

**UMA CONTRA PEDAGOGIA DAS INSUJEIÇÕES: O GRUPO  
ATIRO E A FEITURA DAS ENCRUZILHADAS**  
**A COUNTER-PEDAGOGY OF INSUJECTIONS: THE  
THEATRE GROUP ATIRO AND THE CROSSROADS**

Wallace Lino

Fátima Lima

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ)

**R**esumo: Através da narrativa de trajetória de um artista da periferia, desde o primeiro contato com o teatro até o exercício da função de professor e de diretor, o artigo trata do grupo teatral como criador e difusor de uma pedagogia própria a partir da prática de pesquisa conectada ao contexto e à relação com o território.

**Palavras-chaves:** racismo; favela; formação artística; processo criativo

**Abstract:** Through the narrative of the trajectory of an artist from the periphery, from the first contact with the theater to the exercise of the function of teacher and director, the article deals with the theater group as creator and diffuser of its own pedagogy from the practice of research connected to the context and the relationship with the territory.

**Keywords:** racism; favela; artistic training; creative process

Recebido: 06/09/2022

Aceito: 20/09/2022

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

Eu me chamo Wallace Lino. Sou a bixa mais bonita da Maré. Para quem não sabe o que é a Maré, vou atualizar, pois será impossível extrair algum sentido dessa escrita sem saber o chão em que ela pisa. A Maré é um bairro da Zona Norte do Estado do Rio de Janeiro, à beira da Baía de Guanabara, composto por 16 favelas: Baixa do Sapatteiro, Bento Ribeiro Dantas, Conjunto Esperança, Conjunto Pinheiros, Conjunto Marcílio Dias, Morro do Timbau, Nova Holanda, Conjunto Nova Maré, Parque Maré, Parque União, Praia de Ramos, Parque Roquete Pinto, Parque Rubens Vaz, Conjunto Novo Pinheiro (Salsa e Merengue), Vila do João e Vila do Pinheiro. O nome do bairro é fruto das primeiras ecologias que formam o território: muito do chão nesta terra já foi água, águas guanabaras<sup>1</sup>, mangues ou ilhas. As terras foram de tupis guaranis, invadidas por portugueses. E “vários nomes da região da Maré até hoje denotam a presença indígena na região, vide palavras como: Inhaúma, Timbau, Sapucaia, etc” (ARAÚJO, 2012, p. 100).

O conjunto de favelas da Maré é indissociável do processo urbano e racial da cidade do Rio de Janeiro em que as atividades econômicas, determinantes nas transformações geográficas urbanas, se basearam na exploração da mão de obra negra, em sistema denominado de “parasitismo imperialista” (NASCIMENTO, 2016, p. 58) no livro *O Genocídio do Negro Brasileiro*, em que Abdias Nascimento analisa o genocídio promovido historicamente pelo racismo às existências pretas. A brutalidade de séculos de escravização submete a existência negra à subalternização imposta pela exploração branca. Esse racismo é o fomento direto do projeto de remoção estabelecido como política pública por força do braço do estado mediante um projeto arquitetural moderno da cidade que expulsa vivências negras, e as empurra cada vez mais longe das vistas da humanidade.

Na década de 1930 surgiram os primeiros moradores do que hoje se chama *Maré*. No Morro do Timbau, *entre as águas* tupi-guara-

---

<sup>1</sup> A palavra guanabara tem origem na língua tupi e significa braço de mar.  
*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

---

ni, nasce a primeira comunidade, criada pela figura lendária de D.Orosina:

A história quase épica conta que D. Orosina foi fazer um passeio e ficou encantada com a beleza da região. Começou recolhendo as madeiras que vinham com a maré e construiu um barraco. Logo depois o Morro do Timbau foi sendo ocupado, seus terrenos eram pantanosos e não urbanizados. Paralelamente começa-se a construir a “Variante”, nome dado à Avenida Brasil. (ARAÚJO, 2012, p.108-109)

Orosina é expressão que afirma que a cidade é meu país. A encruzilhada é minha casa; dela eu vejo um universo feito das peles e sonhos escritos antes do meu nascer, no movimento que faz uma multidão. Aquela multidão conta com vivos, ancestrais, mortos, e encantados... me olham, molham e regam meu corpo-sonho, fuga da dominação. Abraçada às águas, aqui permaneço desde então. Elas me navegam; eu me levo nos seus destinos.

