

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

**Versão do arquivo anexado / Version of attached file:**

Versão do Editor / Published Version

**Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:**

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/issue/view/2089>

**DOI: <https://doi.org/10.20396/conce.v12i00.8675276>**

**Direitos autorais / Publisher's copyright statement:**

©2023 by UNICAMP/IA. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

# Cia de Heliópolis e o teatro em tempos de urgência

---

## Cassiano Sydow Quilici

Universidade Estadual de Campinas  
Campinas, SP, Brasil

[cassiano@unicamp.br](mailto:cassiano@unicamp.br)

[orcid.org/0000-0003-0042-5378](https://orcid.org/0000-0003-0042-5378)

## Sílvia Fernandes

Universidade de São Paulo  
São Paulo, SP, Brasil

[silviafernands@terra.com.br](mailto:silviafernands@terra.com.br)

[orcid.org/0000-0002-1988-1771](https://orcid.org/0000-0002-1988-1771)

---

**Resumo** | Entrevista com a Cia Heliópolis, abordando a história de sua formação e desenvolvimento, os aspectos principais do seu trabalho, das pesquisas e das linguagens que investigam, suas relações com os territórios periféricos e circuitos das artes, seus posicionamentos artísticos diante da realidade do país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cia Heliópolis. História. Linguagem.

---

## Cia de Heliópolis and the theater in times of urgency

**Abstract** | Interview with Cia Heliópolis, covering the history of its formation and development, the main aspects of its work, the research and languages it investigates, its relations with "peripheral" territories and arts circuits, its artistic and political positions in the face of the reality of country..

**KEYWORDS:** Cia Heliópolis. History. Language.

---

## La Cia de Heliópolis y el teatro en tiempos de urgencia

**Resumen** | Entrevista a Cia Heliópolis, que recorre la historia de su formación y desarrollo, los principales aspectos de su trabajo, las investigaciones y lenguajes que investiga, sus relaciones con territorios "periféricos", y circuitos de las artes sus posicionamientos artísticos y políticos frente a la realidad del país.

**PALABRAS CLAVE:** Cia Heliópolis. Historia. Language.

---

Enviado em: 02/11/2023  
Aceito em: 30/11/2023  
Publicado em: 15/12/2023

Guardo, ainda, o impacto do primeiro espetáculo que assisti da Cia de Heliópolis, “Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos”. Baseado em relatos de mulheres que têm a vida marcada por histórias de familiares presos, a peça atualizava, mais uma vez, a busca desse grupo por uma linguagem elaborada e de alta intensidade, que recusa clichês ligados ao que é esperado de um “teatro de periferia”. Toda a violência da situação emerge e é trabalhada num rito teatral que convoca o público a um “luto” necessário, que ajuda a quebrar a indiferença social reinante, produzindo marcas profundas nos participantes.

Na entrevista<sup>1</sup> que se segue, realizada por mim e pela professora e pesquisadora Silvia Fernandes, no dia 11 de setembro, na sede do grupo, pudemos acompanhar as histórias do surgimento do coletivo, suas relações com a comunidade de Heliópolis, os encontros com Eduardo Suplicy e José Celso, as tensões vividas nos territórios em que se apresentam, as pesquisas e exercícios que embasam seus trabalhos, a visibilidade que alcançaram e a sustentação de uma atitude de contínua experimentação. Nesse vivo relato de uma trajetória, emerge a importância do fazer teatral, quando artistas enfrentam uma realidade muitas vezes traumática e, ao mesmo tempo, investem na invenção de linguagens, afirmando, assim, possibilidades de transformação.

Nos últimos anos, as discussões acumuladas sobre o teatro contemporâneo, principalmente no âmbito da pesquisa e da universidade, nos deram muitos instrumentos conceituais e perspectivas de leitura para uma cena que se afirmava no Brasil e no mundo. Parece, agora, que vivemos um outro momento, em que afloram, com força inusitada, questões abafadas durante muito tempo, demandando novas estratégias artísticas de abordagem. Que essa entrevista e o trabalho da Cia de Heliópolis nos inspirem e estimulem a enfrentar novos desafios.

**Cassiano Quilici** - Queria agradecer muito a vocês pela disponibilidade de dar a entrevista para esse dossiê que estamos organizando para a revista *Conceição*, com a professora Silvia Fernandes. É um dossiê sobre teatralidades dissidentes. Acho que a gente podia começar com cada um se apresentando.

---

<sup>1</sup>Entrevista realizada em 11 de Setembro de 2023, por Cassiano Sydow Quilici e Sílvia Fernandes, com a Cia de Teatro Heliópolis: Álex Mendes, Alisson Amador, Dalma Régia, Davi Guimarães, Miguel Rocha, Walimir Bess. Edição e notas de Sílvia Fernandes. A entrevista foi realizada na Casa de Teatro Maria José de Carvalho, sede da companhia.

**Alisson Amador** - Bom, eu sou o Alisson Amador, 35 anos, moro na comunidade de Heliópolis e cheguei na companhia há pouco tempo, no espetáculo *(In)justiça*. De lá para cá fui convidado para fazer o trabalho em *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos* e estou aqui.

**Davi Guimarães** - Meu nome é Davi Guimarães, sou ator da companhia, já faz 10 anos que faço parte do coletivo.

**Miguel Rocha** - Meu nome é Miguel Rocha e sou um dos fundadores da companhia.

**Dalma Régia** - Eu sou Dalma Régia, estou na companhia desde o começo, junto com o Miguel, e sou moradora de Heliópolis.

**Alex Mendes** - Meu nome é Alex Mendes, também sou de Heliópolis e estou na companhia desde 2015.

**Walmir Bess** - Sou Valmir Bess, ator da companhia, entrei junto com o Alex em 2015.

**Cassiano** - Nós fizemos um roteiro para a conversa, mas não é nada formal. E a gente queria começar pedindo que vocês falassem um pouco sobre a criação da companhia em 2000. A estreia foi com o espetáculo *A Queda para o Alto*, baseado no livro da Sandra Mara Herzer, que abordava de modo pioneiro o tema da transexualidade. Vocês poderiam falar desse momento de fundação da companhia?

