



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Júlia Dias Lino Moreira
(Júlia Tizumba)

**TEATRO OXUNISTA:
ATUAÇÃO CÊNICO-GESTUAL-MUSICAL AFROREFERENCIADA E FEMININA**

Ilustrações de capa e sumário por Bruni E. Fernandes

Belo Horizonte
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Júlia Dias Lino Moreira

**TEATRO OXUNISTA:
ATUAÇÃO CÊNICO-GESTUAL-MUSICAL AFROREFERENCIADA E FEMININA**

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga)

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
D541t
2024

Dias, Júlia, 1990-
Teatro oxunista [recurso eletrônico] : atuação cênico-gestual-musical
afrorreferenciada e feminina / Júlia Dias Lino Moreira. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Maria Beatriz Braga Mendonça.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Negros nas artes cênicas – Teses.
3. Atrizes negras– Teses. 4. Mulheres artistas – Teses. 5. Artes cênicas
– Teses. 6. Teatro feminista – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **JÚLIA DIAS LINO MOREIRA** - Número de Registro **2020680887**.

Título: **“CORPO-BATUQUE-OXUNISTA: Atuação cênico-musical afroreferenciada e feminina”**

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – Titular – Faculdade de Letras/UFMG

Profa. Dra. Fernanda Julia Barbosa – Titular – UFBA

Profa. Dra. Evani Tavares Lima – Titular – Escola de Teatro/UFBA

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho – Titular – UNIFAP

Belo Horizonte, 29 de abril de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Beatriz Braga Mendonca, Professora do Magistério Superior**, em 06/05/2024, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Julia Barbosa, Usuária Externa**, em 06/05/2024, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 06/05/2024, às 16:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adélia Aparecida da Silva Carvalho, Usuário Externo**, em 06/05/2024, às 18:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Evani Tavares Lima, Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 13/05/2024, às 11:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3219468** e o código CRC **5543077C**.

AGRADECIMENTOS

À Dandalunda, dona do meu orí

À espiritualidade que me guia e fortalece

A toda ancestralidade negra que abriu os caminhos

À minhas filhas, Iara Tonsich e Serena Tonsich, razões do meu viver

Ao pai de minhas filhas, Belisario Tonsich, grande parceiro da vida

Ao meu pai Maurício Tizumba e à minha mãe Bia Dias por me trazerem à vida

Ao meu pai de santo Arabomi e a toda a família do terreiro Bakise Bantu Kasanje

À minha orientadora, Bya Braga, parceira de outros carnavais. Gratidão por confiar e conduzir nosso processo com rigor e amorosidade

Ao amigo Bruni pelas ilustrações, revisão do trabalho e escuta afetiva

Aos professores que encontrei neste curso, em minhas leituras e que contribuíram com trocas e referências preciosas

Às minhas companheiras de cena e a todos os profissionais que contribuíram para os processos criativos de Coletivo Negras Autoras, *Musical Elza* e *Herança*

A todos os irmãos, mestres, artistas e pesquisadores negros que cruzaram minha caminhada

A toda minha família e amigos, suportes valiosos

Muito obrigada! Axé!

Quando me misturo às palavras, sinto a força das águas. Afluentes, mistérios, correntezas e profundidades dão o tom da minha existência. Ela me presenteia com seu amor mais terno e genuíno, nunca narcísico.

Sua espada é doce, para contrapor qualquer ideia de subalternidade colonial.

Oxum é poesia revolta que habita em mim.

(Almerson Cerqueira)

RESUMO

Esta tese apresenta uma investigação sobre a atuação cênico-gestual-musical de multiartistas negras em espetáculos selecionados entre os quais a autora participou ao longo de seus 19 anos de carreira, buscando compreender como a presença, o protagonismo e a autoria de mulheres negras nas artes da cena contribuem na criação de narrativas performativas negras e na diminuição da desigualdade gênero-racial em nosso país. A partir do olhar para os corpos-batuques-oxunistas que se fazem presentes nos atos performativos estudados, a pesquisa realizada buscou reconhecer e registrar o trabalho de artistas negras e apresentar uma proposta de percurso (procedimentos performativos), intitulado Teatro Oxunista, para processos criativos cênicos-gestuais-musicais a partir de uma perspectiva afrorreferenciada e feminina. Para tanto, foi realizada revisão bibliográfica sobre Gênero, Raça e Performances Negras no Brasil e, paralelamente, observação participante e estudos de documentos primários dos trabalhos artísticos de *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza e Herança*.

Palavras-chave: Teatro Negro. Performances Negras Femininas. Teatro Oxunista. Coletivo Negras Autoras. Performativo. Musical Elza. Corpo-batuque-oxunista. Herança.

RESUMEN

Esta tesis presenta una investigación sobre la actuación escénica-gestual-musical de multiartistas negras en espectáculos seleccionados en los que la autora participó a lo largo de sus 19 años de carrera, buscando comprender cómo la presencia, protagonismo y autoría de las mujeres negras en las Artes Escénicas contribuyen a la creación de narrativas performativas negras y a la reducción de la desigualdad género-racial en nuestro país. A partir de una mirada a los cuerpos-batuques-oxunistas que están presentes en los actos performativos estudiados, la investigación realizada buscó reconocer y registrar el trabajo de artistas negras y presentar una propuesta de camino (procedimientos performativos), titulada Teatro Oxunista, para los procesos creativos escénicos-gestual-musical desde una perspectiva afrorreferenciada y femenina. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica sobre Género, Raza y Performances Negras en Brasil y, paralelamente, observación participante y estudios de documentos primarios de las obras artísticas del Coletivo Negras Autoras, Musical Elza y Herança.

Palabras clave: Teatro Negro. Actuaciones femeninas negras. Teatro Oxunista. Colectivo de Autores Negros. Performativo. Elza musical. Cuerpo-batuque-oxunista. Herencia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Grupo Ingoma Nshya performa dançando e tocando tambores. Fonte: fotografia de Oscar Espinoza.

Figura 2: Eneida Baraúna canta no espetáculo *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 3: Elisa de Sena canta no espetáculo *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 4: Manu Ranilla canta no espetáculo *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 5: Nath Rodrigues canta no espetáculo *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 6: Vi Coelho em foto para o encarte do disco do Coletivo Negras Autoras. Fonte: Guará Fotografia.

Figura 7: Aline Vila Real (de vermelho na foto) junto ao Coletivo Negras Autoras na pré-estreia de *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Thiago Santos. Membras do Coletivo posa para foto exibindo as pinturas corporais feitas pela artista visual Criola. Da esquerda para a direita: Júlia Tizumba, Manu Ranilla, Elisa de Sena, Aline Vila Real, Nath Rodrigues e Eneida Baraúna.

Figura 8: Primeira formação do Coletivo Negras Autoras. Fonte: fotografia de Paulo Abreu. Da esquerda para a direita: Elisa de Sena, Júlia Tizumba, Nath Rodrigues, Manu Ranilla e Eneida Baraúna.

Figura 9: Músicos convidados Andinho Santo e Belisario Tonsich tocam cavaquinho e violão em *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 10: Coletivo Negras Autoras inicia espetáculo *NEGR.A* com cortejo em que trazem consigo representações dos elementos da natureza fogo, água, terra, ar e éter. Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 11: Manu Ranilla canta música “Lamento” em roda com autoras no centro do palco. Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 12: Coletivo Negras Autoras deixa objetos no chão do palco e canta no proscênio: Elisa de Sena, Júlia Tizumba (Iara na barriga), Nath Rodrigues, Manu Ranilla e Eneida Baraúna. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 14: Integrantes do Coletivo Negras Autoras tocam pandeiros na cena da música “Capina”, de Elisa de Sena. Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 15: Manu Ranilla toca pandeiro, Elisa de Sena toca agogô, Eneida Baraúna toca tamborim e Nath Rodrigues toca surdo na cena da música “Guerreira de Oyá”, de Júlia Tizumba. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 16: Elisa de Sena toca tarol na cena da música “Mundo Ciranda”, de Eneida Baraúna. Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 17: Manu Ranilla toca cajón afro-peruano na cena da música “Raiz”, de Elisa de Sena. Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 18: Manu Ranilla, Elisa de Sena e Eneida Baraúna tocam congas em “Kizalelu”, música de Júlia Tizumba. Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 19: Elisa de Sena agachada no chão em performance de sua música “Raiz”. Demais integrantes do Coletivo Negras Autoras tocam tambores de congado (caixas de folia). Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 20: Elisa de Sena liberta seus cabelos em performance de sua música “Raiz”. Demais integrantes do Coletivo Negras Autoras tocam tambores de congado (caixas de folia) e cajóns afro-peruanos. Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 21: Elisa de Sena dança em performance de sua música “Raiz”. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 22: Júlia Tizumba canta e toca tambor de congado (caixa de folia) na cena de sua música “Kizalelu”, Nath Rodrigues toca violino, Manu Ranilla, Elisa de Sena e Eneida Baraúna tocam congas. Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 23: Eneida Baraúna canta e dança em cena de sua música “Saudação à Rainha”, Elisa de Sena toca tambor de congado (caixa de folia) e Júlia Tizumba toca conga. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 24: Eneida Baraúna canta e dança em cena de sua música “Saudação à Rainha”. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 25: Eneida Baraúna dança em cena de sua música “Saudação à Rainha”, Elisa de Sena toca tambor de congado (caixa de folia), Júlia Tizumba toca conga, Manu Ranilla toca patangome e Nath Rodrigues toca sementes. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 26: Nath Rodrigues toca violino e canta na cena de sua música “Padê”, enquanto Manu Ranilla, Elisa de Sena e Eneida Baraúna tocam congas e músicos convidados acompanham ao

fundo. Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 27: Nath Rodrigues toca violino e canta na cena de sua música “Padê”. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 28: Coletivo Negras Autoras narra texto com palavras e gestos que remetem à *matrípotência* da mulher negra. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 29: Coletivo Negras Autoras narra texto com palavras e gestos que remetem à *matrípotência* da mulher negra, e músicos convidados acompanham ao fundo. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 30: Coletivo Negras Autoras fazem roda ao centro do palco em cena da música “Lenha”, de Manu Ranilla, Nath Rodrigues toca berimbau e demais integrantes estalam os dedos. Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 31: Nath Rodrigues toca Berimbau e Manu Ranilla toca pandeiro na cena da música “Lenha”, de Manu Ranilla. Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 32: Elisa de Sena toca copos em cena de música “Sustenta”, de Manu Ranilla e Elisa de Sena. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira

Figura 33: Eneida Baraúna toca sacola em cena de música “Sustenta”, de Manu Ranilla e Elisa de Sena. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 34: Coletivo Negras Autoras performa com gungas e pandeiros na cena da música “Capina”, de Elisa de Sena. Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 35: Coletivo Negras autoras ergue pandeiros para o ar ao final da música “Capina”, de Elisa de Sena. Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 36: Coletivo Negras Autoras e Criola posam para foto, com pinturas corporais, na pré-estreia de *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 37: Logo do Coletivo Negras Autoras, criada pelo estúdio 45 Jujubas e inspirada nas pinturas corporais realizadas pela artista visual Criola no espetáculo *NEGR.A*. Fonte: Estúdio 45 Jujubas.