A Maré das palafitas era símbolo da miséria nacional, como retrata a música *Alagados*, do conjunto Paralamas do Sucesso. Escrevo a Maré como um quilombo suspenso, que craveja nas estacas das palafitas a fundação de seus pertencimentos, de quem vê de dentro, forjado da aglutinação de muitas culturas:

Filha de pai aposentado e mãe dona de casa, nasci em 1966, e, até os 32 anos morei na Maré. Vivi a infância e a juventude nesse lugar, andando livremente pelos becos, ruas e pontes de madeira sobre palafitas; correndo atrás de doces no Dia de São Cosme e São Damião; fugindo apavorada dos “homens mascarados” da Folia de Reis; sambando nos ensaios do bloco carnavalesco Corações Unidos; indo de arraial em arraial, vestida de caipira para dançar quadrilha; visitando as casas dos vizinhos durante as noites de Natal e Ano Novo; fazendo trabalhos escolares nas casas dos colegas... (SILVA, 2006, p.8)

---

Esse olhar que não descarta a miséria e a vulnerabilidade da vida humana, mas remonta através do cotidiano o estilhaçamento das narrativas da morte, estabelece que diante de qualquer extermínio está o risco da resistência. Nele é possível ver a Maré em outras inscrições e definições de cidade maravilhosa, uma cidade feita de sobreposições existenciais que escrevem no cotidiano as performances de vida.

Aos 19 anos de idade, para fugir dos programas de orientação ao primeiro emprego que me mantinham por mais de doze horas entre transporte e exploração do trabalho, preso em sua função com o salário de 200 reais, entro no projeto *Adolescentro*, que formava multiplicadores para ações voltadas à promoção de saúde e custeava uma bolsa de 100 reais, me ocupava apenas duas tardes e entre as opções de formação oferecia uma oficina de teatro. Logo descobri que aquele era um espaço de encontros e cruzamentos: conheci Geandra Nobre, Jaqueline Andrade e Priscilla Monteiro elaborando conhecimentos no ativismo das lutas de raça, gênero, orgulho da identidade favelada, direitos humanos. Nos encontros e convívio das tardes, o reconhecimento do território da Maré como forja de múltiplas culturas.

Embora a função do teatro no projeto fosse puramente instrumental - preparar os jovens para falar em público -, Joana Levi e Isabel Penoni eram atrizes formadas pelo teatro de grupo e orientavam a oficina para um espaço de investigação artística e para um terreno de encruzilhadas. Leda Martins, a partir da cosmovisão africana, apresenta a noção de encruzilhada como uma episteme:

Na concepção filosófica de muitas culturas africana e afro-brasileiras, assim como nas religiões ali referenciadas, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de intersecção. É assim como pensamento e ação locus de desafios e reviravoltas; compreensão

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas também as políticas em seu espectro amplos. (MARTINS, 2003, p.51)

É imprescindível ver esta experiência pelas lentes da encruzilhada tecida por Leda e desmistificar a ficção do conhecimento construído pelo branco que vem de fora, o racismo histórico que coloca o teatro como experiência salvadora dos jovens favelados. A encruzilhada é o terreno que fomenta este encontro onde diversos saberes, costumes, diferenças raciais, gêneros, territórios, posições econômicas, sonhos e trajetórias perseguiam a construção de uma cena protagonizada por pretos e favelados. Nossos corpos em cena não estão neutros, não há distanciamento com as identidades. No palco eu sou uma bixa preta favelada, uma contra pedagogia disruptiva das regras e repetições brancas na cena teatral. Como diz Conceição Evaristo, eu sou uma exceção:

É um papel de vanguarda e eu sempre chamo atenção para isso. Quando nós negros temos um papel diferenciado na sociedade, nós nos tornamos quase mitos. A exceção confirma a regra. Quando nós somos exceções em determinados espaços, podemos até nos sentir rejubilados, mas temos de perguntar que regras são essas na sociedade brasileira, através das quais os negros são exceções. (EVARISTO, 2019, s/p)

A metodologia se inspirava no teatro grotowskiano e na performance para conduzir uma investigação sobre a memória do território da Maré como dispositivo de criação cênica e dramaturgica, que culminou na criação de *Tempo de terror*, sobre a violência cotidiana imposta à comunidade.

Após três anos, Joana Levi se muda de cidade e a oficina fica a cargo de Isabel Penoni. A dinâmica de oficina aberta, com rotatividade

de participantes, começou a ser uma limitação ao desejo de aprimoramento artístico e de fortalecimento do conjunto.