**Miguel** - Eu sempre gosto de contar a história do teatro nas nossas vidas, como a gente é, em alguma medida, convocado, atravessado pelo teatro. Eu venho do Piauí, de uma cidadezinha bem pequena, de dois mil habitantes. E eu considero que tive uma infância bem pueril. Porque essa cidade se chamava Banco de Areia, era um povoado e depois vai se transformar em um município chamado São Miguel do Fidalgo. Minha infância era muito pueril, eu brincava na lagoa, andava de pé descalço na terra, comia caju no pé, manga. E aí venho para São Paulo porque meu pai morava em Heliópolis. E eu tenho, ali, um choque de realidade, porque uma coisa era a minha infância no Piauí e outra quando eu cheguei aqui. Tinha a construção de um imaginário do que era São Paulo, o imaginário de um nordestino que ouvia falar de São Paulo como aquela coisa maravilhosa. Quando eu chego

aqui e vou para Heliópolis foi um choque de realidade. Eu me lembro que a esposa de meu pai, minha madrasta, ficou chocada com a minha reação. Porque eu achava que meu pai tinha uma casa e ele morava em um barraco.

**Cassiano** - Quantos anos você tinha?

**Miguel** - Acho que eu tinha uns 15, 16 anos. E eu me decepcionei demais com São Paulo, foi um choque de realidade. E fui me deparar com uma situação muito diferente daquela que eu tinha na infância e na pré-adolescência, que era algo ligado à violência. Quando eu cheguei em Heliópolis, toda semana eu via um corpo no chão, eu ouvia tiros. Isso era muito presente nos anos de 1996, 1997. Eu me lembro que é nesse momento que chega o teatro. Desde a infância, mesmo nessa cidade pequenininha, a primeira vez que eu vi uma televisão foi numa praça. Era uma televisão coletiva e tinha hora para assistir à novela. Eu me lembro que uma vez teve um circo. Porque havia poucas atividades culturais que não fossem aquelas do nosso próprio universo, das festas religiosas, do padroeiro. Essa questão até me lembra minha avó. Acho importante dizer isso porque tem a ver com o meu imaginário do teatro. Minha avó chama-se Adelina Preta, é uma senhora negra, bem pequena, magrinha. Todo mundo falava que minha avó ia para Codó, uma cidade do Maranhão, para fazer macumba. As pessoas falavam: "sua avó é uma macumbeira, ela tem um livro de São Ciprianona ..." Então meu imaginário está ligado à minha relação com o território. E quando eu venho para Heliópolis, com meus 15 anos, vou estudar numa escola da região chamada Gonzaguinha. A primeira vez que eu assisti a uma peça de teatro foi nessa escola. E quando assisti, pensei: "quero fazer teatro!" Aí comecei a fazer cursos livres e conheci um grupo da nossa região, na divisa com o ABC, o Grupo Movimento Cultural Teatral e Artes de São Caetano do Sul (MCTA). Eles estavam fazendo uma peça chamada *Via crucis*, era a Paixão de Cristo feita no Parque Chico Mendes, em São Caetano do Sul. Eu conheci o dramaturgo e diretor desse coletivo, o jornalista Carlinhos Lira, e um dia fui até a casa dele, onde tinha uma série de quadros de teatro, fotos, cartazes das peças que o MCTA tinha montado. Eu vi a foto de um espetáculo que achei maravilhoso e perguntei qual era. E ele respondeu que era *Queda para o alto*. Eu disse que tinha interesse em ler o texto. Li, gostei bastante e descobri que era um romance, ele tinha adaptado. Fui procurar esse romance, li em um dia e falei: "isso é o que eu quero fazer". Nessa fase, eu tinha meus 18 anos mais ou menos, ou 19. E já entendia o território, a movimentação social ligada à moradia, ligada às lutas pela saúde, pela educação, quando conheci uma instituição chamada UNAS, que é a União

de Núcleos de Moradores de Heliópolis, onde tinha um movimento ligado à juventude, à orientação sexual.

**Cassiano**- Foi bom você falar nisso, porque eu gostaria de saber como é a relação da companhia com a UNAS, que tem um trabalho bem articulado na comunidade.

**Miguel** – Nessa época, eu conheci várias lideranças da UNAS e aquilo foi um pouco me formando enquanto sujeito. Entendi como as lutas sociais se davam e se constituíam por via das lideranças, por via das relações com o poder público, com a política. A UNAS foi um lugar de formação muito importante para mim. Nesse projeto eu conheci a coordenadora do projeto, chamada Solanje Agda, que trabalhava com jovens em liberdade assistida. E falei que queria muito montar *Queda para o alto* com esses jovens de Heliópolis. Era um grupo bem grande e começamos os ensaios nos finais de semana, sábado e domingo. Mas em um dia iam duas pessoas, em outro dia iam cinco. E eu pensei: não vai rolar. Mas uma das pessoas desse movimento de Heliópolis me sugeriu escrever um projeto. Nessa fase a Dalma já estava. A gente pediu um modelo de projeto cultural e articulou. Vamos fazer, vamos fazer! Nessa primeira peça, *Queda para o alto*, a Dalma vendia os livros da peça. Porque quando a gente foi pedir os direitos autorais do romance, a editora Vozes falou: “você não quer vender o livro após o espetáculo? Você fica com o valor arrecadado”. E ali começa o percurso da companhia.

**Dalma** – Mas a gente tinha que conseguir os atores. Um amigo chamava outro amigo. E tinha um detalhe: eram pessoas que nunca foram ao teatro.

**Miguel** - No final a gente tinha 30 pessoas fazendo a peça, 30 adolescentes. E eu me lembro que o tema do romance da Sandra Mara Herzer era a questão da violência na FEBEM. Ela estava em um processo de transição de gênero, de se reconhecer como um menino. E o livro *Queda para o alto* tinha os seus poemas e contava um pouco sua trajetória, desde a família até a chegada na FEBEM. Tinha todo um percurso ali, com a questão da afetividade, das relações sexuais. Mas para nós esse não era o mote na peça. O mote era a violência. Naquela época, anos 2000, 1999, tinha muitas rebeliões na FEBEM. E no grupo algumas pessoas já tinham passado pela FEBEM, inclusive a menina que fazia a protagonista Sandra

Mara, a Vanusa José dos Santos. Aquilo era o atrativo que nos unia. Acho que aquele tema era sobre nós, jovens moradores daquela favela. Aquilo fazia sentido para a gente.<sup>2</sup>