Figura 38: Criola realizando pintura corporal em Júlia Tizumba para a estreia do espetáculo *NEGR.A*. Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 39: Pintura corporal realizada por Criola no braço direito de Júlia Tizumba. Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 40: Pintura corporal de Júlia Tizumba finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*.
Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 41: Pintura corporal de Manu Ranilla finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*.
Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 42: Pintura corporal de Elisa de Sena finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*.
Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 43: Pintura corporal de Nath Rodrigues finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*.
Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 44: Pintura corporal de Eneida Baraúna finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*.
Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 45: Pintura corporal realizada pelo músico Belisario Tonsich na barriga de Júlia Tizumba, grávida de Iara. Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 46: Segunda formação do Coletivo Negras Autoras. Fonte: fotografia de Paulo Abreu. Da esquerda para a direita: Manu Ranilla, Nath Rodrigues, Júlia Tizumba, Elisa de Sena e Vi Coelho.

Figura 47: Foto de divulgação do espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo. Da esquerda para a direita: Vi Coelho, Júlia Tizumba, Lauriza Anastácio (sentada), Nath Rodrigues e Manu Ranilla

Figura 48: Cena de abertura do espetáculo *ERAS*. Fonte: *frame* de vídeo de Pablo Bernardo.

Figura 49: Júlia Tizumba performa com máscara e macacão criados por Eduardo Ferreira. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 50: Júlia Tizumba performa com máscara e macacão criados por Eduardo Ferreira
Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 51: Júlia Tizumba toca agogô em cena de abertura do espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 52: Vi Coelho toca patangome em cena de abertura do espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 53: Elisa de Sena toca caixa de folia e Manu Ranilla toca conga em cena de abertura do espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 54: Vi Coelho performa texto “Eras Ancestrais” e música “Quinhentas” do alto da escada, Júlia Tizumba toca caixa de folia, Elisa de Sena toca pandeiro e Manu Ranilla toca conga. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 55: Elisa de Sena e Júlia Tizumba performam música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 56: Vi Coelho performa dança-rio em música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 57: Vi Coelho performa dança-rio em música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 58: Vi Coelho performa dança-rio em música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 59: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 60: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 61: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 62: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 63: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 64: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 65: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 66: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 67: Nath Rodrigues toca violino, Lauriza Anastácio toca violoncelo e Manu Ranilla canta em música “Nós” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Santonne Lobato.

Figura 68: Manu Ranilla, vestindo macacão transparente e saia florida, performa música “Nós” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 69: Manu Ranilla performa música “Nós” no alto da escada do cenário de *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 70: Elisa de Sena, Vi Coelho e Júlia Tizumba tocam bateria a seis mãos no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 71: Júlia Tizumba e Vi Coelho se abrem, se abraçam e se fundem em performance da música “Cura”. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 72: Júlia Tizumba e Vi Coelho se abrem, se abraçam e se fundem em performance da música “Cura”. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 73: Júlia Tizumba e Vi Coelho se abrem, se abraçam e se fundem em performance da música “Cura”. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 74: Manu Ranilla toca bateria em música “Cura” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 75: Manu Ranilla toca bateria e Elisa de Sena toca escaleta em música “Cura” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 76: Manu Ranilla toca mbira em música “Maravilha Sintonia” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 77: Manu Ranilla toca mbira, Elisa de Sena e Vi Coelho dançam com gungas nos pés em junção de música “Maravilha Sintonia” e texto “Minas de Cetim”, no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 78: Manu Ranilla toca mbira, Elisa de Sena e Vi Coelho dançam com gungas nos pés em junção de música “Maravilha Sintonia” e texto “Minas de Cetim”, no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 79: Nath Rodrigues performa movimentos de capoeira na música “Menina dos Olhos” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 80: Coletivo Negras Autoras performa música “Religare” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 81: Júlia Tizumba estoura um lança confetes ao fim da música “Religare”, de Vi Coelho. Fonte: fotografia de Santonne Lobato.

Figura 82: Júlia Tizumba estoura um lança confetes ao fim da música “Religare”, de Vi Coelho. Fonte: fotografia de Santonne Lobato.

Figura 83: Júlia Tizumba gira em performance de música “Alodê Iara” no espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 84: Atrizes do Coletivo Negras Autoras tocam tambores afro-mineiros em cena final do espetáculo *ERAS*. Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 85: Atual formação do Coletivo Negras Autoras. Fonte: fotografia de Paulo Oliveira. Da esquerda para a direita: Vi Coelho, Júlia Tizumba (Serena na barriga), Elisa de Sena e Manu Ranilla.

Figura 86: Sete atrizes negras performam sobre latas d’água no prólogo de *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 87: Larissa Luz interpreta Elza Soares no *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

Figura 88: Atrizes de *Musical Elza* performam a música “Maria da Vila Matilde” com instrumentos de percussão. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 89: Atrizes de *Musical Elza*, com figurinos coloridos, posam para foto juto a carrinhos de mão. Fonte: fotografia de Daniel Barboza. Da esquerda para a direita: Verônica Bonfim, Júlia Tizumba, Janamô, Larissa Luz, Khrystal, Késia Estácio e Laís Lacôrte.

Figura 90: As atrizes de *Musical Elza* jogam com latas maiores, mais altas e, com um figurino nude. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 91: Atrizes performam a última música do espetáculo, “Mulher do Fim do Mundo”. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 92: Larissa Luz performa “símbolo da boca aberta” em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Marcelo Rodolfo.

Figura 93: Atrizes performam “símbolo da boca aberta” em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 94: Atrizes performam “símbolo da boca aberta” em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 95: Larissa Luz, Júlia Tizumba, Verônica Bonfim e Laís Lacôrte fazem o “símbolo da boca aberta” ao dizer “A hora é elzAAA” em prólogo de *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 96: Atrizes performam e experimentam desequilíbrio em cena de abertura do *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 97: Atrizes performam e experimentam desequilíbrio em cena de abertura do *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Karen Eppinghaus.

Figura 98: Atrizes do *Musical Elza* batucam em latas de alumínio. Fonte: fotografia de Marcelo Rodolfo.

Figura 99: Janamô, natural de Belo Horizonte (MG), interpreta Ary Barroso com uma pequena lata que faz referência à sonoridade das vozes dos locutores de rádio da época. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 100: Laís Lacôrte, natural de Belo Horizonte (MG), dá vida à Elza Jovem, enquanto Larissa Luz, natural de Salvador (BA), dá vida à Elza Agora. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 101: Verônica Bonfim, natural de Ubatã (BA), performa em “Rap da Vila Vintém” no *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 102: Atrizes remontam a Vila Vintém em quadro vivo, com latas, em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 104: Júlia Tizumba, natural de Belo Horizonte (MG), representa Rosária, enquanto Késia Estácio, natural do Rio de Janeiro (RJ), representa Avelino. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 104: Júlia Tizumba, natural de Belo Horizonte (MG), representa Rosária, enquanto Késia Estácio, natural do Rio de Janeiro (RJ), representa Avelino. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 105: Júlia Tizumba representa Rosária e faz “símbolo da boca aberta” ao cantar música “Façamos”. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 106: Késia Estácio representa Louvadeus, enquanto Laís Lacôrte e Larissa Luz representam Elza Soares no *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 107: Késia Estácio faz “símbolo da boca aberta” ao performar o Louvadeus em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Marcelo Rodolfo.

Figura 108: Júlia Tizumba performa Elza Soares em briga com primeiro marido, Alaúrdes; Verônica Bonfim constrói figura Alaúrdes por meio de latas retangulares que representam seus coturnos. Fonte: fotografia de Elena Moccagatta.

Figura 109: Júlia Tizumba e Verônica Bonfim performam briga de Elza Soares com primeiro marido, Alaúrdes. Fonte: fotografia de Elena Moccagatta.

Figura 110: Verônica Bonfim representa Mercedes Batista (primeira bailarina negra a dançar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro), com composição de latas que criam a imagem de sua saia. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 111: Khrystal e Verônica Bonfim interpretam última discussão entre Alaúrdes e Elza, enquanto atrizes sentadas nas latas fazem gesto com as mãos no pescoço, fazendo alusão às agressões físicas. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 112: Atrizes denunciam feminicídio performando com latas sobre as cabeças em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 113: Atrizes fazem um minuto de silêncio ao denunciar feminicídio com latas sobre as cabeças. Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

Figura 114: Atrizes fazem gestos com mãos e braços em denúncia contra feminicídio em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 115: Atrizes-instrumentistas e musicistas performam música “Maria da Vila Matilde” em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Elena Moccagatta.

Figura 116: Késia Estácio, Khrystal e Larissa Luz performam música “Maria da Vila Matilde” em *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 117: Atrizes-instrumentistas performam música “Maria da Vila Matilde” no *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 118: Atrizes dançam e cantam com figurino colorido em início do segundo bloco do *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 119: Janamô interpreta música “Se acaso você chegasse” com latas com luzes acopladas apontadas para ela pelas demais atrizes, como holofotes. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 120: Késia Estácio interpreta música Dindi, usando o carrinho de mão como palco no *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Lucas Monteiro.

Figura 121: Larissa Luz interpreta a música “Malandro”, girando sobre carrinho de mão no *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Eduardo Tarran.

Figura 122: Atrizes recitam o poema “Aprenda meu nome” em cena final do segundo bloco do *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 123: Khrystal, natural da cidade de Natal (RN), performa música “Meu Guri” sobre lata grande, vestindo lingerie nude e lenço claro. Fonte: fotografia de Eduardo Tarran

Figura 124: Lais Lacôrte canta “Eu vou ficar aqui” de cabeça para baixo sobre grande lata de metal. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 125: Atrizes de *Musical Elza* performam com grandes portas de metal, vestindo casacos e botas brilhantes. Fonte: fotografia de Karen Eppinghaus.

Figura 126: Júlia Tizumba faz solo de gunga (instrumento afro-mineiro) durante música “Língua”, interpretada por Khrystal e Késia Estácio, enquanto demais atrizes performam nas portas de ferro. Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

Figura 127: Júlia Tizumba faz solo de gunga (instrumento afro-mineiro) durante música “Língua”, interpretada por Khrystal e Késia Estácio, enquanto demais atrizes performam nas portas de ferro. Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

Figura 128: Atrizes, posicionadas em linha, performam a música “A Carne” no proscênio do palco. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 129: Atrizes performam o “símbolo da boca aberta” cantando a música “Mulher do fim do mundo”, sob uma enorme peruca de coroa roxa, em última cena do *Musical Elza*. Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 130: Maurício Tizumba, Júlia Tizumba e Sérgio Pererê no espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 131: Certificado de ancestralidade de Maurício Tizumba. Fonte: Acervo pessoal do artista.

Figura 132: Rei Ibrahim Njoya sentado em seu trono. Fonte: site da *National Geographic*.