Nesse momento a ideia de formarmos um grupo já circundava nossos encontros, o que me pareceu ousado, tendo em vista que eu nunca havia ouvido falar de um grupo de teatro da favela. Nós mergulhamos nesta investigação [...] de sermos artistas favelados em diálogo com uma diretora, não moradora da favela e de classe média. (LINO, 2018, p.5)

Em busca de nome, os sete participantes encontram a obra de Hélio Oiticica (“seja marginal seja herói”). A Cia Marginal nasce em 2006 e vai se consolidando por meio do diálogo entre a pesquisa contínua e a inserção no circuito carioca, e é hoje uma das principais companhias teatrais de pesquisa da cidade. Composta atualmente por Geandra Nobre, Isabel Penoni, Jaqueline Andrade, Phellipe Azevedo, Rodrigo Maré Sousa e Wallace Lino, a companhia reúne em seu repertório cinco espetáculos: *Qual é a nossa cara?* (2007); *Ô, Lili* (2011); *In\_Trânsito* (2013); *Eles não usam tênis naique* (2015), *Hoje não saio daqui* (2019).

### **Grupo gera grupo**

Em 2009, o grupo cria uma oficina de extensão para adolescentes da Maré. Na época, os dois equipamentos culturais existentes (a extinta Casa de Cultura da Maré, no Morro do Timbau, e a Lona Cultural Municipal Herbert Viana, erguida na divisa entre a Baixa do Sapateiro e a Nova Holanda) estavam em áreas de conflito armado. A oficina da Cia Marginal ocorria no prédio da ONG Redes de Desenvolvimento da Maré, na Nova Holanda, região central da Maré. Reunimos quinze participantes. Ao final de três anos, criamos o exercício cênico *Ela pode estar em você*, que fala da paz como lugar imaginário em meio a um cenário de guerra e nos leva à conclusão de que a paz é uma utopia para o morador de favela. A partir daí, como acontecia na

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

Cia Marginal, a formação do grupo passa a se constituir da pesquisa de criação cênica.

O trabalho seguinte, *Vai*, em 2014, surge da descoberta de que todos os integrantes da oficina são nordestinos ou possuem origem nordestina. Baseados em lendas folclóricas do Nordeste, criamos uma narrativa fantástica sobre a vinda de uma família nordestina para a Maré: a fuga da seca para um lugar cujo próprio nome trouxesse referência às águas, a importância das raízes nas relações dos mareenses, o trauma da migração e a frustração dos sonhos que provocaram essas vindas. Motivada por essa experiência, a Cia Marginal escreve um projeto para o Prêmio Ações Locais, edital da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que fomenta ações artísticas em territórios nas periferias da cidade, para a manutenção da oficina e a circulação da peça pela Maré. O prêmio foi o ponto de partida para aflorar o desejo de formar o Grupo Atiro.

Durante a circulação da peça *Vai*, recebi o e-mail de um ator que narrava diversas situações violentas. As palavras dele me impulsionaram a repensar toda dinâmica e toda formação que havíamos criado até ali. Até aquele momento, eu tinha certeza de que o trabalho ia amadurecer pelo exercício contínuo e também pela identificação entre nós, os integrantes da Cia Marginal, com experiência de dez anos de aprendizado cênico, e eles, nossos aprendizes. Acreditava que, por ser eu um professor também favelado, conheceria bem as questões dos meus alunos. Era ingênua a minha presunção de dialogismo e horizontalidade. Eu partia da ideia da farsa da democracia no teatro que nos fazia pensar que éramos iguais. Mas a conversa com aquele aluno me fez enxergar a complexidade das diversas narrativas e as violências a que nós moradores de favela estamos expostos.

Na semana seguinte, propus um diálogo em que fiz questionamentos sobre o que eles queriam abordar no trabalho. Muitos temas surgiram. Para minha surpresa, um dos atores propôs a “animalidade das relações humanas” como ligação de subtemas, sendo estes: se-

*Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

xualidade, família, sonhos e trabalho. Nasceu, assim o projeto *Agora sei o chão que piso* o primeiro processo criativo do Grupo Atiro. Pedi que cada um escrevesse uma história, pessoal ou que ouviu, para cada subtema escolhido. Fui novamente impactado pela crueldade profunda presente nos relatos. Todas as situações haviam ocorrido durante os períodos da infância e da adolescência e todos percebiam o teatro como um meio para denunciar as violações sofridas.

