sei precisar para você - mas Marfuz saberia - quando a eugenia entra: ela entra a partir do autor, da provocação do autor. Se quer saber sobre a eugenia, leia este livro aqui.

***Racismo e eugenia no pensamento conservador brasileiro*, de Weber Lopes Goés.**

A grande felicidade da narrativa deste texto é a gente ter descoberto. Eu não me lembro quando, como e por que veio o tema da eugenia. Até hoje muita gente do movimento negro não sabe que o racismo é alicerçado no processo eugenista.

A eugenia veio organizar: estávamos na feitura de textos e lendo. Eu lia muita coisa e sublinhava muita coisa sobre Lima e sobre a obra de Lima. O que era a minha contribuição na feitura do texto? Ler. E aí Marfuz nos apresenta, a mim e à Fernanda, uma coisa que é legal para você também: aquele vídeo inicial do nosso espetáculo, de um documentarista sueco chamado Peter Cohen. Ele tem dois documentários: o *Homo sapiens 1900* e a *Arquitetura da destruição*. São vídeos que eu assisti, e quando assistia esses dois vídeos o texto não estava pronto. A riqueza fundamental do texto é aquilo que nós queríamos: não trabalhar o racismo como todo mundo tem trabalhado. A [temática da] eugenia nos favoreceu. Saber que Monteiro Lobato era eugenista, Renato Kehl, Nilo, Nina Rodrigues etc.

Aquilo foi, para mim, uma explosão da necessidade de pesquisar. Pesquisar enquanto ator. Foi uma felicidade enorme saber que a gente estava construindo

uma obra muito legal. Eu não tenho nenhum problema de modéstia, eu tenho um carinho pelas coisas que faço: ninguém precisa dizer se é bom ou ruim, eu sei. Começamos a discutir a eugenia.

O mote da peça era os eugenistas, como os eugenistas viam a cabeça de Lima Barreto: "Como era possível?" Olha o tamanho da importância desse processo: era a época de Lima, aquele quase final de século 19 com início do século 20, a eugenia no mundo é ali. No *homo sapiens.* O nascedouro do processo eugenista como suposta ciência - o "suposto" sou eu que coloco.

É uma pseudociência, porque muita coisa conseguimos superar com os estudos genéticos, apesar da herança eugenista. Ela continua, inclusive dentro do meio acadêmico científico, não é?

Claro, na vida! Às vezes nos debates eu digo: "Se Hitler tivesse vencido aquela guerra, eu não estaria aqui. Você, preta, não estaria aqui, viado não estaria aqui, sapatão, loucos, loucas, deficientes... Porque esses caras buscavam de fato, sem rodeios - não adianta enfeitar a pílula - a purificação da raça: esses caras queriam dizimar aquilo que não era próximo deles. O ideal de purificação de raça nada mais é que a eugenia. Em *Arquitetura da destruição* você vê Hitler, que deve ser aquele cara no mundo que mais absorveu o processo eugenista para criar sua plataforma política e sanguinária. Olha o peso que isso deu à montagem, o peso que isso deu ao texto, não é? Ainda hoje a gente identifica nesse processo racista brasileiro - só para a gente dar um recorte no Brasil - o quanto a eugenia serviu de alicerce para a segregação, para o racismo, para a exclusão. Vou puxar só um pouquinho aqui para o governo Lula atual.

Você passou por um processo de golpe, por um processo nazifascista e consegue voltar, a duras penas, com a esquerda ao poder. A esquerda está há um ano e meio (quase) no poder e você não vê, não ouve, não lê a pauta racial no governo Lula. A única pessoa da área social do governo Lula que está apresentando algo é Margareth Menezes, no Ministério da Cultura. Porque, de uma certa forma, teve a sabedoria de entender que que o universo da produção cultural e artística brasileira estava empenada, durante oito anos. Há uma certa sabedoria na gestão da Margareth, que reconhece a produção represada: solta dinheiro, está pouco,

mas solta, destrava a Lei Rouanet e vai criando políticas públicas - como é a questão do sistema único de cultura. Isso tem que ser implantado e implementado, isso é política pública - se no final dessa gestão Margareth Menezes conseguir implementar. Não é um sistema único de cultura, mas é como se fosse: é o Plano Nacional de Cultura. Vai ser um ganho extraordinário. E você ainda tem duas leis que têm pelo menos 4 bilhões e 800 milhões a serem gastos. Meu único problema é que ela está tão forte e o presidente, que sabe trabalhar com o Congresso, não volta à campanha para aumentar a Cultura para 2% do seu orçamento: é uma burrice histórica, porque o dinheiro acaba e a produção cultural represada é enorme.