**Cassiano**- Vocês apresentaram a peça primeiro em Heliópolis e depois para outros públicos?

**Miguel** - Foi. Aí tem a história do Eduardo Suplicy na trajetória da Sandra Mara Herzer. Ele tem uma contribuição na história dela. E quando a gente começou a fazer a peça, uma pessoa falou: “por que a gente não chama o Suplicy para gravar um vídeo no começo da peça?” E o Suplicy topou. Eu sempre gosto de falar que o teatro é uma junção de fatores: trabalho, sorte e algum talento. E no nosso caso esses fatores foram muito importantes. A gente ficou trabalhando sem nem conhecer teatro, ensaiando todo final de semana. E veio um dinheiro da Eletropaulo, que ajudou na produção do espetáculo. E uma empresa da Vila Prudente deu o material para fazer as escadas do cenário. Na estreia a gente convidou uma escola de samba da região para participar ao vivo. A gente fez na Casa de Cultura do Ipiranga, no Teatro Oficina, no Sesc Ipiranga, nas unidades do SESC no interior, no Teatro Municipal de Santo André e em muitos outros lugares. Ficamos dois anos apresentando a peça. E o que tinha naquela peça? Tinha uma verdade ali. Aquelas pessoas, mesmo não tendo experiência no teatro, elas se envolviam para fazer, porque aquilo fazia parte das suas vidas.

**Dalma** – Era de verdade!

**Miguel** - E uma verdade até exacerbada! Às vezes tinha briga no grupo. “Olha, o fulano me bateu! Ele me bateu de verdade!”

**Dalma** - As internas da FEBEM apanhavam. As pessoas rolavam no chão. E era de verdade.

**Miguel** - Era de verdade e isso funcionava. Tinha um apelo emocional muito forte para o público. Era bem real.

---

<sup>2</sup>*Queda para o alto* estreou em 22 de novembro de 2000, na Casa de Cultura Ipiranga (Chico Science), com direção de Miguel Rocha, coreografia de Paulo Roberto, iluminação de Fernando Valinni, cenário, figurino e atuação da Companhia de Teatro Heliópolis.

**Dalma** – Nessa época, a Marta Suplicy era casada com o Suplicy e tinha acabado de ganhar a eleição para a prefeitura da cidade de São Paulo. Era noventa e nove, dois mil.

**Miguel** - Ali começa uma série de projetos que o Celso Frateschi promoveu. Na época ele era da Secretaria da Cultura, do setor ligado às questões periféricas. Então esses fatores foram muito importantes para a gente. Nessa primeira peça já tinha vídeo, tinha um monte de coisas. E a gente foi fazer na quadra poliesportiva da UNAS, na inauguração da quadra em Heliópolis. O Suplicy foi e ficou falando mais de meia hora. A peça tinha duas horas. Na segunda apresentação o Suplicy levou o Zé Celso para assistir. A gente fazia nessa quadra de futebol e não em um teatro. E na hora da apresentação, com a quadra lotada, todas as crianças subiram no cenário.

**Dalma** - Invadiram o espaço cênico.

**Miguel** - Invadiram o espaço cênico. E todo mundo desesperado, ninguém queria entrar em cena. E eu como diretor empurrando: “Vai lá, gente”. No final da peça, todo mundo acabado, com ar de derrotado. Porque a apresentação não tinha sido igual ao que gente tinha feito no último ensaio.

**Dalma** - Não estava previsto no nosso roteiro.

**Miguel** - E aí, no final, lá vem Zé Celso: “Isso aqui é teatro, teatro vivo!”. Quando a gente tinha achado um horror! E tinha domínio zero do negócio, entendeu? E ele: “Isso aqui é teatro. Maravilhoso, maravilhoso. Vamos fazer no Teatro Oficina!” E dali em diante a gente começou a fazer em vários lugares.

**Dalma** - No Sesc Ipiranga.

**Miguel** - Na época tinha uma coordenadora no SESC chamada Eglá Monteiro, uma programadora com um trabalho ligado à questão da juventude. E foi importante porque ali a gente já foi captando algumas ferramentas do teatro. Ela proporcionou um encontro com o Engenho Teatro, do Luiz Carlos Moreira. E também teve um projeto com o Wellington Andrade, a Magali Biff, a Dedé Pacheco, ligado à literatura e ao teatro brasileiro. E a gente começou a se relacionar melhor com o teatro.

**Silvia** - Eu só queria comentar uma coisa que me ocorreu agora, com o Zé Celso adorando o espetáculo na quadra cheia de crianças. Era tudo o que ele queria, o teatro de estádio, que vocês estavam fazendo. Ele deve ter ficado muito feliz.

**Miguel** - Foi uma experiência muito legal.

**Silvia** - Eu não me lembro se nessa época já tinha o coro de crianças dos *Sertões* do Zé Celso.<sup>3</sup>

**Miguel** - Acho que isso aconteceu depois da primeira versão, se não me engano.

**Cassiano** - Eu queria saber da importância da relação de vocês com Heliópolis na criação das peças e na trajetória do grupo. Como é a pesquisa que vocês fazem para os espetáculos? Porque o trabalho da companhia sempre teve uma relação muito próxima com o território e o contexto cultural de Heliópolis, já que os integrantes do grupo são moradores da comunidade. Quando eu vi *Cárcere* percebi que tinha um trabalho com os relatos das pessoas. Tem uma pesquisa de campo? Vocês falam com as pessoas?

**Dalma** - Essa é uma das melhores fontes que a gente tem. São as conversas com os moradores de Heliópolis, além da conversa com vizinhos, observação nas ruas. A gente tem relação com duas escolas públicas da região, a Campos Salles e a Gonzaguinha. E também conversa com os estudantes do EJA, a Escola de Aplicação de Jovens e Adultos. É uma conversa com os estudantes, as histórias que eles contam. A gente tem a desculpa de ir às escolas para ler uma peça de teatro, conversa sobre o tema que está pesquisando e depois faz a leitura da peça. E pergunta: "O que você achou dessa peça? Tem alguma relação com a sua vida? Você tem alguma história parecida?" A partir daí começam as conversas, eles começam a se abrir e a falar de suas vivências, contar suas histórias. Em *Cárcere*, por exemplo, a gente ouviu histórias de mães que tinham filhos presos, esposas que estavam com o marido preso, ou sobrinhos, irmãos.<sup>4</sup> Então elas começavam a falar de suas

<sup>3</sup> Em 1978, dez dias depois de voltar do exílio, José Celso Martinez Correa menciona o projeto de encenar *O Homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, em "um teatro de estádio para todos verem, como era na Grécia, uma festa democrática, na geral". A primeira peça do ciclo *Os Sertões - A Terra*, estreou em 2002, com direção e dramaturgia de Zé Celso.