A primeira etapa do trabalho se resumiu em diversas investigações do corpo, de modo que se expandisse a ideia superficial que se construía no grupo sobre corpo e memória, sobre o treinamento do ator. “Exercitar o corpo físico sem puramente priorizá-lo como forma. Exercitar o corpo físico real buscando atualizar o corpo virtual real. O corpo das memórias que poderão ser recorridas no futuro, em cada nova re-criação deste corpo-em-vida” (FERRACINI, 2006, p.52). O simples fato de fazer teatro naquele lugar já representava um rompimento, tanto em relação à criação em meio à precariedade de investimentos culturais no território quanto à liberdade daqueles indivíduos de serem *insujeitos* em suas narrativas. Como disse o então integrante Marcos Diniz:

É um paradoxo. Mas tocar nessas dores e perceber fazer parte de um grupo/um todo que nos acolhe em meio a essas dores e feridas, no nosso caso por também sentirem essas dores e terem essas feridas, foi como deitar numa cama de pregos e ter a dor compartilhada, fazendo com que essa fosse amenizada. E isso me permitiu baixar a minha guarda e expor mais sobre mim e conseqüentemente minhas memórias. (apud. LINO, 2018, p.65-66)

Apesar de a ideia de grupo ser instigadora, existe uma ingenuidade em achar que o fato de estar em grupo já nos torna seres desprendidos de nossos egos e individualismos. Somos parte da sociedade e estar em grupo não nos isenta de seu fluxo de egoísmo e competição, mesmo que inconscientemente. Estar e pensar em grupo

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022



se torna um exercício diário, como contínua negação do sistema histórico operacionalizado em nossos eus. É como se a experiência do processo tivesse o poder alfabetizador na construção de novas lógicas. “A isto corresponde a ‘expulsão’ do opressor de ‘dentro’ do oprimido, enquanto sombra invasora. Sombra que, expulsa pelo oprimido, precisa ser substituída por sua autonomia e sua responsabilidade” (FREIRE, 1996, p.33). Com esse exercício, e a metodologia de coletivamente interrogar e levantar respostas, buscamos a construção do que é o Grupo Atiro, que, para o integrante Gabriel Horsth era:

[...] um grupo de jovens favelados de distintas cores, de distintas sexualidades e gênero que se encontram, pra pensar e realmente concretizar um fazer artístico democrático. Eu acho que o que mais influenciou o grupo a deixar de ser oficina foi a necessidade de seus integrantes se afirmarem artistas. Porque ser artista não é uma posição dada pra gente que vive dentro dessa realidade. O grupo é realmente uma oportunidade criada por nós, quando a gente decide ser grupo, somos atores. Não sei se por isso a gente teria uma única missão, a gente teria missões. (apud. LINO, 2018, p.53)

O diálogo e a busca pela horizontalidade está presente desde a oficina, como prática que constrói o grupo e o que queremos dele, como dispositivo de transmutação da favela, como característica identitária, em corpo. A performance insurgente está escrita em corpos insujeitos.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento,

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p.66)

Todas essas reflexões emergem do fato de o território dos indivíduos do grupo estar intrinsecamente ligado à formação de suas identidades. As escritas elaboradas no processo deveriam ser distanciadas, como observação externa em terceira pessoa, ou pelo menos era o que eu esperava. Quando vieram, eram relatos violentos, profundos, histórias pessoais e delicadas, como ver a mãe morrendo de câncer em casa por acreditar que seria curada pela fé; ver sua mãe sendo presa e a notícia divulgada na TV; ver sua mãe enterrar seus dois irmãos que trabalhavam para o tráfico. De um grupo de doze atores, seis relataram no tema da sexualidade histórias de abusos sofridos na infância, apenas três conseguiram escrever sobre o tema *sonhos*. Eram silenciamentos, brutalidades tecidas nas estruturas de um país colonial que escondem nos silêncios das vozes a dor como registro da história social do país. Como escreve Kamyla Galdeano, ex-integrante do grupo:

Minhas memórias têm relação direta com as imposições da sociedade, como ela trabalha com nossas memórias. Serve pra mostrar o quanto isso é presente em nossa construção humana, no que isso nos afeta no que isso interfere. Pensando que o grupo trabalha com a memória, não existe nada que englobe minha memória por ser mulher e ser preta e o quanto os silenciamentos dessas duas coisas fazem com que exista uma naturalização e esquecimento de tudo que envolve ser preta. [...] das coisas que já são destinadas a nós, os limites e rótulos que nos são dados limitando assim também nossas almas, pensamentos e liberdade. (apud. LINO, 2018, p. 53)