Figura 133: Fotografia de mulheres do povo Bamum é projetada ao fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 134: Júlia Tizumba apresenta alfabeto Babum para o público em imagem projetada ao fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 135: Ator Maurício Tizumba sentado em trono recriado do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 136: Júlia Tizumba apresenta imagem do trono camaronês, projetada ao fundo do palco, para o público. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 137: Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba performam com máscaras de Folia de Reis. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 138: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê montam recriação do trono do Rei Ibrahim Njoya na peça *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 139: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê montam recriação do trono do Rei Ibrahim Njoya na peça *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 140: Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba performam com máscaras de Folia de Reis. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 141: Júlia Tizumba performa com a máscara do palhaço Friagem da Folia de Reis. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 142: Cenógrafo e figurinista, Alê Tavera incorpora máscara africana ao cenário de *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 143: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê vestem máscaras africanas e Maurício Tizumba canta e toca sentado no trono recriado do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 144: Maurício Tizumba faz caras e caretas entre máscaras de Folia de Reis. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 145: Maurício Tizumba lancha comida de Rosa Moreira em ensaio do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 146: Maurício Tizumba, Júlia Tizumba, Sérgio Pererê e Karu Torres lancham comida de Rosa Moreira em ensaio do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 147: Rosa Moreira é produzida pelo figurinista e cenógrafo Alê Tavera para a gravação do vídeo de sua participação no espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 148: Rosa Moreira gravando áudio de sua participação no espetáculo *Herança* no Estúdio Engenho, em Belo Horizonte. Fonte: acervo pessoal.

Figura 149: Rosa Moreira sorri em imagem projetada ao fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba canta sentado no trono recriado do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 150: Diretora Grace Passô exemplifica movimento em ensaio do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 151: Diretora Grace Passô orienta elenco em ensaio do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 152: Estampa do terno de Maurício Tizumba, inspirada no alfabeto Bamum, é projetada ao fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 153: Sérgio Pererê toca mbira coberto de tecido, recriando a imagem de Tia Maria. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 154: Júlia Tizumba caminha em meio ao público observando a cena de Tia Maria. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 155: Maurício Tizumba toca marímbula, Júlia Tizumba toca patangome e Sérgio Pererê toca mbira cantando a música “Maria Preta do Balangandã”. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 156: Sérgio Pererê conta a história de sua avó Isabel com o tamá. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 157: Maurício Tizumba toca marímbula, Sérgio Pererê dança e toca tamá, Júlia Tizumba bate palmas enquanto o trio canta música da família de Pererê, recriando as festas que realizavam. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 158: Sérgio Pererê caminha pela plateia vestindo calça verde e camisa de tricô confeccionada por sua irmã Aparecida e contando a história dos ataques que sua família recebeu, com o tambor tamá. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 159: Maurício Tizumba reproduz o bumbo da bateria de Tio Vicente tocando stompbox. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 160: Maurício Tizumba recria a bateria de Tio Vicente com gestos, onomatopeias e sons do stompbox. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 161: Maurício e Júlia Tizumba observam foto de Tio Vicente, com intervenção de traço vermelho, projetada no fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 162: Foto de Tio Vicente é projetada com intervenção de traço vermelho crescente ao fundo de cena em que Sérgio Pererê toca violão e Júlia Tizumba canta. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 163: Maurício Tizumba estende fita vermelha no palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 164: Maurício Tizumba estende fita vermelha pela plateia. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 165: Maurício Tizumba toca gaita ao som do *blues* “João e José”, enquanto forma-se uma cena em perspectiva com quatro planos: Maurício Tizumba na plateia, Júlia Tizumba no proscênio, Sérgio Pererê na parte central do palco e a foto de Tio Vicente ao fundo. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 166: Foto de Vô Joaquim Lino é projetada ao fundo palco, enquanto Maurício Tizumba conta sua história. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 167: Foto do porco Barrão é projetada ao fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 168: Sérgio Pererê recria a imagem de Vô Joaquim – Zorro Preto tocando flauta. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 169: Cena em perspectiva é criada em dois planos enquanto Maurício Tizumba observa Sérgio Pererê performar como Vô Joaquim – Zorro Preto. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 170: Encontro das personagens no centro do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 171: Atores trocam objetos de família no encontro das personagens. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 172: Atores ritualizam giro de objetos de família em trono recriado. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 173: Gungas iluminadas por feixos de luz no proscênio do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 174: Foto de detalhes das gungas confeccionadas com espelhos. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 175: Júlia, Tizumba e Pererê performam com gungas iluminadas. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 176: Solo de gunga de Maurício Tizumba. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 177: Lua Projetada ao fundo do palco e gungas iluminadas no proscênio. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 178: Foto da Bisavó Ormindá é projetada no fundo do palco enquanto Júlia Tizumba conta a sua história. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 179: Júlia Tizumba toca gungas e stompbox ao mesmo tempo enquanto narra a história de Bisavó Ormindá. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 180: Júlia Tizumba apresenta seu *corpo-batuque-oxunista* no espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 181: Júlia Tizumba performa com as gungas, ora com o tronco curvado para frente e joelhos flexionados, ora ereta, de braços e peito abertos. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 182: Silhueta de Sérgio Pererê é iluminada por projeção de fogo ao fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 183: Silhueta de Sérgio Pererê é iluminada por projeção de fogo ao fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 184: Silhueta de Sérgio Pererê é iluminada por projeção de fogo ao fundo do palco. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figuras 185, 186 e 187: Júlia Tizumba conta história por meio de partitura corporal. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 188: Vídeo de Rosa Moreira é projetado no fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba canta a música “Amor de Rosa”, de Sérgio Pererê. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 189: Intervenção de traço vermelho no vídeo de Rosa Moreira, projetado no fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba canta a música “Amor de Rosa”, de Sérgio Pererê. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 190: Sérgio Pererê sentado à frente da trouxa de tecido. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 191: Júlia Tizumba abre a trouxa e revela que dentro dela havia um piano, com um pandeiro à frente. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 192: Sérgio Pererê conta o final da história de sua avó Isabel enquanto toca piano. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 193: Vídeo de reencontro com o trono Bamum no Museu Etnológico de Berlim é exibido ao fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba tocam a música “Sá Rainha”. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 194: Imagens do trono Bamum no Museu Etnológico de Berlim são projetadas no fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba tocam a música “Sá Rainha”. Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 195: Maurício Tizumba toca baradunun e Sérgio Pererê toca calabash e cantam em cena final do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 196: Júlia Tizumba dança e apresenta máquina de costura da família que foi recuperada. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 197: Maurício Tizumba toca baradunun, Sérgio Pererê toca calabash e ambos cantam, enquanto Júlia Tizumba dança com as serpentes de Angorô. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 198: Júlia Tizumba e seu *corpo-batuque-oxunista* giram em cena final do espetáculo *Herança*; Arroboboi! Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 199: Maurício Tizumba toca bateria nos agradecimentos do espetáculo *Herança*. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 200: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê celebram a estreia de *Herança*, enquanto Maurício Tizumba toca bateria. Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 201: Júlia Tizumba conduz Residência Artística “Vozes Mulheres” por meio do percurso Teatro Oxunista no Festival Verão Arte Contemporânea no ano de 2023. Fonte: fotografia de Netun Lima.

Figura 202: Júlia Tizumba conduz Residência Artística “Vozes Mulheres” por meio do percurso Teatro Oxunista no Festival Verão Arte Contemporânea no ano de 2023. Fonte: fotografia de Netun Lima.

Figura 203: Altar montado com elementos da natureza, enquanto Júlia Tizumba conduz Residência Artística “Vozes Mulheres” por meio do percurso Teatro Oxunista no Festival Verão Arte Contemporânea no ano de 2023. Fonte: fotografia de Netun Lima.

Figura 204: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 205: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 206: Resultado do exercício cênico do “Grupo Água” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023. Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

Figura 207: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 208: Resultado do exercício cênico do “Grupo Terra” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023. Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

Figura 209: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 210: Resultado do exercício cênico do “Grupo Ar” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023. Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

Figura 211: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 212: Resultado do exercício cênico do “Grupo Fogo” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023. Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

Figura 213: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 214: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 215: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 216: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 217: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

Figura 218: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich. Fonte: acervo pessoal.

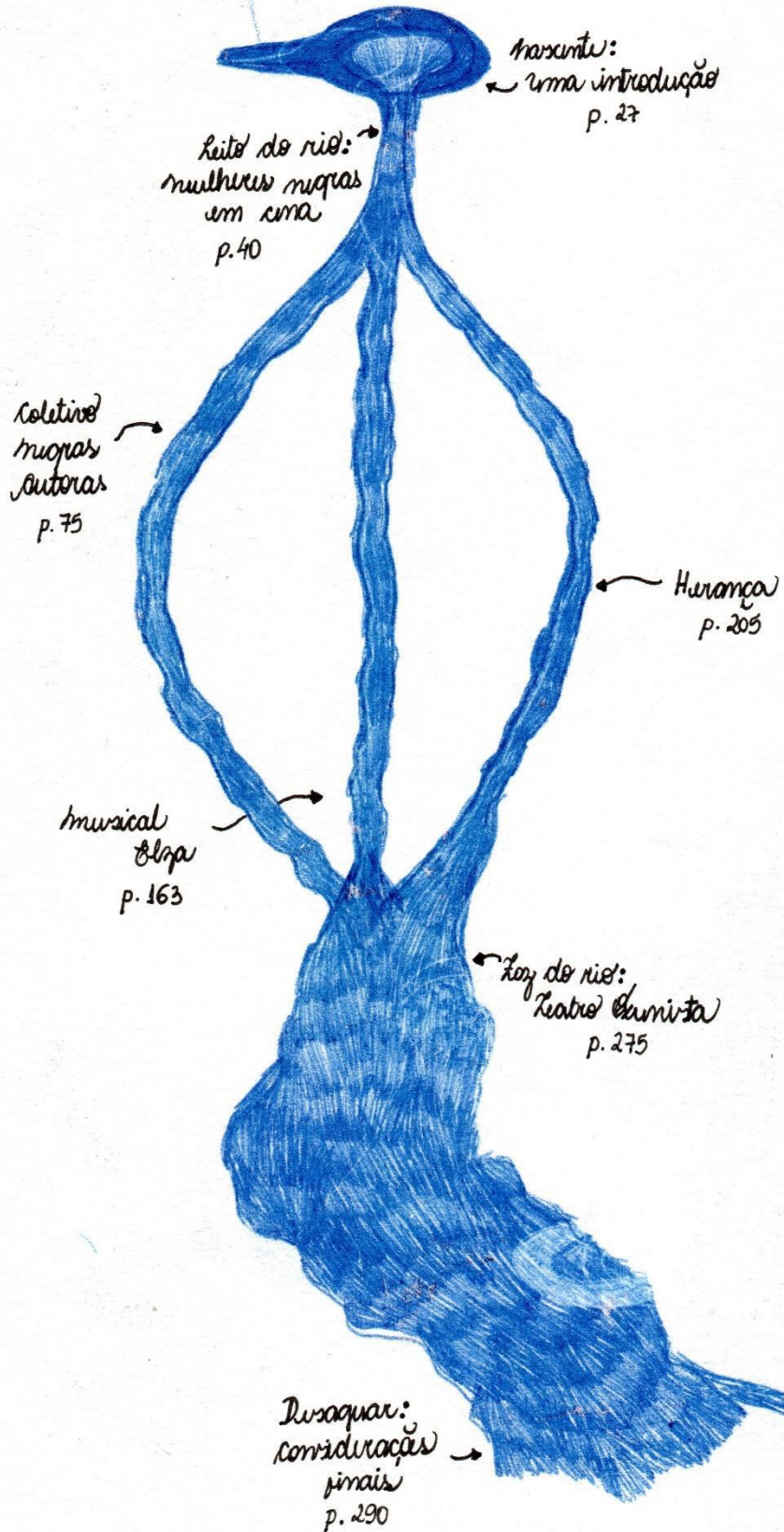
Figura 219: Apresentação final da Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023. Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

Figura 220: Júlia Tizumba e seu *corpo-batuque-oxunista*. Fonte: fotografia de Luiza Villarroel.