Existe uma defasagem de servidores por falta de dinheiro para fazer concurso. Existe uma defasagem dos equipamentos. Estou falando só na esfera federal: os equipamentos federais - como teatros da Funarte, museus - cheios de equipamento sem servidor, porque não tem dinheiro. Os teatros estão sucateados de equipamentos e de servidores, porque não tem dinheiro, e eles não se aperceberam de que o momento é esse: de lutar pelos 2% da Cultura. Nós temos demanda para gastar bilhões, basta criar projetos que não sejam excludentes - como os editais. Edital é um alicerce eugenista e racista: exclui. E dizem que é uma política pública: como pode ser? Como é excludente e pode ser uma política pública?

Você tem uma das coisas mais extraordinárias das últimas décadas, que foram os Pontos de Cultura: reimplantar, reimplementar, modernizar e você vai ter em cada canto do Brasil. Eu sei porque eu visitei vários, quando era da [Fundação] Palmares: gente com suas demandas artísticas e principalmente culturais em cada esquina, conversando com o povo. É uma possibilidade de você lutar contra o racismo, contra a excludência, contra a eugenia. Não é ficar dizendo, falando, jogando - como Brizola falava: “Cuidado com a casca de banana que botam pra você escorregar.”

Você conhece ou soube de alguém ou notícia de alguém evidentemente branco, branca, que foi condenado e preso, presa por injúria racial no Brasil? Se você é branco e você me discrimina, se o racismo está na estrutura você só me discrimina porque você aprendeu através da estrutura. Então, você é tão vítima

quanto. Há mais: que justiça é essa? A gente acabou de falar das penitenciárias. O STF está preocupado com a população da penitenciária? Como estão vivendo aqueles homens e mulheres, na sua maioria pretos, pretas e pobres? Não estão. Então, você vem para cá dizer que nossa Carta Magna... A nossa Carta Magna está defendendo a democracia que diz que defende a todos: é mentira. A prática não é essa.

Eu não acredito em artista que não tem utopia: nós temos as nossas utopias, talvez seja o nosso melhor alimento. Fora essa utopia, eu não acredito em nenhum amigo: não para nós, pretos e pobres nesse Brasil, LGBTQ+, índio. Não tem saída.

Eu não sei o que é que Lula quer, mas ele já deveria ter feito uma reforma de Ministério. Eu fico achando que ele é sagaz e está esperando essas eleições municipais. O que já era pra ter feito, sobretudo, na área social: o que é que você sabe desse Ministério da Educação? Que é que tem apresentado o Ministério da Educação como política pública, como reforma? Como concerto do desmando de mais de oito anos? E aquela democracia americana, que povo é aquele pra botar o Trump? E pra colocar de novo o Trump? E o Biden, quer ser de novo um presidente e aquela mulher preta, senadora como vice e que por ser vice é presidente do senado? Por que aquela mulher não foi trabalhada para ser a candidata? Eu estou falando o que eu gostaria que Lima vivo falasse.

Seria genial, principalmente esses encontros que você citou: Krenak e Lima numa mesa, juntos.