<sup>4</sup> *Cárcere ou Porque as Mulheres Viram Búfalos* estreou em 19 de março de 2022, com direção de Miguel Rocha e texto de Dione Carlos; assistência de direção de Davi Guimarães; direção musical de Renato Navarro; cenografia de Eliseu Weide; iluminação de Miguel Rocha e Toninho Rodrigues; figurinos de de Samara Costa.

experiências. Eu ouvi a história de uma mulher que eu trouxe para a cena. Eu observei muito o jeito de ela falar, o movimento. Era muito gostoso o jeito dela, como ela sentava, contava as histórias. O olhar. Tinha um olhar muito bom. Se você tiver sensibilidade para captar você consegue trazer para a cena. Muitas vezes a gente traz a história que ela contou. E aí começa a improvisar para dar uma modificada. O diretor vê, a dramaturgia assiste e faz as modificações. Às vezes são muitas modificações, às vezes quase nada. Então é muito rico. Se eu tiver sensibilidade de observar, de olhar profundamente no olho daquela mulher, o que o corpo dela me diz, eu consigo trazer essa verdade para a cena.

**Miguel**- Isso que a Dalma falou é importante: entrevistar a pessoa. A gente começou a entender que tinha que criar procedimentos para captar aquilo que nos interessava. Às vezes pode ser a leitura de uma peça, às vezes um filme. Depende muito da dinâmica.

**Cassiano** - Mas o trabalho corporal de vocês é super sofisticado. Parte desse material, mas depois vocês trabalham em cima.

**Dalma** - Sim. Mas é essa verdade que eu preciso, que a atriz ou o ator precisa passar para o público. Você tem que assistir e acreditar naquela história. Eu acredito muito. Eu tento captar aquela história. É a minha fonte, a minha primeira fonte. E depois a gente vai trabalhar, sofisticar, coreografar.

**Cassiano** - Em diversos trabalhos, como *Medo*, *(In)justiça* e *Sutil Violento*, a violência na periferia de São Paulo é um tema recorrente. Como a questão da violência afeta os integrantes da companhia e os espetáculos?

**Miguel** - Em *Sutil violento* a gente estava se questionando sobre a questão das microviolências naturalizadas.<sup>5</sup> E entendendo um pouco o território, você vai ter algumas pistas. Tem a questão do som, do barulho, da polifonia: é carro, é moto, é o gás, é o vizinho, é a criança chorando, é o gato, é o cachorro, é um bar, ou três bares com sons diferentes. E tinha uma coisa que aconteceu em Heliópolis e foi importante para uma ação performativa

---

Elenco: Antônio Valdevino, Dalma Régia, Danyel Freitas, Davi Guimarães, Isabelle Rocha, Jefferson Matias, Jucimara Canteiro, Priscila Modesto e Walmir Bess, musicistas Alisson Amador, Amanda Abá, Denise Oliveira, Jennifer Cardoso.

<sup>5</sup>*Sutil violento* estreou em 2017, com encenação de Miguel Rocha, texto de Evil Rebouças (em processo colaborativo com os integrantes da companhia), direção de movimento e preparação corporal de Lúcia Kakazu, direção musical de Meno Del Picchia, elenco: Álex Mendes, Arthur Antonio, Dalma Régia, Davi Guimarães, Klaviany Costa e Walmir Bess, músicos Giovani Bressanin, Peri Pane, Luciano Mendes de Jesus.

que fizemos. Um policial matou o cachorro de um cara que era do movimento. Do crime. Isso gerou uma confusão, teve manifestação por causa do cachorro. E aí a gente pega esse mote do cachorro, da descrição desse cachorro que tremia antes de morrer e vai para a rua. Todo mundo vai de saia para a rua. E cada um leva um travesseiro, que era uma inquietação que a gente tinha de não poder dormir. E aí saímos da nossa sede, atravessamos a ponte, chegamos em uma determinada rua com o travesseiro, vestidos de saia, e ficamos parados num lugar numa ação mais performativa: a gente só tremia. E aí o público começou a se manifestar: “Isso aí é teatro?” E essa frase está em *Sutil violento*. “Isso é teatro? É a morte? Isso é a morte. Acho que eles não podem falar”.

São falas dos transeuntes. Ninguém falava. A gente ficava lá. Todo mundo parado, junto. Era um coro.

**Dalma** - Os moradores passavam e comentavam.

**Miguel** - Aí as coisas começam a aparecer.

**Cassiano** - Cria uma situação e começa a aparecer.

**Miguel**- A questão da violência relacionada à orientação sexual, tudo começa a vir. Tinha uma ação aparentemente muito simples. E, ao mesmo tempo que você tem que estar dentro, tem que estar fora para observar o que acontece com as reações. Porque a reação nem sempre está só na palavra, pode estar no olhar. Nosso interesse eram as micro violências naturalizadas, que nem sempre estão relacionadas só à palavra, mas também ao olhar. Eu gosto sempre de contar uma experiência que é interessante, que aconteceu no Gonzaguinha ou no Campos Salles. Geralmente, quando essas pessoas começam a contar suas histórias aparece um riso nervoso, não sei se é de constrangimento. E no final termina sendo um choro. É um estranhamento. E isso a gente tenta levar para a cena. E aí tem a famosa história de *(In)justiça*.<sup>6</sup>

**Dalma**- É a história de uma mãe. O filho estava preso e no primeiro dia de liberdade estava em casa. Tinha acabado de sair da cadeia. À noite os amigos chamaram para sair e ela falou: “Não vai, filho. Acabou de chegar em casa. Não sai hoje não”. E ele: “Mãe, eu vou

<sup>6</sup>*(In)justiça* estreou em 2019 com encenação de Miguel Rocha, texto de Evill Rebouças (em processo colaborativo com a companhia), cenografia/instalação Marcelo Denny, figurino Samara Costa, iluminação Fagner Lourenço e Miguel Rocha, elenco: Álex Mendes, Cícero Junior, Dalma Régia, Danyel Freitas, Davi Guimarães, Gustavo Rocha, Karlla Queiroz e Waldir Bess.

sair com meus amigos”. Saiu e não voltou mais. Fazia um certo tempo que ela estava à procura do filho e não sabia onde ele estava. Os amigos que saíram com ele também não sabiam o que aconteceu. Já fazia muito tempo que ela estava à procura em todos os hospitais. E ainda na esperança de encontrar. Mas na verdade já sabia que ele estava morto, mas não queria aceitar. Porque não viu o corpo. Não cumpriu o rito. E ela falou: “Eu estou aqui, mas minha cabeça está igual a esse ventilador de parede”. Ela falou essa frase de um jeito! Nesse momento fez-se um silêncio e todo mundo escutou o ventilador. Deu uma estancada no tempo. Eu só ouvia e chorava.