SUMÁRIO

NASCENTE – Uma introdução.....	27
CAPÍTULO 1 – Leito do rio: mulheres negras em cena.....	40
1.1 Corpo-batuque-oxunista.....	50
1.1.1 Corpo.....	51
1.1.2 Batuque.....	53
1.1.3 Oxunismo.....	61
CAPÍTULO 2 – Afluentes: os espetáculos.....	64
2.1 Coletivo Negras Autoras.....	73
2.1.1 Espetáculo NEGR.A.....	83
2.1.2 Espetáculo ERAS.....	131
2.2 Musical Elza.....	185
2.3 Herança.....	236
CAPÍTULO 3 – Foz do rio: Teatro Oxunista.....	322
DESAGUAR – Considerações finais.....	339
REFERÊNCIAS.....	343
ANEXOS.....	346

SUMÁRIO



NASCENTE – UMA INTRODUÇÃO

Onde nasce tudo isso? Parto. Mulher é água e esta tese é rio. Banhada e benzida pelos fundamentos epistemológicos da dona de minha cabeça: Dandalunda. Oraiêê, mamãe oxum! Minha escrita brota desta nascente mulher-artista-negra-mãe, recém confirmada e renascida como Makota¹ no candomblé angola do terreiro Bakise Bantu Kasanje, localizado na cidade de Mateus Leme, no interior de Minas Gerais. Mina tese-rio, então, jorra dessa fonte e escorre pelas águas dos afluentes por onde mergulhei, desagua em sua foz e segue fluindo na imensidão dos mares por onde passar.

Neste rio, me banho nas águas intelectuais de negras brasileiras, africanas e americanas, como Oyèrónkẹ Oyèwùmí, Chimamanda Ngozi Adichie, Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Nilma Lino Gomes, Luiza Bairros, Beatriz Nascimento, Leda Maria Martins, Conceição Evaristo, bell hooks, Ângela Davis, Patricia Hill Collins, Fernanda Júlia Onisajé, Evani Tavares Lima, Jurema Werneck, Cristiane Sobral, Danielle Anatólio, Larissa Amorim Borges e faço questão de citá-las assim. Também naveguei em algumas referências de mulheres e homens brancos, brasileiros, norte-americanos e europeus, cujos pensamentos contribuíram para minhas reflexões.

As mãos brancas que escreveram a história oficial do Brasil, como bem nos afirmou a historiadora Beatriz Nascimento, relegaram a mulher negra à margem da margem: lugar de dupla opressão simultânea, invisibilidade, apagamentos, menos-valia, objetificação, estigmas e estereotipação. Nesse sentido, investigo a performance, o protagonismo e a autoria de mulheres negras nas artes da cena como ferramenta de luta, ato político, manifesto poético e possibilidade de autoinscrição como sujeitas na sociedade e nas artes, a partir da construção de narrativas pretas que, não só pela palavra, mas também pelo corpo, dança, canto e batuque, nos devolve nossas vozes e a oportunidade emancipatória de reescrever nossas próprias histórias.

Pelo olhar de Grada Kilomba (2019, p. 28), se tornar sujeita dos discursos é ato de resistência e reação: “Enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou”.

¹ Cargo feminino de sacerdotisa auxiliar no candomblé; zeladora dos orixás

E essa tese nasce desse desejo: me ver (nos ver) representada, enquanto sujeita, nos discursos acadêmicos, na cena e na teoria teatral, ainda muito calcados em saberes eurocêntricos e coloniais. Tenho buscado, em várias frentes de minha vida, esse deslocamento de objeto para sujeita dos discursos. Mas como construir nossas afro-epistemologias dentro do ambiente, que ainda pode ser elitista e eurocentrado, das universidades? Será realmente possível ou seria necessário criarmos um outro modelo de escola que abrigue mais perspectivas afrorreferenciadas e femininas? Pois para entrar, permanecer e nos formarmos nas instituições de graduação e pós-graduação formais, precisamos atender exigências, ainda que minimamente, em modos de fazer e pensar que estão dados e são brancos.

“Pode o subalterno falar?”, perguntou a filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak em 1985. Em seu livro, que carrega como título essa pergunta, escrito há quase quarenta anos atrás, Spivak faz uma reflexão crítica pós-colonial sobre a constante prática dos grupos dominantes falarem sobre - e pelos - grupos oprimidos. E quatro décadas depois, essa pergunta segue fazendo sentido. Quem pode produzir conhecimento? De que forma? E que conhecimentos são considerados legítimos?

Ocupar o espaço da pós-graduação, enquanto artista-mulher-negra-mãe que primeiramente se formou na cultura popular e nas artes negras e só posteriormente se tornou acadêmica e teve contato com o campo formal de ensino das artes, é desafiador. Mas considero importante, pois acredito que quanto mais pessoas pretas estiverem em espaços de construção de conhecimento, poder e tomada de decisões, melhor será para as transformações sociais que almejamos. Muitas são as perguntas que me acompanham neste caminho e elas me movem a continuar buscando e tentando contribuir nessa construção que vem sendo feita por muitos intelectuais negros que vieram antes de mim, por meus contemporâneos e mais novos. “Nossos passos vêm de longe” – frase eternizada pela ativista, médica e comunicóloga negra Jurema Werneck – ecoa.

Em seu livro *Metodologia de pesquisa afrocentrada e periférica*, Larissa Borges Amorim (2022) nos convida a refletir sobre os modos hegemônicos de se pesquisar e nos apresenta caminhos possíveis para a criação de metodologias de investigação feministas negras:

Podemos dizer que uma pesquisa feminista negra periférica e afrocentrada se caracteriza pela visibilização dos enredamentos, atravessamentos e relações de poder presentes no processo de produção do conhecimento, a partir de

referências oriundas das cosmopercepções de matriz africana, das experiências e modos de vida das mulheres negras no continente africano e na diáspora e das traduções entre diferentes sujeitos e perspectivas (Amorim, 2022, p. 117).

Neste caminho, em minha dissertação de mestrado, saudei minha ancestralidade e busquei reler o teatro brasileiro a partir da perspectiva das artes negras, tendo a performance de meu pai – o multiartista Maurício Tizumba ²– como fenômeno estudado. Revisitei a história de resistência, legado e abertura de caminhos da Companhia Negra de Revista do artista baiano De Chocolat (1926), do Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento (1944), do Teatro Popular Brasileiro (1950) de Solano Trindade e outros grupos de Teatros Negros antigos e contemporâneos por todo o Brasil.

Essa tese possui correspondências e continuidades com meu trabalho de mestrado³, porém avançando e ampliando as investigações. Para além da questão de raça, acrescento também o recorte de gênero. Investigo agora a performance e as criações de mulheres negras nas artes da cena, a partir de alguns trabalhos dos quais fiz parte ao longo de meus 19 anos de carreira artística. Minha performance e processos criativos, bem como de outras multiartistas negras com quem dividi o palco em *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza* e *Herança* são os meus principais fenômenos estudados:

Coletivo Negras Autoras é um grupo mineiro formado por quatro artistas – mulheres, negras que possuem uma potente atuação na cena teatral e musical de Belo Horizonte: Elisa de Sena, Júlia Tizumba, Manu Ranilla e Vi Coelho.⁴ Músicas e textos permeiam o trabalho do Coletivo, conectando a raiz da tradição e a contemporaneidade. Quatro mulheres negras, cantoras, musicistas e atrizes, compositoras de suas obras e autoras de suas vidas, cruzam sua poética e fazem da arte ferramenta de luta para juntas portarem voz, contarem suas histórias, sensibilizarem pessoas, suscitarem reflexões e buscarem um mundo de maior igualdade de direitos para todas. A palavra sonora e corporal conduziu o destino deste encontro e em 2024 o

² Maurício Tizumba é um artista plural: ator, músico, compositor e instrumentista. Formado em teatro, como ator, pelo Teatro Universitário da UFMG, em 1991, e Doutor - Notório Saber pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, tem feito um percurso de grande relevância para a arte afro-brasileira em seus 50 anos de carreira.

³ Minha dissertação de mestrado: *MAURÍCIO TIZUMBA – caretas e caretas de um teatro negro performativo* foi defendida no ano de 2019, no pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, e deu origem ao livro homônimo, publicado em 2021 pela editora Javali.

⁴ Páginas de Instagram das artistas: @elisadesena, @juliatizumba, @manu_ranilla e @vi.coelho.oficial.

grupo completa dez anos de existência, trazendo dois espetáculos musicais, um disco, um livro e apresentações nacionais e internacionais em seu histórico.

Musical Elza é uma homenagem do teatro brasileiro à cantora Elza Soares. Com direção de Duda Maia, Direção Musical de Larissa Luz, Antônia Adnet e Pedro Luís, Arranjos de Letieres Leite, Texto de Vinícius Calderoni e Direção de Produção de Andréa Alves, o espetáculo conta a história de vida da artista carioca Elza Soares, uma das mais importantes intérpretes da música popular brasileira, com elenco composto por sete atrizes negras: Larissa Luz, Janamô, EU, Késia Estácio, Khrystal, Laís Lacôrte e Verônica Bonfim, denunciando questões como o racismo, o machismo, a violência doméstica e o feminicídio, em atuações performativas que dialogam com a ancestralidade e o mundo contemporâneo. É uma obra teatral com dramaturgia de atuação e texto que destaca a brasilidade da homenageada, valorizando os arranjos musicais, executados ao vivo por uma banda composta por seis mulheres instrumentistas.

Herança é um espetáculo cênico-musical que estreou na cidade de Belo Horizonte no ano de 2023 e comemora os 50 anos de carreira do multiartista Maurício Tizumba. Ele divide a cena com a filha EU e Sérgio Pererê. Rosa Moreira, irmã de Tizumba, faz participação especial. Dirigidos pela premiada Grace Passô e com assistência de direção de Aline Vila Real, o trio explora em cena a busca e o resgate da herança cultural afro-brasileira na diáspora negra. Entre as muitas maneiras de contar histórias, o som, o movimento e os objetos de família são alguns dos elementos poéticos da peça.

A escolha de análise destes trabalhos se deu pela minha possibilidade de observar de forma participativa e intensa a cena artística a ser estudada, uma vez que trabalhei como atriz em *Musical Elza*, *Herança* e sou cofundadora e atuo no *Coletivo Negras Autoras*. Esta proximidade com as obras me permite um olhar crítico aprofundado, a partir de minhas vivências imersivas e continuadas em seus processos criativos e tendo assim a possibilidade de desenvolver uma pesquisa com maior riqueza de levantamento de informações. Também são obras em que as contribuições das mulheres negras presentes se apresentam de forma potente, possibilitando uma rica investigação sobre as atuações oxunistas. Esse trabalho é, portanto, muito vivo, em movimento, unindo teoria e prática, objetividade e subjetividade em uma simbiose que anseia pela produção de conhecimentos científicos, artísticos e sensíveis.