A dificuldade de falar e projetar sonhos nos remete à observação dos condicionamentos impostos ao sujeito negro:

Esse é o trauma do sujeito Negro; ela/ele jaz exatamente nesse Estado de absoluta alteridade na relação com o sujeito branco. Um círculo infernal. Quando pessoas gostam de mim, me dizem que é apesar da minha cor. Quando não gostam de mim, apontam que não é por causa da minha cor. (...) Parece, portanto, que o trauma de pessoas Negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco, ou seja, a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como o 'Outro', como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranho(a) e incomum. (KILOMBA, 2016, p.176)

Era preciso, portanto, estabelecer no processo um espaço de segurança, onde o ator não se visse exposto no contato com as memórias, além de preservar a identidade dos relatos. Mas como, se o trabalho desenvolvido se estabelecia de forma colaborativa? Foi quando convidei quatro jovens dramaturgos - Peter Franco, Iury de Carvalho Lobo, Caroline Barbosa, Phellipe Azevedo - para colaborarem com o processo escrevendo, cada um, a partir dos relatos de um tema. A ideia era trabalhar com os textos criados por eles com intenção de gerar um distanciamento dos traumas da memória e evitar que o ensaio se transformasse em espaço de terapia ou encontro de amigos - o que era uma linha muito tênue, tendo em vista que os relatos espelhavam experiências íntimas. O primeiro contato com as dramaturgias gerou certo estranhamento do grupo: o cunho ficcional impedia que os sujeitos se identificassem neles. Tomamos como indicação de caminho a aprendizagem significativa, definida como interação entre o conhecimento prévio e o novo conhecimento. "Nesse processo que é o não-literar e não-arbitrário, o novo conhecimento adquire significados para o aprendiz e o conhecimento prévio fica mais rico, mais diferenciado, mais elaborado em termos de significado, e adquire mais estabilidade" (MOREIRA, 2016, p.17)

Era nosso primeiro processo artístico como grupo de teatro, estávamos passando por um processo de transição semelhante ao

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

que havia ocorrido com a Cia Marginal, como havia descrito Isabel Penoni: “Esse grupo tá se transformando numa companhia de teatro. Mas é um grupo com uma disposição de questionamento, de criticar. A gente quer romper com uma identidade de projeto social, pra tentar afirmar uma identidade de grupo de teatro. E isso não é fácil.”<sup>2</sup> Apesar de um contexto social desumanizado, a ideia de formação de um grupo que torne o teatro um lugar de fala é uma possibilidade de mudança de contextos, tal qual Audre Lorde encontra na poesia:

[...] a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias. (LORDE, 2019, p. 45)

A imersão do Grupo Atiro para a introdução à criação de Agora sei o chão que piso ocorreu durante quatro dias, para levantar materiais cênicos, a partir dos relatos dos atores e dos textos dos dramaturgos. Todos tinham que levar o “mapa da vida” (o exercício consistia em apresentar em dez minutos a sua vida). Durante o exercício, muitos dos relatos escritos também foram compartilhados, além de novas narrativas. Isso gerou uma catarse coletiva em que as violências e as vulnerabilidades cruzavam todas as cenas, ao mesmo tempo em que estas evidenciaram a ação de reexistir e todo um arsenal inventivo e tecnológico acionado para encontrar novos sentidos. Havia algo naquele encontro que nos deixava seguros e ao mesmo tempo frágeis - em que a segurança proporcionada pela cumplicidade e pela solidariedade coletivas permitia o reconhecimento, a revelação e o compartilhamento das fragilidades individuais. A cada apresentação existia

<sup>2</sup>Teaser do espetáculo Ô, Lili. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJq-PVYncMc>. Acesso em 10/09/2022.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

uma narrativa que se tornava espelho de outra, histórias que desvelavam o que sangra na alma. À medida em que as apresentações iam acontecendo, se revelavam corpos violados por uma construção histórica racial e territorial, de crueldade brutal na exclusão e no extermínio da população negra e periférica:

Os destruidores são apenas homens que fazem cumprir os caprichos de nosso país, interpretando corretamente sua herança e seu legado. É difícil encarar isso. Mas toda a nossa fraseologia – relações raciais, abismo inter-racial, justiça racial, perfilação racial, privilégios dos brancos, até mesmo supremacia dos brancos – serve para obscurecer o fato de que o racismo é uma experiência visceral, que desaloja cérebros, bloqueia linhas aéreas, esgarça músculos, extrai órgãos, fratura ossos, quebra dentes. Você não pode deixar de olhar isso, jamais. Deve sempre se lembrar de que a sociologia, a história, a economia, os gráficos, as tabelas, as regressões, tudo isso acabará atingindo, com grande violência, o corpo. (COATES, 2015, p.21)