Olha a riqueza de um Krenak e de um Lima Barreto numa Academia Brasileira de Letras. Se eu estiver aqui, eu vou na posse da Lilia [Moritz Schwartz] em junho. Muita gente preta não gosta da Lília, eu acho que ela deve ter lá os equívocos dela - quando ela falou da Beyoncé, por exemplo. O Gil foi para lá e não me convidou, dona Fernanda não me convidou, Krenak não me convidou... a Lília me convidou. Eu vou lá: eu quero dar uma olhada naquilo para saber melhor, falar sobre aqueles fardões. Deveriam, neste momento, pedir audiência com a Ministra da Cultura e com o Ministro da Educação, para fazer suas defesas de melhoria na educação do Brasil. Audiência com o Ministério de Comunicação, para defender uma melhor

qualidade na televisão brasileira, para dizer a essas figuras todas que o BBB da Rede Globo é a maior contribuição para a atrofia cerebral do povo brasileiro. Como é que eu sei disso, como é que eu critico isso e aqueles imortais ficam nas inércias imortais deles? Ora, por favor! Eu não assinei - mas, eu não critico quem assinou - um documento em defesa da democracia brasileira, das instituições democráticas brasileiras. Eu estaria assinando um documento em defesa da democracia brasileira que permitiu o *impeachment* de uma mulher honesta.

Com aprovação do Congresso e tudo.

E não só aprovação do Congresso: no pedido de *impeachment* de Dilma a primeira assinatura da é OAB e do IAB. São instituições democráticas que permitiram o *impeachment*, que permitiram o golpismo, que permitiram a eleição - que todo mundo sabia - de um nazifascista, que permitiram a continuidade de um fascista mesmo depois dele ser responsabilizado pelas mais de 350.000 mortes por conta da falta de vacina. Foi a chamada democracia brasileira que permitiu a continuidade, enquanto eu quero saber o que a democracia brasileira tem dito hoje contra o racismo e o sexismo no Brasil. Em tudo isso, estou invocando Lima Barreto para falar e voltar a dizer que é bem possível.

Aliás, havia um projeto que caiu, que era Lima Barreto no divã de Frantz Fanon: era uma coisa que eu queria fazer. E seria muito interessante o debate de Lima com Krenak: para mim, o Ailton Krenak é hoje o mais extraordinário pensador brasileiro vivo e o Lima o mais instigante e extraordinário pensador brasileiro da sua época.

Só para a gente voltar um pouquinho pro teatro. Nesses 40 anos, Hilton, você fundou a Cia dos Comuns falando sobre as questões étnicas e raciais. Você acha que a gente avançou?

Avançamos, é óbvio. Nessa trajetória há retrocesso, mas você percebe quando a militar de fato nos movimentos negros que avançamos.

Uma época eu falei de Luiza Bairros, gaúcha há décadas na Bahia: escolheu Salvador como moradia e eu era amigo, íntimo. Esta mulher que me fez homem

preto, porque essa mulher estava desde o início da minha carreira. O primeiro espetáculo, inclusive, ela contribuiu na produção, como amiga. Uma vez eu critiquei, conversando com ela: “Há pouca gente no movimento negro falando determinada coisa”. Ela: “Pare de falar isto porque teve uma época em que o Movimento Negro Unificado na Bahia cabia no meu fusca.”

Eu acho que hoje os movimentos não cabem mais em um fusca: tem muita gente, tem muitos quilombos lutando com suas próprias armas, com suas próprias forças ou suas próprias consciências. Nós perdemos muitas coisas conquistadas, com o golpismo e com o nazifascismo. E eu espero que essa esquerda “fofa” que está aí entenda que quando faz suas políticas públicas e for transformar em lei, tem que transformar em lei de uma forma como foi, por exemplo, criada Palmares. Não é qualquer governo que vai tirar Palmares: ela foi criada como instituição de Estado. Como o Fomento da Cultura em São Paulo: no município, os vereadores querem acabar e não conseguem. Então, aprendemos a lição: criem leis fortes e vigorosas, tecnicamente perfeitas, para que o nazifascismo não acabe com os nossos direitos.

A gente não pode deixar de perceber que as cotas foram um grande avanço: uma grande discussão, uma grande implantação, um grande avanço e tem que continuar em todos os seus aspectos, inclusive na estrutura dos ministérios. Tem que ter preto, tem que ter preta lá dentro, tem que ter preta e preta dentro das instituições. Então as cotas são um grande avanço.