Este texto-rio é então “escrita **de** artistas mulheres”, diretamente ancorado na prática de minha atuação cênica, uma vez que aqui sou mulher-artista escrevendo. É também “escrita **sobre** artistas mulheres” na medida em que escrevo refletindo sobre a produção e a performance das mesmas. Ainda é “escrita de si”, no caso “**escrita de mim**”, já que sou mulher artista em performance. Ao mesmo tempo é “**escrita do outro**”, pois não sou sozinha nestes aquilombamentos. Por fim e não menos importante, este texto diz de perspectivas decoloniais e/ou contra-coloniais, pois falo especificamente do lugar de mulher artista **negra-brasileira** e este recorte traz suas particularidades. Ou seja, esse texto é *escrevivência*, operador conceitual e metodológico cunhado pela intelectual negra e mineira Conceição Evaristo:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30).

E nas artes da cena, a escrita e a voz de mulheres negras se grafa e se faz ouvir de variadas formas, para além das palavras. As narrativas também se dão em pele, crespos, corpos-vozes, danças, cantos e batuques. Quando o corpo move, canta, toca e/ou dança, rememora e enuncia enredos próprios. Quando a voz se faz emitir, ressoa e ecoa vocalizes e discursos reminiscentes. Quando a corpo-voz-negra-feminina se faz presente em cena, constroem-se dramaturgias gestuais concebidas por mulheres artistas negras que, em diáspora, recuperam seus valores ancestrais em conexão com suas vivências contemporâneas. Como bem já nos ensinou a poeta, ensaísta, dramaturga, professora e Rainha de Nossa Senhora das Mercês, Leda Maria Martins, são heranças ancestrais:

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e *modus* constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou orais, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade que pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformaram-se e, reatualizaram-se continuamente,

em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando as singularidades e alteridades negras (Martins, 2021a, p. 32).

Em toda a minha trajetória como atriz, atuando profissionalmente desde 2005 e tendo participado do elenco de 13 espetáculos musicais, tive a oportunidade de atuar em uma maioria de espetáculos de Teatro Negro e interpretar apenas uma personagem estereotipada,⁵ mas sabemos que esta ainda não é uma realidade comum para atrizes negras brasileiras e a recorrência de personagens estereotipadas destinadas a atrizes negras é um dos fatores que me move para a realização deste trabalho acadêmico.

Iniciei minha trajetória profissional em *O Negro, a Flor e o Rosário* (2008), uma peça de Teatro Negro idealizada, escrita e encenada por meu pai, Maurício Tizumba, para falar da resistência, da beleza e da fé do povo negro brasileiro em um espetáculo de contação de histórias com seis contos: Os orixás, Zumbi dos Palmares, Dandara dos Palmares, Cosme e Damião, Saci Pererê e Nossa Senhora do Rosário. No elenco, além de Maurício Tizumba, nove mulheres negras⁶ cantavam, dançavam, batucavam e contavam histórias. A peça circulou até o ano de 2013 pelo estado de Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Meu segundo espetáculo foi *África en América* (2012), uma montagem realizada com o grupo de pesquisa latino-americana La Clave, na cidade de Rosário, Província de Santa Fé, durante um intercâmbio que realizei na Argentina em minha graduação de Jornalismo. “Desde las entrañas del tambor... Mujeres que cantan, tocan, bailan y cuentan historias que resisten el paso del tiempo” foi a sinopse deste trabalho que buscou resgatar africanidades presentes nas músicas, danças e narrativas de diferentes países latino-americanos e que circulou por quatro estados argentinos no ano de 2012.

Meu terceiro trabalho profissional no teatro foi o musical *Clara Negra* (2013) da Companhia Burlantins, de Belo Horizonte, que reuniu no palco um elenco negro formado por nove artistas entre atores, cantores e músicos em uma homenagem à cantora Clara Nunes. Com direção musical de Maurício Tizumba, direção de Paula Manata e dramaturgia de Marcos Fábio de

⁵ Personagens estereotipados são aqueles que reforçam rótulos e imagens preconceituosas a determinados grupos sociais.

⁶ Ana Cecília Assis, Ana Luísa Coelho, Danielle Anatólio, Débora Guimarães, Eneida Baraúna, Elisa de Sena, Fernanda Patuá, Gaya Dandara, Isabela Coelho, Júlia Tizumba, Juliene Lellis, Josi Lopes, Maíra Baldaia, Manu Ranilla, Mônica Santos, Simone Meireles, Tásia D’Paula e Vi Coelho são os nomes que construíram essa história com Maurício Tizumba em diferentes formações do elenco.

Faria, a peça apresentou ao público uma Clara Nunes eclética, com várias facetas e fases musicais. As músicas eram intercaladas com frases célebres da cantora e informações sobre sua vida e trajetória artística, como a mudança do interior de Minas para Belo Horizonte e da capital mineira para o Rio de Janeiro, até o reconhecimento e sucesso em todo o país.

Ainda em 2013, participei do espetáculo *Oratório – A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, atuando como Dulcinéia em uma releitura negra do clássico de Miguel de Cervantes. A montagem, também da companhia Burlantins, foi idealizada e dirigida por Paula Manata, teve roteiro assinado por Eid Ribeiro - que optou por manter as falas originais presentes na obra de base – e foi encenada por atores e músicos negros sob a condução dos experientes Maurício Tizumba e Sérgio Pererê. O primeiro, no papel de Sancho Pança, foi também responsável pela direção musical do espetáculo, e o segundo, compositor da trilha sonora original, se destacou na atuação como Dom Quixote.

Em 2014 participei do espetáculo *Zumbi*, uma remontagem do clássico *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Encenado pela primeira vez em 1965, a nova versão teve direção geral de João das Neves, direção musical de Titane e contou com um elenco de dez atores negros de Minas Gerais (em 1965, os quilombolas eram todos representados por atores brancos).

Em 2015 fui dirigida novamente por João das Neves e por Rodrigo Jerônimo no espetáculo musical *Madame Satã* do Grupo dos Dez. Com elenco majoritariamente negro, a peça apresentou a biografia de João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã – personagem emblemática da noite carioca - para dialogar com questões que permeiam a crítica contra a homofobia e o racismo. O espetáculo nasceu no projeto Oficínio do espaço cultural Galpão Cine Horto do Grupo Galpão, em Belo Horizonte, e circulou por Minas Gerais, São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro.

Ainda em 2015, criamos o Coletivo Negras Autoras – que é um dos objetos de estudo desta tese – e estreamos o primeiro espetáculo *NEGRA*. Em 2017, estreamos o segundo espetáculo do grupo: *ERAS*, que teve direção de Grace Passô e Preparação Vocal de Fabiana Cozza. O Coletivo inaugura um momento de minha carreira em que começo empreender, gerir e assinar a autoria de meus próprios trabalhos artísticos.

Em 2018, no Rio de Janeiro, integrei o elenco do *Musical Elza* – que também é objeto de estudo desta pesquisa. Falaremos mais sobre este espetáculo no decorrer do trabalho. Mas foi em 2019, também no Rio de Janeiro, quando realizei substituição em uma temporada do espetáculo *O Frenético Dancing Days* de Nelson Motta, com direção de Deborah Colker, que atuei em meu primeiro papel estereotipado. O espetáculo resgata a atmosfera da Frenetic Dancing Days Discotheque, que com apenas quatro meses de funcionamento, marcou a noite carioca celebrando a liberdade de expressão, quando o país estava em plena ditadura militar.

A minha personagem era Madalena, empregada doméstica do protagonista Nelson Motta. Apesar de Madá experimentar uma ascensão ao longo da narrativa, se tornando sócia de Motta na Boate Dancing Days, a personagem ocupa um lugar de serviçal das personagens brancas e assume um papel risível na dramaturgia. O riso atribuído à personagem e sua trajetória é motivado por diversas piadas preconceituosas ao longo do espetáculo.

Eu, depois de realizar tantos trabalhos de Teatro Negro, saudando nossas realezas ancestrais, homenageando nossos heróis e heroínas negras, exaltando nossa cultura negra africana e afro-brasileira, me senti esvaziada de sentido em *O Frenético Dancing Days*. Vale ressaltar que a questão aqui problematizada não é meramente o fato de interpretar uma empregada doméstica, profissão digna como qualquer outra, mas o fato de papéis subservientes e cômicos como prostitutas, escravas, grandes mães e barraqueiras serem comumente destinados a mulheres negras, enquanto às mulheres brancas são comumente destinadas as protagonistas e/ou princesas tidas como belas e inteligentes. Infelizmente a maioria de nós, atrizes negras brasileiras, ainda é submetida a papéis secundários, hiper-sexualizados, subalternos, pejorativos ou risíveis. Esse é o reflexo do racismo e do machismo de nossa sociedade que também reverbera nas artes da cena.⁷

Apesar de todas as opressões, as mulheres afro-brasileiras nunca se deixam sucumbir. Ainda que exista uma sub-representação de atrizes negras de sucesso no Brasil, não quero deixar de citar e reverenciar mulheres negras que marcaram a cena teatral, a teledramaturgia e as telas de

⁷ Ver entrevista de Léa Garcia para jornal *O Globo*: <<https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/08/15/lea-garcia-falou-sobre-luta-contrapreconceito-em-entrevista-recente-vergonha-nao-e-ser-escravo-mas-colonizador.ghtml>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

cinema de nosso país: Ruth de Souza,⁸ Léa Garcia⁹ e Zezé Motta¹⁰ são alguns desses exemplos. Ambas lutaram, resistiram e burlaram a opressão simultânea do racismo e do machismo no Brasil, deixando legado para as novas gerações.

No entanto, de modo geral, desde o início da cena teatral brasileira, as intérpretes negras e os atores negros servem a representações cômicas e estigmatizadas. Em um panorama histórico, verifica-se a presença de indivíduos negros e “mulatos” no teatro desde o fim do século XVIII e sua exclusão no início do século XIX, quando o teatro ganha posição de prestígio e o ideal de embranquecimento da sociedade e invisibilização da população afro-brasileira ganham força no país. E assim têm início práticas como o *black face* e a estereotipação da imagem dos sujeitos negros.

O teatro reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira deixada pelos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e se encenavam refletiam unicamente a vida, os costumes, a estética, as ideias e aspirações da classe dominante, completamente clara, ou supostamente caucásica. Mais da metade da população, de origem africana, não contava, nem existia mesmo para o nosso teatro. Participante de origem africana numa peça, só se fosse em papel exótico, grotesco ou subalterno. Destituído de qualquer humanidade ou significação artística. *Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso e acesso fácil, mães pretas chorosas, estereotipadas, amesquinhando o profundo e verdadeiro sofrimento das mulheres negro-africanas*; negros idosos, pais-jônios dos quais se tirava a dignidade e o respeito, pela imposição de um servilismo, uma domesticação, exibidas e proclamadas como qualidade genética da raça negra; com mais frequência o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandeja e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (NASCIMENTO, 2021, p. 153).

Este cenário se transforma na medida em que nós, pessoas negras (seguindo os passos de Abdias Nascimento e de outros ancestrais), ocupamos cada vez mais espaços de poder e tomada de decisão, como produtoras, gestoras, idealizadoras, diretoras, dramaturgas e donas das produções artísticas. Porque daí passamos a imprimir o nosso próprio ponto de vista nas histórias, a pautar

⁸ Trechos do programa *Os Mágicos*, com Ruth de Souza, exibido pela TVE-RJ em 1977 disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=02O70qbYiOo>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

⁹ Programa *Cinejornal* do Canal Brasil com Léa Garcia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MdtUCKG_QIM>. Acesso em: 2 fev. 2024.