**Miguel** – Agora a gente está pensando nos outros projetos que vai fazer. Porque acho que isso que a Dalma contou é uma coisa que tem acontecido no Brasil inteiro. Eu estou me perguntando se a gente não volta à questão da justiça. E talvez a gente volte ao teatro antigo. Porque tem essa coisa, muito da periferia, que é de não cumprir o rito. Não se cumpre o rito porque a violência continua em São Paulo, na Baixada Santista. São só dois exemplos. É urgente falar das questões do Estado, mas é importante falar também sobre a questão do poder paralelo, que é uma coisa que assusta. Quando o Estado não dá conta, a gente assume que essa mulher vai atrás do poder paralelo. Ela já se tornou uma figura escravizada também pelo poder paralelo. Está submetida a esse outro poder. Para a gente é muito importante lidar com essas questões. Para entender que as pessoas que moram nas periferias estão no meio de um fogo cruzado. A gente quer falar dessa violência subliminar que está estabelecida nas periferias do Brasil, aquela violência que não é dita, não é falada, mas está lá. São os tratados que a gente termina naturalizando no cotidiano. O ato de você ser violentado e não poder dizer nada. Faz um ano e pouco, na pandemia, eu fui ao mercado em Heliópolis. E uma senhora em situação de rua entrou no mercado. Na comunidade, geralmente cinco ou seis homens ficam durante o dia inteiro na porta daquele mercado, tomando cerveja, conversando. Mas, em alguma medida, a gente sabe que ao mesmo tempo eles são observadores do território. De repente, o dono do mercado falou que ela tinha roubado um shampoo. Aí aqueles cinco homens entram dentro do mercado, começam a pegar uns porretes e vão para cima da mulher. “Mostra a bolsa, mostra a bolsa. A gente vai te quebrar, a gente vai te espancar. Para você nunca mais roubar”. Porque essa é uma regra muito ligada à periferia. E todo mundo dentro do mercado, inclusive eu, em estado de suspensão, de não ação. Você vê que é injusto, é uma situação precária, de pobreza. Mas, mesmo assim, você não age. É só para dar um exemplo dessa

não ação, que te coloca numa situação de não verbalizar aquilo que te deixa indignado. É uma mordada que já está naturalizada.

**Dalma** - Na nossa Mostra, no mês passado, a gente estava apresentando um espetáculo na rua dos esportes.<sup>7</sup> E de repente houve um silêncio na rua. Falei: “por que está acontecendo esse silêncio aqui? Nenhum bar com som ligado. Era para estar o maior barulho às 4 da tarde”. Depois soubemos que a polícia matou um dos caras do movimento e eles ordenaram luto por dois dias. Não ia ter fluxo na rua, não ia ter som em nenhum bar. O que a gente acabou de falar tem a ver com a violência nas nossas peças. Ela está em todos os nossos trabalhos. Tem algumas pessoas que assistem as peças e perguntam por que são tão violentas. É porque é nossa experiência, é nossa vida. A gente vive isso e é necessário falar, trazer para o teatro, de um jeito teatralizado no nosso corpo.

**Silvia** – O Miguel estava falando dos observadores do território quando contou a história daquela senhora que roubou no supermercado. Disse que as pessoas que estão lá são os donos do território. Eu queria entender direito como isso funciona com vocês, que fazem teatro e vão para a rua fazer uma cena, uma ação performativa, como a do travesseiro e das saias, que vocês relataram. Como essas pessoas se comportam em relação a vocês?

**Dalma** - Deixa eu falar. A gente faz uma mostra de teatro em Heliópolis, fez a quinta edição esse ano, no mês de agosto. Não apresentamos nossos espetáculos, mas convidamos grupos periféricos, que também fazem teatro de rua. E a gente leva esses trabalhos para as ruas de Heliópolis. E para a gente apresentar na rua, precisa pedir autorização aos donos do pedaço.

**Miguel** - Porque Heliópolis é dividido por pedaço. E como é dividido, todo mundo tem necessidade de autorização.

**Dalma** - A gente não pode chegar lá e dizer que vai apresentar por nossa conta. Não, primeiro a gente tem que ir dias antes, conversar, pedir autorização. Então a gente tem o contato, pega na mão da pessoa, troca uma ideia. E por incrível que pareça, se eles

---

<sup>7</sup>A Mostra de Teatro de Heliópolis faz parte das várias ações desenvolvidas pela Companhia de Teatro Heliópolis, que não se limita à criação de espetáculos. A primeira edição aconteceu em 2015. As edições da mostra reuniram diversos coletivos que apresentaram espetáculos como *Cidade Submersa* (2015, grupo Impulso Coletivo), *Revolver* (Coletivo Negro, mostra de 2016), *Macacos* (Cia do Sal, mostra de 2021), *Boris Não Está Pronto* (Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, 2023).

toparem, são de uma simpatia enorme, fecham a rua, te ajudam, te apoiam. É uma coisa impressionante.

**Alisson** - Eu vivi isso com o drone. Eu tive que subir um drone para fazer um clipe na divisa da Sabesp. E aí o cara falou: "se você quiser subir o drone aqui no Paquistão você pode subir, eu falo com os moleques". Eu tenho um amigo que eu trombei depois de anos e até hoje está na biqueira, está trabalhando. Mas eles têm uma coisa de orgulho, de saber que nós também estamos trabalhando. Eles têm respeito com essa coisa de ser artista. Além disso, eles têm uma relação com a gente. O moleque é alguém que jogava bola comigo, eu conheço a mãe, a costureira que mora aqui em Heliópolis. Tem um lance de ser do lugar, do território.

**Dalma** - É muito engraçado porque a gente se sente protegido. Se eles estão apoiando, pronto, está tudo garantido, não vai ter risco. É uma contradição, sabe? Eu reclamo do poder deles, que me oprime, mas nessa hora eu acho muito bom.