É essa política de descentralização que junta tudo: junta pobre e preto, junta mulher e índio. E esse caldeirão LGBTQI: há pluralidade. Isso é uma conquista e faz com que essas instituições percebam que tem que descentralizar, tem que acolher todos e todas, todos os pensamentos culturais e manifestações culturais tem que ter oportunidade. Todas as linguagens artísticas têm que ter oportunidade: isso é uma possibilidade. Há mais gente discutindo as coisas, só não está tendo atitudes.

O povo tem que ir pra rua. A Internet não favorece muito a gente: a Internet nos deixa aqui conversando por mais de uma hora achando que a gente está fazendo política: muita gente se basta nesse sentido, na militância. Eu acho que já

está mais que na hora da gente ir para rua. Nós somos muito disciplinados, o racismo nos deixou muito disciplinados, dentro de casa: temos que ir para a rua. A gente preta - vou só dar o recorte da gente preta - também pode ir para rua.

Nós não estamos fazendo trepidar as bases do racismo e da segregação. É exatamente o que o racismo quer, é exatamente o que a elite branca burra quer, quis e conseguiu: estamos em paz. A gente só discute a democracia, mas a gente não vai contra a democracia para a rua, se necessário.

Me veio aquela imagem, inclusive do filme que você fez parte, do *Medida provisória*: no fim, no desfecho, todo mundo vai para a rua. Eu fiquei devaneando na sua resposta. Me lembrei de 2013, porque as jornadas de 2013 - para mim, que estava na rua naquele momento - foram uma grande resposta para a elite e para o conservadorismo. Mas, principalmente para entender que eles também podem estar na rua. E eles foram pra rua, né?

É um exemplo maravilhoso: junho de 2013, eu estava lá. E eu estava lá como presidente da Palmares: balançou os alicerces, a estrutura de governo. Todo mundo, tudo quanto é ministro tinha que pensar naquele ato. Aquilo deve ter sido o último grande ato brasileiro. Uma coisa digo: onde estão os intelectuais? Onde está a academia? Onde estão os estudantes? Em 64 e 68, os estudantes brasileiros foram determinantes. Em junho de 2013, os estudantes foram determinantes. Cadê eles? Cadê esses professores de esquerda, progressistas, que não insuflam os estudantes para a conquista de seus direitos, para ir para a rua? Como falta no movimento negro também botar gente na rua.

Falta gente no teatro?

No teatro tem uma coisa importante: a gente precisa discutir mais de estética e não somente de política, militância. Se você não toma cuidado, você não cresce do ponto de vista artístico, você não desenvolve a sua arte na medida em que você discute política dentro da dramaturgia, mas isso não leva a uma estética.

A Comuns foi criada para dar espaço, abrir espaço para artistas e técnicos negros. Desenvolveu uma dramaturgia puxada pelo Teatro Experimental do Negro e na busca de uma tábua estética do fazer teatral preto. É necessário que saiamos

desse vértice em que o racismo nos colocou e passemos a discutir estética: a nossa arte, o como fazer e como não fazer, eu poder criticar a sua performance e você poder criticar a minha performance. Eu crescer com a sua performance: nunca mais a gente fez muito isso.

Há muito ator genial e atrizes geniais, eu só falo isso aos geniais: cuidado, você entra no palco e em vez de eu te ver como artista estou te vendo como militante. Você já é um militante: em qualquer momento que você entrar no palco e dedicar sua arte, sua estética, o ativismo está lá dentro de você. Então, criemos uma dramaturgia onde a gente possa discutir a nossa arte também, porque isso é política. Luiza disse que o discurso também é trabalho. Discurso também é política.

As perguntas foram vencidas. Te agradeço imensamente. Me sinto satisfeito. Satisfeito não, porque a gente sempre tem fome de mais: estou contente com este encontro e com as ricas respostas que você deu. Então, meu muito obrigado.

Obrigado, queridão! Beijo no coração, qualquer coisa eu estou aqui. Beijo, tchau.

Fico à disposição também. Tchau.

Referências

BARBOSA, Francisco de Assis. A vida de Lima Barreto. São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Recebido em: 20/09/2024
Aprovado em: 23/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br