¹⁰ Programa *Tarja Preta* do Canal Brasil com Zezé Motta disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FUb71T2v2Og>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

e atender nossas próprias demandas e a nos autoinscrever nas narrativas. Inclusive considerando outras formas de se pensar e fazer teatro.

Na narrativa oficial da história do teatro brasileiro, por exemplo, são desconsideradas as possibilidades de existir artes cênicas por aqui antes da chegada do Padre José de Anchieta e seu teatro de catequização. Mas há outras origens possíveis, conectadas às tradições afro-ameríndias, fruto da resistência das culturas africanas e indígenas à colonização:

No início do teatro no Brasil era o padre José de Anchieta se utilizando de autos sacramentais para assimilar os índios ao cristianismo [...] Mas os africanos não mereceram o “privilegio” dos índios. Inventaram para eles novas formas de opressão à margem dos autos sacramentais. E sucedia que, para enquadrar os africanos na tradição católica, se permitia a eles, durante épocas festivas como as do Natal, Reis, São João, praticar certos folguedos envolvendo canto, dança, tambores, vestuário característico, e assim por diante. Dessa forma se erigiram ou se reelaboraram as Congadas ou Congos, o Quicumbre, os Quilombos, o Bumba-meu-Boi. Essas são algumas danças dramáticas em que os escravos demonstraram sua qualificação dramática (NASCIMENTO, 2021, p. 151).

Nesse sentido, evoco o pensamento da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019): em seu livro *O perigo de uma história única*, transcrição de uma palestra realizada pela autora em 2009, Chimamanda chama a atenção para o fato de que nosso conhecimento é formado a partir das narrativas que acessamos e, portanto, é fundamental que possamos conhecer narrativas diversas e não uma única perspectiva. Um único ponto de vista pode gerar uma má compreensão da história: “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 14). E a história vista e contada pela perspectiva de mulheres negras ainda se faz urgentemente necessária.

Segundo pesquisa do IBGE, realizada em 2014, a população negra representa 54% da população brasileira. Estudos do IPEA (Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas) junto à UNIFEM (Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher) apontam que, da população negra, aproximadamente a metade é composta de mulheres. As mulheres negras são mais de 41 milhões de pessoas, o que representa 23,4% do total da população brasileira.

Ainda assim as mulheres negras, no Brasil, são o segmento da população onde se concentra o maior número de feminicídios e violências. Segundo dados do Ministério da Saúde e da

Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), entre 2003 e 2013, o número de mulheres negras assassinadas em função da condição de gênero cresceu 54%, enquanto o índice de mulheres brancas assassinadas caiu 10% no mesmo período. 58% das ligações ao Disque 180, a Central de Atendimento à Mulher, são feitas por mulheres negras. Este segmento também é o mais afetado pela mortalidade materna (56%) e pela violência obstétrica (65%). Mulheres negras brasileiras sofrem dupla discriminação, advindas do racismo e do machismo que ainda permeiam a nossa sociedade.

Mesmo diante de tantas atrocidades, carregamos a força de nossas ancestrais, a força de um baobá, a *matripotência* daquelas que podem parir a humanidade. Mulher Negra é pluralidade. Somos muitas, somos diversas. Somos segmento que luta por respeito às nossas subjetividades na vida e também nas artes. E é nessa perspectiva que, com essa pesquisa, busco ampliar a investigação acerca da performance de mulheres negras nas artes da cena, sua potência de transformação social e revelar outras possibilidades metodológicas para processos criativos cênicos-musicais por meio de técnicas e procedimentos afrorreferenciados e femininos. O que nossos corpos negros femininos reverberam em cena? Que memórias esses corpos carregam? Que narrativas constroem? O que desconstroem? Como se dão as criações artístico-performáticas dos corpos/vozes negras femininas? De que forma essas performances e seus processos criativos podem apontar caminhos para a construção de atuações cênico-musicais a partir de linguagens e procedimentos contra coloniais e patriarcais?

Durante a escrita dessa tese, participei como atriz de outros três espetáculos cênicos-musicais brasileiros nos quais pude experimentar a arte teatral na prática e, assim, coletar mais informações para essa pesquisa por meio desta participação direta: *Museu Nacional [todas as vozes do fogo]* (2022), *Herança* (2023) e *Viva o Povo Brasileiro* (2023). *Herança* também é objeto de estudo dessa tese e, portanto, dissertaremos mais profundamente sobre ela no decorrer do trabalho, mas também vale registrar aqui, ainda que brevemente, minha experiência nos outros dois musicais: *Museu Nacional e Viva o Povo Brasileiro*.

Em 2022 e 2023, participei do espetáculo *Museu Nacional [todas as vozes do fogo]* no Rio de Janeiro, junto à companhia Barca dos Corações Partidos, com texto e direção de Vinícius Calderoni (mesmo dramaturgo de Musical Elza) e direção de produção de Andréa Alves (também do Musical Elza). A tragédia do incêndio que destruiu o Museu Nacional, no Rio de

Janeiro, em 2018 foi o ponto de partida para a criação do musical que trouxe Luzia, o mais antigo fóssil encontrado no país (mulher afro-indígena), como narradora atemporal do espetáculo. A atriz Ana Carbatti interpretou Luzia e, na ocasião, interpretei a Luzia do Futuro. Em 2024 o espetáculo foi indicado e concorre em três categorias do prêmio APTR de Teatro.

Em 2023 e 2024, participei da montagem de *Viva o Povo Brasileiro [de Naê a Dafé]*. Trata-se uma versão musical para o romance *Viva o Povo Brasileiro* do autor baiano João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), vencedor dos prêmios Camões de Literatura e Jabuti. O espetáculo tem direção de André Paes Leme, conta com 30 músicas originais compostas por Chico César e direção musical de João Milet Meirelles (da banda Baiana System). No elenco estão Alexandre Dantas, Guilherme Borges, Hugo Germano, Izak Dahora, Jackson Costa, Ju Colombo, EU, Luciane Dom, Lucas dos Prazeres, Maurício Tizumba e Sara Hana. O espetáculo foi indicado e concorre em duas categorias do prêmio APCA, em quatro categorias do prêmio Shell e em uma categoria do prêmio APTR.

Dentre todos os trabalhos teatrais dos quais participei e citei acima, escolhi *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza* e *Herança* para me aprofundar ao longo desta tese que está organizada da seguinte forma:

No primeiro capítulo, **Leito do rio – mulheres negras em cena**, reflito sobre a qualidade da presença de mulheres negras nas artes da cena brasileira e sobre a relação que intitulo corpo-batuque-oxunista na composição cênica performativa de atrizes performers negras a partir das noções de “Oxunismo” da socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí, “Teatro das Origens” e “Motrizes Culturais” de Zeca Ligiéro (2011; 2019), do pensamento do filósofo congolês Fu-Kiau e, especialmente, de minha experiência performativa e das artistas negras presentes em *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza* e *Herança*. Para chegar a estes resultados, realizei revisão bibliográfica e videográfica.

No segundo capítulo, que prefiro chamar de **Afluentes – os espetáculos**, apresento cada um dos projetos escolhidos para objetos de estudo dessa tese como subafluentes desse texto-rio e trago para conhecimento as expressões performativas de mulheres negras nas artes da cena por meio dos espetáculos musicais *Elza*, *Herança* e do Coletivo Negras Autoras, refletindo sobre o impacto (artístico e histórico) da relação corpo-batuque-oxunista na composição de atuação das

atrizes nos espetáculos observados e sobre como a autoria e o protagonismo de atrizes negras contribuem para a criação de narrativas que ressignificam a existência de mulheres negras no Brasil. Este capítulo foi construído por meio de metodologia auto etnográfica, observação participativa, análise de materiais de arquivo e entrevistas.

Em nosso terceiro e último capítulo, que prefiro chamar de **Foz do rio – Teatro Oxunista**, parto de minha experiência na prática cênica e docente, para apresentar uma proposta de percurso (procedimentos performativos), a partir da relação corpo-batuque-oxunista, para auxiliar nos processos criativos de mulheres negras ou até mesmo de outras pessoas que queiram iniciar trabalhos artísticos na relação de suas corporeidades e musicalidades a partir de uma perspectiva afrorreferenciada e feminina.

Nos convido agora para adentrarmos finalmente ao leito dessa tese-rio, neste espaço ocupado por minhas águas. E para percorrer esse caminho do rio, seus meandros, montantes e jusantes, nos convido a nos despirmos de nossas roupas-certezas e sapatos-verdades para nos entregarmos ao mergulho somente com nossos corpos-experiências. Cada gota de olhar será bem-vinda para o aprofundar e que, submersos, possamos encontrar fluxos e sentidos que nos fortaleçam quando é necessário nadar contra a corrente e nos relaxem quando nadamos a favor. Mas que em qualquer das hipóteses, seja fluente, na serenidade e precisão das águas que sempre segue adiante, atravessando pedras, folhas, galhos e todo obstáculo que encontra pelo percurso. Mulheres negras em cena. Desejo uma leitura fluida.

CAPÍTULO 1 – LEITO DO RIO: MULHERES NEGRAS EM CENA

Chegamos ao leito deste texto-rio. Aqui mergulharemos em reflexões sobre as problemáticas enfrentadas historicamente por mulheres negras no Brasil, sobre a qualidade da presença de atrizes negras brasileiras nas artes da cena e sobre o protagonismo e autoria de mulheres negras como caminho para a criação de narrativas pretas emancipatórias a partir da relação que intitulo *Corpo-Batuque-Oxunista*.

E afinal, como o imaginário coletivo de nosso país enxerga os corpos de mulheres negras?

“Preta pra trabalhar, branca pra casar e mulata pra fornicar”. Esta é a definição de gênero/raça, instituída por nossa tradição cultural patriarcal colonial, para as mulheres brasileiras, que, além de estigmatizar as mulheres em geral ao hierarquizá-las do ponto de vista do ideal patriarcal de mulher, introduz contradições no interior do grupo feminino (Carneiro, 2019, p. 156).

A mistura de povos foi feita, em nosso país, como forma de opressão. Com o objetivo de embranquecer a população até extinguir a raça negra, a mestiçagem se fez de forma estratégica e intencional. Além disso, muitas mulheres negras africanas eram usadas para satisfazer sexualmente os senhores escravocratas “na ausência de suas mulheres brancas portuguesas”, configurando assim muitos estupros de mulheres negras (e também indígenas). Também era comum a prática dos senhores brancos manterem as negras africanas escravizadas como prostitutas para obter lucros.

Fruto desses assédios sexuais e violências, surge a população “mulata” e seus estigmas: as mulheres pretas são destinadas a servir (em serviços domésticos ou sexuais) e as “mulatas” carregam o estigma de mulher sensual e objeto sexual. Assim se configuram os estereótipos das mulheres negras como serviçais, domésticas, amas de leite e das “mulatas” como “mulata-exportação” (símbolo do sucesso da mestiçagem e fetiche de um prazer exótico para homens brancos). Enquanto isso, mulheres brancas permanecem no topo da pirâmide feminina, como aquelas destinadas ao casamento e dignas de maior respeito.

O feminismo, como sabemos, é construído sobre as bases coloniais: no século XIX, quando surge o movimento feminista, as mulheres negras brasileiras ainda eram escravizadas e, por tanto, apresentavam demandas e lutas bem diferentes das mulheres brancas. O racismo estrutural que há tantos séculos nos exclui e invisibiliza, tornando a perspectiva colonial

hegemônica, invisibilizou as demandas específicas das mulheres negras, aderindo o discurso feminista branco como universal.