**Silvia** - São eles que protegem.

**Dalma** - Exatamente, porque o grupo está lá, seguro, ninguém vai se intrometer. Eles pedem para baixar o som do lado de fora, se estiver incomodando, para acontecer a apresentação da melhor maneira possível. Eles fecham a rua, põem um cone na ponta, não transita carro. Porque a peça é no meio da rua e a rua é apertadinha. Então acontece tudo maravilhosamente bem, porque eles estão dando garantia. É complexo, né? No nosso caso, a gente vai seguir as regras deles. Eu vou chegar lá, vou montar o espetáculo, o grupo vai se apresentar nesse lugar. Mas eu não posso filmar em todo lugar, não posso tirar foto, não posso andar com a câmera o tempo todo.

**Silvia** - Eu acho isso interessante, porque o estado não está lá e eles estão assumindo. No caso de vocês é uma condição. Mas é estranho ver uma pessoa pobre roubando e eles decidirem agredir essa pessoa.

**Dalma** - Tem a questão do território. Na verdade, não pode roubar dentro do território. Fora você pode, mas dentro não, entendeu?

**Silvia** - Tem uma ética interna.

**Dalma** - É, é isso. Não pode roubar o seu vizinho.

**Silvia** - Porque é o comércio dele, ele vive disso.

**Alisson** – Exatamente, é um lance comunitário. Você não pode roubar a comunidade.

Inclusive, poucos anos atrás, saiu um artigo que dizia que a entrada da Avenida Almirante Delamare foi um dos pontos com o maior número de assaltos de São Paulo. Minha mãe mora bem na entrada da favela e ela falou: “filho, os moleques estão roubando tipo 7 horas da manhã, às vezes a gente está indo trabalhar e a galera cai matando”. Era uma molecada muito novinha, de 13, 14 anos. E os próprios moradores instalaram uma base e falaram: “o que vocês estão fazendo aí?” E acabou essa fase.

**Miguel** - A história do Gabriel, em *Cárcere*, é isso. Foi isso que aconteceu. Tudo é verdade. O policial, o menino, os helicópteros, é tudo verdade. Tudo aconteceu.

**Davi**- É, eu vi. Eu estava vindo para o ensaio, estava subindo o viaduto de manhã e não sabia o que tinha acontecido. Estava um trânsito do cacete e eu pensei: “ixi, deu alguma coisa lá na frente”. Quando eu estava subindo o viaduto para vir para a companhia tinha os policiais, a arma estava no chão e tinha aquela mancha de sangue enorme. E como estava chovendo o sangue começou a escorrer. E aquela mancha ficou por dias, dias, dias sem sair. E aí tem a filmagem do policial, vinda do lado de cá da ponte. Porque os policiais viram o assalto, era um bando de moleques. Eram uns cinco junto com o Gabriel. Os moleques viram os policiais chegando e saíram correndo. E o Gabriel não viu os policiais. E a câmera do policial mostra: “solta a arma, solta a arma, solta a arma”. Não tem nem conversa. Matou. Está roubando, matou. E povo do lado de cá do viaduto aplaudiu. A pessoa aplaude o filho do próprio vizinho sendo assassinado.

**Miguel** - São situações muito complexas. E como levar esses temas tão pesados para a cena? Mas isso tem a ver com a formação em Heliópolis, de poder viver com todas as contradições que existem, inclusive em nós, enquanto companhia, as muitas contradições. Mas tudo isso vai formando nosso imaginário, incluindo as contradições, porque elas existem. Então, tudo isso vai ampliar nossas possibilidades de ver o mundo.

**Cassiano** – Vou falar sobre a questão do rito, que acho super importante no trabalho de vocês. Por exemplo, o candomblé. Alguns espetáculos, como o *Cárcere*, sempre começam com os cânticos, a referência aos orixás. É um teatro muito ligado à ideia de fazer um rito. Não é só um espetáculo. Mesmo esse último, que fui ver no sábado, *Quando o Discurso Autoriza a Barbárie*, fala da água, de Oxum.<sup>8</sup> É um teatro que está propondo um rito que não existe na sociedade. Daria para vocês falarem um pouco dessa relação com o ritual, especialmente o afro-brasileiro?

**Miguel** – Para mim, entender a ritualidade, a plasticidade, não é para *fakear*. Tem uma contundência também estética. Porque tem uma questão que a gente foi entendendo com o tempo: o que se espera que um grupo de periferia possa apresentar esteticamente no teatro? E aí eu pensei: por que a gente não pode misturar o popular e o erudito no teatro? Por que na peça do Heliópolis não pode ter um piano? Em um festival em que a gente foi nossa peça tinha um piano e um violoncelo. Aí o jurado falou: “por que vocês trazem essas coisas?” E eu respondi: “mas por que a gente não pode?”

**Alisson** – É ignorância da pessoa falar isso, porque aqui tem os projetos sociais, como o do Bacarelli, de que eu fiz parte.<sup>9</sup> Então a galera toca instrumento de cordas europeu e é da periferia. Eu faço música instrumental e sou de Heliópolis. Não faço rap, funk, minha onda é música instrumental.

**Silvia** – Vocês têm contato com a Orquestra Sinfônica Heliópolis?

**Alisson** – Eu toquei lá uns seis anos.

**Silvia** – Eu não conheço o projeto, mas deve ser bacana.

**Alisson** – É legal, é legal. Mas como diz o Miguel, tem suas contradições.

<sup>8</sup>*Quando o Discurso Autoriza a Barbárie* estreou no SESC Belenzinho em 1º. de setembro de 2023, com concepção e encenação de Miguel Rocha, provocação dramaturgical de Alexandre Mate, provocação cênica de Maria Fernanda Vomero, iluminação de Guilherme Bonfanti, direção de movimento de Érika Moura, direção musical de Peri Pane, cenografia de Eliseu Weide, figurino de Samara Costa, elenco: Álex Mendes, Anderson Sales, Dalma Régia, Davi Guimarães, Fernanda Faran, Isabelle Rocha e Waldir Bess, músicos: Alisson Amador e Jennifer Cardoso.

<sup>9</sup>A Orquestra Sinfônica Heliópolis (OSH) é resultado da formação em nível avançado do Instituto Baccarelli, com direção artística e regência de Isaac Karabtchevsky. Nasceu como orquestra de cordas a partir da iniciativa do maestro Silvio Baccarelli e hoje é um dos principais grupos sinfônicos jovens do país.