Diante do que se revelou, optamos por mudar o planejamento, que era de doze horas de trabalho, e criamos espaços de convivência em que a diversão também era um dispositivo de jogo. Com isso se revelou uma possibilidade de investigação na festa, que substitui as relações sacrificiais e de exaustão experimentados pela Cia Marginal. O processo tinha como objetivo ampliar a perspectiva do trabalho do ator. O planejamento continha treinamento, jogos e improvisos, de forma que o grupo pudesse desenvolver um processo autônomo com elementos do *teatro em comunidades*, como nos termos em que o define Marcia Pompeo Nogueira: “um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas” no qual “os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse” com “um método baseado em histórias pessoais e locais” (NOGUEIRA, 2008, p. 4).

Após a experiência da imersão, e com o material nela levantado, fizemos uma primeira mostra de nosso processo no Centro de *Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

Artes da Maré, em dezembro de 2016. Outra característica do trabalho foi o despojamento de recursos, para permitir que as peças fossem adaptáveis em qualquer espaço.

O processo cênico-dramatúrgico do Grupo Atiro agrupa uma série de elementos transdisciplinares para tornar o fazer teatral, na vida dos seus integrantes, um canal de rompimento das estruturas racistas institucionalizadas no país, seja no âmbito pessoal ou coletivo, criando um diálogo entre o ator que forma o coletivo e o grupo que forma o ator como indivíduo. Há em todos os nossos processos um embate ligado diretamente às nossas existências. Ao longo de sua trajetória o Grupo Atiro produziu cinco espetáculos - Vai (2013); Família (2017), Obedeça (2017); Ant corpo (2018); Corpo minado (2018) - e os vídeos-espetáculos Corpo Minado em quarentena (2020) e Família virtual (2020).

Nossa memória está impregnada das imagens e das cores do espaço da favela. Os churrascos diários, as histórias contadas por senhoras nas portas de casa, os pagodes, os bailes funks, os forrós, os “podrões” (barracas de comidas), as rezadeiras, as igrejas, as feiras, as bocas de fumo, as crianças brincando, as pipas no céu, as gaymadas, os shows LGBTs, as monas babadeiras, as piscinas nas ruas, as folias de reis, as escolas de samba, os bailes de hip hop, suas lendas, suas personalidades, as fiéis, as amantes, os lanchinhos da madrugada, os pressionistas (pessoas que passam nas portas vendendo produtos), os sacolés, as resenhas na laje, as motos que não param de passar, os skates nas praças... todos os diversos elementos deste cenário estão conjecturados na presença e escrita feita no e pelos corpos e vozes de seus integrantes.

## Referências

ARAÚJO, Helena Maria Marques. Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades. Tese de doutorado. Departamento de Educação da PUC-Rio. 2012.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

---

COATES, TA-Nehisi. **Entre o Mundo e Eu**. Tradução: Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

EVARISTO, Conceição Cada vez mais o racismo no Brasil sai do armário. In: **Carta Capital**, 23 de março de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/conceicao-evaristo-cada-vez-mais-o-racismo-no-brasil-sai-do-armario/>. Acesso em 19/09/2022.

FERRACINI, Renato. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KILOMBA, Grada. O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo. In: **Revista Cult**, nº211, abril 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/>. Acesso em 11/09/2022.

LINO, Wallace. O teatro como canal de ruptura do silenciamento. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Ensino do Teatro. Orientação Marina Henriques. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: Ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória**. - 1.ed - Rio de Janeiro: Cobogó.

\_\_\_\_\_. Revista letras número 26° Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. 2003. (26), pp. 63–81

MOREIRA, Marco Antônio. Aprendizagem significativa subversiva. In: **Série Estudos**. Revista do Mestrado em Educação da Universidade Católica Dom Bosco, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro em Comunidades: questões de terminologia. **Anais do Congresso da ABRACE**, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1417>. Acesso em: 11/09/2022.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro. Maré a invenção de um bairro. Dissertação Fundação Getúlio Vargas Centro de Pesquisa e Documentação de história contemporânea do Brasil- CPDOC Programa de Pós Graduação em História Política e Bens Culturais – PPHPBC Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais, 2006.