Nesse sentido, evoco as palavras de María Lugones que, em *Rumo a um feminismo descolonial* (2014), nos convida a olhar para as interseccionalidades das categorias sociais que experimentamos: “Se mulher e negro são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença” (Lugones, 2014, p. 935).

Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação* (2019), apresenta o termo *Racismo Genderizado* ao também apontar para o fato de que diferentes opressões não devem ser consideradas de forma simplesmente cumulativas, mas sim de forma interseccional. E que essa interseccionalidade não deve ser considerada apenas uma sobreposição de camadas, mas observada a partir dos efeitos que as opressões coexistentes causam:

O impacto simultâneo da opressão “racial” e de gênero leva a formas de racismos únicas que constituem experiências de mulheres *negras* e outras mulheres racializadas [...] Por tanto é útil falar em *racismo genderizado* para se referir à opressão racial sofrida por mulheres *negras* como estruturada por percepções racistas de papéis de gênero (Kilomba, 2019, p. 99).

Foi nessa perspectiva que, na década de 70, Lélia Gonzalez encabeçou a criação do Feminismo Negro no Brasil: movimento que nasce com objetivo de dar conta das questões de raça que o Feminismo Branco não dava e das questões de gênero que o Movimento Negro, encabeçado em sua maioria por homens, também não dava. Defendendo e denunciando, assim, questões sumamente importantes para as mulheres negras:

O atraso político dos movimentos feministas brasileiros é flagrante, na medida em que são liderados por mulheres brancas de classe média. [...] O discurso é predominantemente de esquerda, de ênfase na luta junto ao operariado [...]. Todavia, é impressionante o silêncio com relação à discriminação racial. Aqui também se percebe a necessidade de tirar de cena a questão crucial: a libertação da mulher branca se tem feito às custas da exploração da mulher negra (Gonzalez, 1979 [2011], p. 21).

Em uma perspectiva de mulheres negras africanas, a socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí nos apresenta *o pensamento oxunista*. O Oxunismo é um termo que vem contrapor o termo feminismo. Em seu livro *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (1997), Oyèwùmí defende que, antes da colonização, as sociedades Iorubás na Nigéria não se organizavam a partir de uma hierarquia de gêneros em

que o masculino seria superior ao feminino, mas pela senioridade: quanto maior a faixa etária, mais prestígio social.

Sendo assim, a separação dicotômica e desigual homem/mulher – fêmea/macho seria uma organização a partir da concepção ocidental/colonial de gênero. Consequentemente, o termo feminismo não lhe parece o mais adequado para abordar as questões relacionadas às mulheres negras africanas:

Para além da ruptura epistêmica que deve acontecer com o feminismo, também deverá haver uma ruptura linguística. Deverá haver uma renomeação. Acredito que deva haver ligações com o que viemos pensando. Por que não posso chamar meu ativismo, minha mobilização de oxunismo? Em todo o continente [africano], as epistemologias subjugadas apontam certas maneiras para que possamos olhar para esse fenômeno (Oyèwùmí, 2016a, on-line).

Este pensamento se desenvolve a partir da proposta de descolonização das lógicas de conhecimento que têm perspectivas ocidentais como universais. Em seus estudos, Oyèwùmí nos convida a valorizar as cosmovisões e epistemologias africanas e a perceber como a colonização desconsidera os modos de compreensão dos colonizados.

Oxum, divindade ligada à força das águas doces, à fertilidade e à primogenitura da humanidade, se torna símbolo que encarna conhecimento. O *pensamento oxunista*, em Oyèrónkẹ Oyèwùmí, se desenvolve a partir do entendimento da categoria Íyá e da noção de Matripotência. A palavra Ìyá, de origem Iorubá, é normalmente traduzida como “mãe”, mas para autora essa tradução é equivocada, pois distorce o real significado de Íyá.

A maternidade, no Ocidente, atribui às mães um papel de esposa subalterna, frágil, dependente e socialmente marginalizada. Já Íyá não é subordinada nem aos filhos, nem ao parceiro sexual. Ao contrário, Ìyá é absolutamente respeitada por sua senioridade, por seu poder de procriação e por sua relação com as crias. “Como todos os humanos têm uma Ìyá, todos nascemos de uma Ìyá, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que Ìyá. Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Oseetura, o mito fundador iorubá” (Oyèwùmí, 2016b, p. 3). Ìyá então pode ser compreendida como uma categoria socioespiritual não generificada que traz consigo a noção de Matripotência. Matripotência é um conceito oxunista que diz dos poderes materiais e espirituais inerentes ao papel procriador.

Essa ótica oxunista e matripotente nos auxilia na observação e reflexão sobre as performances de mulheres negras brasileiras nas artes da cena a partir de uma perspectiva africana pré-colonial e, portanto, contra patriarcal e racista, como veremos no decorrer deste trabalho. Nesse sentido vale sublinhar o fato de que, como bem negritou Leda Maria Martins, somos um país formado na *encruzilhada* das culturas indígenas, africanas e europeias e, diante disso, para se pensar a arte brasileira, a arte negra brasileira e arte negra feminina brasileira - como esta tese se propõe - faz-se importante valer-se de outras visões, reivindicar o olhar para as artes a partir de outras lentes que não só as hegemônicas europeias o branco-norte americanas, mas também a partir da perspectiva artística africana e latino-americana.

Esse é um trabalho do campo artístico, mas que se deixa atravessar por outros campos das humanidades, como os campos da história, antropologia, sociologia e filosofia, pois é um trabalho que se pretende na reflexão de processos descolonizadores e/ou contra-colonizadores¹¹ e, para isso, os campos de conhecimentos irmãos às artes são muito bem-vindos. Ou melhor dizendo, este é um trabalho que não afasta a arte de sua esfera política, econômica e social, pois não consegue compreender a arte em esfera meramente estética. Assim como em *África*, a arte em sua concepção é vinculada a funções sociais:

A expressão “arte por arte” é vazia de sentido nas sociedades tradicionais da África negra. Toda produção artística era antes funcional, isto é, chamada a desempenhar um papel utilitário, exceto a aspiração do artista. Uma estatueta que para um europeu satisfaria o gosto por suas formas harmoniosas, um *pendentif* que lhe serviria para sublinhar uma parte do corpo ... tudo isso era destinado a cumprir uma certa função; por exemplo, proteger o indivíduo contra as forças ocultas, lhe conciliar os favores de um espírito protetor, etc. Sem dúvida, a arte negro-africana como todas as artes não é construída no vazio, pois mergulha sempre suas raízes na vida profunda de suas sociedades. Através de sua arte, um povo projeta toda sua concepção global da existência (Munanga, 2006, p. 3).

Muitos são os teóricos que se dedicam a compreender, nomear e refletir sobre a pluralidade do fazer teatral contemporâneo. Desde o início do século XX, com a “crise do drama”, quando a supremacia do texto dramático é deslocada e o drama já não é fundamental ou principal para a construção da teatralidade ocidental e com o surgimento das vanguardas do teatro europeu, a noção de “teatro mundial” se amplia aos olhos das teorias.

¹¹ O termo *contra-colonial* foi cunhado pelo pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo). Para além do ponto de vista da descolonização que busca questionar a hegemonia eurocentrada a partir da perspectiva de quem foi colonizado, a contracolonialidade parte do pressuposto quilombola de quem não foi colonizado e, por tanto, não busca descolonizar, mas sim contrariar o colonialismo.

No livro *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, por exemplo, a autora Lúcia Romano (2005) fala sobre o surgimento e a institucionalização do conceito Teatro Físico. O termo tornou-se conhecido nas artes cênicas nas últimas três décadas do século XX, teve origem na Inglaterra e trata-se de um modo de fazer teatral que surge em oposição ao teatro tradicional e à cultura oficial do país naquela época. Caracterizado por enfatizar a corporeidade em detrimento da linguagem verbal, por não trabalhar o realismo teatral e a psicologia dos personagens, por processos coletivos de criação, por se situar em um ambiente de cruzamento de linguagens, abarcando diversas expressões artísticas em suas obras, o Teatro Físico reúne uma produção eclética e plural.

Foi na década de 90 que o Teatro Físico ganhou destaque no Brasil, junto ao Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico / Visual que aconteceu pela primeira vez em 1994, em São Paulo. O termo Teatro Físico foi adotado no Brasil para garantir maior visibilidade e maior espaço no mercado para determinados espetáculos, aproveitando as referências do exterior. Mas, de certa forma, o Physical Theatre foi reinventado em terras brasileiras. O Teatro Físico que se destacou no Brasil, a partir dos anos 90, obviamente se difere do Teatro Físico Europeu das décadas de 70 e 80.

Também no livro *O Pós-Dramático: um conceito operativo?*, organizado por J. Guinsburg e Sílvia Fernandes em 2013, reúnem-se uma série de ensaios de conceituados pensadores do teatro que discutem questões acerca do fazer teatral no cenário contemporâneo, a partir do conceito de Teatro Pós-Dramático e do ensaio inaugural do alemão Hans-Thies-Lehmann que define essa denominação.

Hans-Thies Lehmann (2013) rejeita uma série de categorizações e nomenclaturas anteriores ao conceito de Pós-Dramático por considerá-las meramente periódicas, ou seja, representantes de determinados períodos/épocas e considera o termo Pós-Dramático mais abrangente e concreto. O conceito surge como reação a certos dogmas do dramático. Mas, afinal, o que seria o dramático?

Aquele que obedece ao primado do texto e se subordina às categorias de imitação e ação [...] A principal ideia subjacente ao conceito de teatro dramático é a da representação de um cosmos fictício, que se apresenta em um palco fechado, ou teológico, como queria Jacques Derrida, e é instaurado por

personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade (Guinsburg; Fernandes, 2013, p. 12-13)

E o Pós-Dramático? Não é necessário que não haja texto para que a obra seja considerada pós-dramática, mas que outros elementos cênicos (como o corpo, o espaço, o figurino, o jogo, a música) sejam colocados no mesmo nível de importância do texto para a criação artística.

Por essa ótica, poderíamos considerar que o Teatro Físico seja uma das vertentes possíveis dentro do grande guarda-chuva conceitual do Pós-Dramático. Muitas são as semelhanças: ambos os conceitos nascem em oposição ao teatro convencional europeu, contrariando o teatro textocêntrico, valorizando a corporeidade, produzindo em processos criativos colaborativos, mesclando linguagens artísticas e estabelecendo novas relações de percepção e participação do espectador diante da obra.

No entanto, vale lembrar que as nomenclaturas tendem a ser insuficientes para representar a totalidade das obras teatrais contemporâneas. Atualmente, na Europa, quatro décadas após a “explosão” do termo, o Teatro Físico vem ganhando novas vertentes com outros nomes, por exemplo. No livro *O Pós Dramático*, um dos ensaístas (Luiz Fernando Ramos) discorda de Lehmann e diz que pensar o Pós-Dramático como um conceito que defina todo o teatro feito em nosso tempo é uma pretensão reducionista.