**Miguel** – O que eu acho é que esses projetos têm o poder de ampliar nossos imaginários. Por exemplo, em *Queda para o alto*, as pessoas que fizeram a peça foram ser advogados, enfermeiros, outros estão presos. Mas uma coisa que nenhum esquece é a experiência de ter feito a peça. Às vezes eu ouço umas falas principalmente ligadas ao teatro da periferia: “Ah, o teatro vai salvar vocês”. Eu sempre falo: “o teatro não salva ninguém”. O teatro vai salvar se você estiver disposto a se sensibilizar. O que o teatro propicia é uma experiência que pode alargar nossos sentidos, que pode oferecer outras possibilidades de nos vermos. Mas eu preciso estar disponível para que isso aconteça. Então, na nossa experiência enquanto coletivo aconteceu isso. Tem gente que não foi para o teatro, mas aquilo marcou. E tem gente que teve a experiência e foi para a cadeia. Não atravessou a pessoa, não modificou suas percepções. E a gente sabe que tem toda uma questão de contexto. Não dá para só jogar as coisas e não entender que elas precisam ser contextualizadas. Então, esse lugar da experiência foi muito importante porque era um grupo de jovens, de uma favela, que teve a possibilidade de ir a Brasília, por exemplo. Em outras condições, eu nunca teria ido a Brasília, a Curitiba, ao Rio de Janeiro. Para ver que existem outros modos de viver que não são só a favela. O Maranhão não é igual a Curitiba, e a gente não tem a percepção do nosso próprio país. Essa é a verdade. O teatro nos deu a possibilidade de alargar nossos pontos de vista sobre o mundo, dentro do próprio Brasil, dentro da própria favela. A possibilidade de olhar para o nosso território e perceber as suas dificuldades, as suas potências, as suas realizações. Esse último trabalho, *Quando o Discurso Autoriza a Barbárie*, era sem palavras. Mas a gente estava correndo o risco de entender algumas coisas, de aprofundar um lugar de onde a gente vem há algum tempo, o lugar da não palavra, do corpo. Mas entendendo que o texto garante algumas coisas também.

**Cassiano** - Eu queria falar sobre esse último espetáculo. Parece que vocês vão para um tema que é mais da história do Brasil. É uma visão mais ampla e sai um pouquinho dos depoimentos. E tem uma ênfase na não palavra, na imagem, no corpo, na música. É uma exploração de outra coisa, uma experimentação.

**Miguel** - Uma experimentação de possibilidades. Porque o tema era tentar entender que esse discurso da violência sempre esteve aí. Tem uma frase de um texto do Luiz Eduardo Soares que me motivou muito nesse trabalho. Ele escreveu esse texto em 2018, antes de Bolsonaro ganhar as eleições no segundo turno. Ele vai falar que esse lodo, essa lama, essa

coisa podre, sempre esteve aí. É como se estivesse no fundo do mar, quietinho. E Bolsonaro é essa figura que vai mexer na água e a coisa vai subir, vir à tona. Mas nunca deixou de estar ali. Sempre esteve. Mas emergiu. Então, ao fazer esse trabalho, eu estava muito movido por essa ideia de que desde sempre a violência esteve aí, desde quando chegaram os colonizadores.

**Cassiano** - Nesse processo houve estudos de história? Mudou o processo de criação para um estudo mais teórico, de pesquisa?

**Miguel** - Nossas fontes são muitas, desde provocações até matérias ou textos, coisas que nos movem, que fazem sentido. Não há uma linha contínua. Às vezes o ponto de partida é imagético. É tentar trazer vários sentidos, tanto na pesquisa quanto na cena, e tentar organizar plasticamente, para que também possa ser uma experiência estética. É uma busca para casar ética e estética. Não é só um discurso. Nós somos um grupo de teatro da periferia, mas o que fazemos é teatro, com todas as dificuldades, com as deficiências. Nós estamos numa busca, numa maturação da nossa pesquisa. As questões sociais estão lá, mas nós não somos um projeto social, nós somos um grupo de teatro que quer fazer arte. Por isso a questão estética pode ser questionada - parece europeu, não tem viola, mas tem violino. São essas as contradições. Eu não vou colocar uma senhorinha pobre sem dentes para dizer o que é uma pessoa pobre em cena. Eu não preciso fazer isso. Não vou colocar uma pessoa com a roupa rasgada para dizer que ela é pobre. Então procuro ampliar as possibilidades de visão. Porque, muitas das vezes, essas visões sobre a periferia são de um imaginário do passado, que não representa o que é a situação na sua essência. Porque a maior contradição que existe é que a periferia hoje é um dos grandes consumidores do que se considera luxo: as tentações, os produtos, a alta tecnologia, aquela tv grandona, um iphone parcelado em 50 vezes. Essa é a contradição da periferia hoje. Às vezes vocês podem ver uma casa de tijolo por fora, mas por dentro tem o micro-ondas, tem alta tecnologia. Então a gente luta um pouco contra esse estereótipo, essa organização estética, por entender que existem outras possibilidades. E por entender que, em alguma medida, a gente vê em Heliópolis o retrato micro do que é um retrato macro. Porque a questão das relações de poder estão todas lá, organizadas.

**Silvia** - E só queria comentar o que o Miguel acabou de falar. Porque acho que essa posição é uma virada no teatro brasileiro. Tem uma tradição do nosso teatro, especialmente de um

teatro político feito na periferia, de priorizar uma questão ética e política. Não pode se preocupar com a estética. A estética é um problema, porque é superficial, é apenas formalismo. E acho lindo vocês falarem dessa junção de ética e estética, que é justamente o que estava faltando. Vocês não têm preconceito com a música, com a coreografia, com a imagem. Quer dizer, tudo entra junto, vocês não acham?

**Alisson** - Eu tenho uma teoria sobre isso, Silvia, porque o meu ponto de vista é sempre a música, mas a discussão é a mesma. Um amigo meu, poeta muito querido, falou: "o que vocês fazem, esse choque de cultura e de classe social, sempre vai ser mais intenso para quem vem das classes mais pobres e começa a conviver com outras classes. Então, por exemplo, musicalmente, quando eu entrei na UNESP, achava que era uma faculdade pública e que eu ia ter um monte de amigos que não tem dinheiro. E eu cheguei lá sem saber o que era o Clube da Esquina. E aí tinha aquela carteirada: você tem que ouvir tal e tal coisa. Aí eu falei: vou ouvir o que tem que ouvir, o que vocês estão falando que é para ouvir, para ler, Dostoiévski, sei lá o que mais. Depois eu fui entender: eu conheço os Racionais! E aí me convenci a assumir isso e é um movimento que está acontecendo nas universidades. Não vamos excluir o Beethoven, que eu adoro. A gente só vai juntar, é esse o lance. Eu moro em Heliópolis há 30 anos, minhas raízes estão lá. Então acho que essa junção vai vir por conta de um fator social mesmo, que é o que o Miguel está expressando. A gente tem essa vivência, e aí começa a ler peças de teatro, a ver outros teatros, e só agrega.

**Miguel** - É por isso que estou falando que é trabalho de teatro. A gente fica na sala de ensaio durante toda a semana, quatro horas por dia. Isso não significa que vai ser a melhor coisa do mundo ou que é uma maravilha, mas estamos em movimento, na maturação do fazer, do entender, e não ficar preso a um lugar determinado. Tem uma frase da Beth Nespoli que eu gosto bastante. Ela falou: "Miguel, abriu a porta do teatro, eu entrei, e muitas vezes não me interessa saber como foi o processo de vocês. Eu vou falar daquilo que eu estou vendo". O público tem que entender que essa última peça tem outra perspectiva. Não é *Cárcere*. Nós não abandonamos a pesquisa de *Cárcere*, mas queríamos aprofundar o trabalho de corpo. E às vezes o resultado não vai ter tanto impacto quanto teve *Cárcere*. Quando você muda oferece outra perspectiva sobre as coisas de que quer falar e da forma como vai falar. Na verdade, a gente costuma dizer que, na Companhia de Teatro Heliópolis, a gente não fica pensando qual vai ser nosso próximo projeto. A gente chama de efeito cebola. As inquietações que você não conseguiu responder em um projeto, em um

espetáculo que você está organizando, sempre vão ficar como resquício. Eu acho que foi o que aconteceu nesse aqui, que era o resquício de outro trabalho. Nessa nova busca você vai tentar responder a essas inquietações. Eu tenho a sensação de que isso é algo recorrente, de não conseguir cumprir totalmente o rito. Tem muito a ver com o texto *Antígone*, tem a ver com a justiça e a injustiça da violência. Vou contar outras experiências que aconteceram com um jovem que estava com a gente em um trabalho. Simplesmente chegaram alguns homens na casa dele, levaram o irmão dele e mataram. Mas a mãe nunca encontrou o corpo. Enquanto você não encontra o corpo existe uma esperança. É igual a história que a Dalma contou sobre a mãe e o filho que sumiu. E é igual a história de *Antígone*, de não poder enterrar o irmão, que estou pensando em fazer. Isso é muito recorrente na periferia, tem uma coisa do sumiço, que é o que o poder paralelo faz. Os corpos são dizimados como na ditadura, somem, mas a gente sabe que foi assassinato. Mas enquanto não for cientificamente comprovado que aquela ossada era daquela pessoa, fica essa coisa questionável. A família não pode enterrar.

**Sílvia** - Que ótimo esse projeto!

**Miguel** - Mas nem é um projeto ainda, Sílvia. Estou comentando sensações que ficam com a gente.

**Sílvia** - Mas provavelmente é algo que virá e não vai demorar, porque são inquietações que estão aí, que já vêm há um certo tempo. Essa questão dos corpos que você não consegue enterrar, cumprir o rito. Mas a impressão que me dá é que, além dessa questão do território, de poder enterrar ou não, acho que no teatro grego tem uma oposição entre o estado, o poder político objetivo, institucional, e a tradição familiar representada pela *Antígone*. De certa forma, é um filtro subjetivo muito característico do trabalho de vocês. Não há um discurso político descolado das pessoas. São as pessoas que estão remetendo ao contexto, à situação da cidade. E é exatamente isso que vocês fazem, me parece.

**Miguel** - A gente costuma dizer que a arte que fazemos não está desvinculada das nossas vidas, do nosso território. Tudo está imbricado e é isso que faz sentido para a gente, o território, entendendo o território como ele é em Heliópolis, mas também pensando no território ampliado, que em alguma medida é o Brasil.

**Alisson** - Eu vou contar uma história para fechar, porque tem a ver com o rito. O Miguel e a Dalma não são de terreiro e esse é o grande barato! E tem uma história muito bonita do Milton Nascimento, que não é uma pessoa religiosa. E do nada ele começou a ouvir uma voz falando: “você tem que ir para o terreiro, você tem que ir para o terreiro”. E ele respondia: “mas eu não sou do terreiro!”. As coisas que ele canta são de Minas, têm relação muito forte com a igreja católica. Até que um dia ele entra no palco e ouve a voz de novo. E ele fala: “mas aqui é o meu terreiro!”. E nunca mais ouviu a voz. O seu ritual é no palco, sua maior missão ritualística, espiritual, é no palco. Esse é o lugar que a gente tem e sabe que é importante.

**Miguel** - E a gente foi entendendo que o que fazemos no teatro não é terreiro. Porque a gente não tem essa capacidade de fazer. É outra coisa, mas tem uma ressonância, porque o terreiro transita por esses lugares, transita por aquilo que não é palpável. É uma energia. Mas como trazer essa energia para o teatro? Esse é o desafio. Esse é o trabalho. É o que eu sempre falo como diretor: “gente, não representa. Não representa, não interpreta, porque isso é um lugar, é uma energia”. Como é que a gente faz com que essa energia, em alguma medida, apareça, chegue ao outro? Para isso você precisa estar poroso, porosa, para poder chegar ao outro. Acho que o teatro faz aquilo que não é explicado.

**Cassiano** - Podemos fechar, Silvia?

**Sílvia** - Sim, podemos fechar. Eu só queria cumprimentá-los pela excelente entrevista. Eu li o livro da companhia, organizado pelo Alexandre Mate, que também é muito bom.<sup>10</sup> E essa entrevista foi uma delícia, vocês são ótimos.

**Miguel** - Acho que tem que partir da ideia de partilhar experiências. E aí é para comungar, é para se desarmar. Eu acabei falando demais e impedi o Cassiano de seguir o roteiro.

**Cassiano** - Que bom. A gente faz o roteiro para não seguir.

---

<sup>10</sup>O livro *Giras épico-poéticas nas obras quilombola em processos de empoderamento – e não apenas- negro, da Companhia de Teatro Heliópolis* foi organizado por Alexandre Mate e editado pela Scarlet ed. em 2021.