Em oposição ao Teatro Pós-Dramático de Lehmann, temos também o termo Teatro Performativo, cunhado pela francesa Josette Féral. Féral (2015) utiliza os conceitos de performance e performatividade para redefinir o teatro feito atualmente, pois considera que estas duas noções estão no cerne do funcionamento do teatro contemporâneo. Para a Autora, a Performance – tanto enquanto linguagem artística que resinificou a visão de arte nas décadas de 70 e 80, quanto em seu sentido ampliado por Richard Schechner para além do domínio artístico – influencia radicalmente a prática teatral atual.

(Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em Particular), constituem as características

daquilo a que gostaria de chamar de “Teatro Performativo” (Féral, 2015, p. 198).

Ainda mais recentemente, com o advento das novas tecnologias, o teatro também passou a se relacionar com outras mídias. Fato este acentuado com a pandemia mundial do Coronavírus, no ano de 2020. Mas muito antes da irrupção da Covid-19, alguns artistas e pesquisadores já investigavam sobre o uso das mídias digitais em trabalhos teatrais. Perguntas como: “isso é teatro?”, “o que faz com que seja teatro?” e “qual a diferença deste teatro digital para outras produções audiovisuais?” tendem a ser comuns quando adentramos este campo de investigação. As noções de Teatro Matriz, Teatro Liminar, Convívio e Tecnovívio – desenvolvidas pelo argentino Jorge Dubatti se somam a nomenclaturas possíveis para os nossos teatros contemporâneos.

Para Jorge Dubatti (2011), Teatro-Matriz trata-se de uma estrutura teatral fundante, mais próxima daquilo que compreendemos como um teatro mais tradicional em que a copresença entre artistas, técnicos e público, em convívio na mesma coordenada espaço-temporal é indispensável. Do Teatro-Matriz se desprenderiam outros acontecimentos teatrais ao longo da história. A noção de Teatro-Liminar surge exatamente para abarcar acontecimentos teatrais/perfomáticos que ultrapassam a noção clássica de teatro e ampliam para a possibilidade de fronteiras e fusões entre os acontecimentos teatrais e outras linguagens artísticas e mídias.

Teatro Físico, Teatro Pós-Dramático, Teatro Performativo, Teatro-Liminar são algumas das nomenclaturas possíveis para o teatro que se realiza na contemporaneidade. Mas percebo sempre uma lacuna: onde figuram as contribuições de matrizes africanas e ameríndias nas teorias teatrais? Por que nós, brasileiros, seguimos majoritariamente a lógica de nos referenciar em Europa? Todos esses termos exemplificados têm em comum o fato de se derivarem de perspectivas europeias. E por quê?

Muitas das características deste fazer teatral contemporâneo, teorizado por lentes europeias, nos foram dadas por nossa ancestralidade africana e latino-americana. E o não reconhecimento e não valorização dessa realidade em um país como o Brasil é consequência do processo de colonização e suas estratégias de apagamento e invisibilização de nossas africanidades, travestidas da falsa ideia de democracia racial. Em busca de referências que abordem contribuições dos povos africanos e afro-brasileiros para o pensar e o fazer teatral contemporâneo, obviamente, retorno sempre à obra de Abdias Nascimento e Leda Maria

Martins que são autoridades nessa temática, como fiz em minha dissertação de mestrado e como podemos observar nesta tese. E agora também me referencio em dois livros do pesquisador, diretor e artista visual Zeca Ligiéro – professor da UNIRIO e coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA-UNIRIO): *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras* (2011) e *Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias* (2019).

A partir da perspectiva dos Estudos da Performance (campo intelectual e artístico, implementado como campo de estudos acadêmicos a partir da década de 1970 e das experiências de pesquisadores internacionais tais como: Richard Schechner, Victor Turner, Diana Taylor, entre outros), Zeca Ligiéro apresenta estudos que enfocam as contribuições das performances afro-ameríndias no e para o Brasil.

Em *Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras* (2011), Zeca Ligiéro analisa três manifestações culturais afro-brasileiras: o candomblé, a umbanda e a capoeira. A partir desta análise, desenvolve o conceito *Motrizes Culturais* – que considera mais amplo e completo que a noção de Matriz Cultural, amplamente utilizada em estudos relacionados às culturas africanas e afrodiáspóricas. Para o autor, embora o termo *Matriz* tenha peso e seja útil em um contexto de busca de origem, ele se torna insuficiente no aprofundamento dos estudos das performances:

Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto, muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas. Além do mais, não poderíamos falar em uma única matriz africana, pois incontáveis e díspares são as culturas daquele continente, mesmo considerando somente aquelas provenientes das regiões subsaarianas. O presente estudo procura apontar para a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas, sobretudo de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes no Brasil, presentes também na diáspora, em celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos dos seus habitantes (Ligiéro, 2011, p. 112).

O conceito de Motrizes Africanas é então utilizado pelo autor para definir um conjunto de dinâmicas (práticas performativas) utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. Este conjunto aponta a combinação de elementos como a dança, o canto, o batuque, o espaço, entre outros observados em manifestações afro-religiosas no Brasil:

É objetivo deste estudo, definir as principais dinâmicas empregadas nestas celebrações a saber: 1) o emprego dos elementos performativos: canto, dança e música; 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração; 3) o louvor aos ancestrais por meio do culto ou do transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que por meio da iniciação transmite o legado e que, na maioria dos casos, é também o performer que lidera o ritual e/ou da celebração; e a 5) utilização do espaço em roda, os performers se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia assiste em volta (Ligiéro, 2011, p. 108).

As cinco dinâmicas elencadas acima por Zeca Ligiéro contribuirão para o estudo das performances por mim investigadas ao longo dos capítulos, mas a principal delas é a primeira: “o emprego dos elementos performativos: canto, dança e música” de forma concomitante. Aqui, Ligiéro recupera e me aproxima do pensamento do filósofo congolês Fu-Kiau de que há um poderoso trio inseparável que é denominador comum nas performances negras africanas: cantar-dançar-batucar. Essa perspectiva do "inseparável" em *África*, contribui muito para a reflexão em torno de meus objetos de estudo.

1) No caso dos elementos performativos destacamos o conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente com o cantar-dançar-batucar – expressão usada por FU-KIAU para indicar o denominador comum das performances africanas negras. Bunseki K. Kia Fu-Kiau, filósofo do Congo, seus estudos têm sido de fundamental importância no tocante ao conhecimento do simbolismo das culturas bantos [...] Ao considerar a junção das artes corporais às musicais e sobretudo, acrescido do uso do canto como algo simultâneo e, percebido como uma unidade dentro da performance africana, Fu-Kiau destaca um dispositivo que, sem dúvida, continua sendo característico das performances da diáspora Africana nas Américas – “não é possível existir performance negra na África sem este poderoso trio”, e o mesmo é aplicável em relação às performances afro-brasileiras (Ligiéro, 2011, p. 108).

Após observar o cantar-dançar-batucar como elemento base de distintas celebrações afro-brasileiras, Zeca Ligiéro segue desenvolvendo sua pesquisa, deslocando cada vez mais o estudo do ritual para o estudo da cena e, em 2019, publica o livro *Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias* no qual busca ampliar a noção de teatro, da limitada visão eurocêntrica, para uma perspectiva que considera inúmeras outras formas de se pensar e fazer teatro.

O conceito de Teatro das Origens surgiu durante o projeto de estudo “O outro teatro: do ritual à performance”, no qual procurava estudar em bloco o que seria o teatro não eurocêntrico, e em seu desdobramento passei a observar e distinguir o teatro sagrado, realizado por praticantes, daquele feito por artistas admiradores, embora ambos procurassem trabalhar com as estéticas afro ou ameríndias. Eu pretendia dessa forma fechar mais o foco, e nasceu então o conceito de Teatro das Origens – ao passo que a definição de “Outro Teatro”

engloba um leque amplo de expressões dramáticas tradicionais e contemporâneas não originadas no continente europeu (Ligiéro, 2019, p. 26).

Neste sentido, vale apresentar a ideia de Outro Teatro também desenvolvida pelo autor:

“Outro teatro” é a definição aplicada às performances artísticas e culturais que envolvem narrativas, danças, cantos e elementos cenográficos, utilizadas principalmente pelas tradições africanas, asiáticas e ameríndias que se tornaram conhecidas como importantes para o mundo das artes cênicas através de diretores de vanguarda da Europa no século XX. São levantadas questões sobre a importância dessas tradições, sobretudo no Brasil, onde as performances afro-ameríndias são os pilares das manifestações espetaculares (Ligiéro, 2011, p. 15).

Dentre as contribuições que a continuidade da pesquisa de Zeca Ligiéro nos traz, uma delas nos auxilia especialmente nos estudos dos fenômenos investigados nesta tese: em *Teatro das Origens*, o autor amplia o conjunto de técnicas e acrescenta o “contar” ao trio inseparável de elementos performativos cantar/dançar/batucar. Sobre seus objetivos:

Isso não somente com o intuito de guardar e preservar tradições, mas, na maioria das vezes, de dialogar com o mundo atual por meio das técnicas milenares de suas performances, calcadas no inseparável trio cantar/dançar/batucar, ou ainda, em alguns casos em que detectei o uso da “narrativa”, passando a compor um inseparável quarteto com o “contar”. *A força da dinâmica em si se encarrega de centralizar no corpo do performer o que normalmente é percebido como algo separado na centrifugação do consumo ocidental*, onde os universos da música, da dança e do teatro se apartaram para se desenvolverem como arte autônoma. *Nestas performances tradicionais ou criadas por artistas contemporâneos, como vamos analisar em seguida, o quarteto cantar/dançar/batucar/contar se une em um inseparável todo para surpreender o tempo cronológico e adentrar num ciclo mítico, transcendental, estabelecido pelo performer na presença dos espectadores*, na maioria das vezes invocando ou incorporando as forças da natureza (Ligiéro, 2019, p. 196).

Em nenhum momento o autor questiona a validade do teatro ocidental e nem pretende afirmar que o Teatro das Origens marca um início histórico, mas a partir de inúmeras viagens por diferentes continentes e da observação de variadas performances em América, África e Turquia, nos apresenta e destaca outras origens possíveis, culturas, técnicas e epistemologias de povos colonizados e marginalizados historicamente:

Dou essa volta toda para afirmar mais uma vez que uma origem possível do teatro não é a Grécia, mas o próprio Teatro das Origens¹², que acontece e aconteceu em vários lugares, do presente, do passado e, provavelmente, continuará acontecendo no futuro. Da mesma forma como aconteceu

¹² Em reunião de orientação, a professora Doutora Bya Braga afirma que se existe um teatro que nasceu na Grécia, que é o teatro grego.

lindamente na Grécia, a mitologia se tornou encenação e esta se tornou por sua vez teatro, cuja tradição, infelizmente, é uma das únicas que conhecemos a fundo e equivocadamente foi laureada como a origem de todas as outras expressões cênicas do mundo (Ligiéro, 2019, p. 24).

Essa percepção ampliada de teatro, suas origens e os elementos performativos que apresentam contribuem para a reflexão sobre as performances estudadas neste trabalho no qual cunho o termo *Teatro Oxunista* na busca de responder à questão: Que contribuições a atuação de mulheres negras nas artes da cena, no contexto das obras observadas, apresenta para reflexões e práticas acerca de metodologias, estéticas e linguagens do fazer teatral, cênico-gestual-musical contemporâneo?

1.1 Corpo-batuque-oxunista

Quando o conjunto de técnicas simultâneas cantar-dançar-batucar-contar é realizado por corpos negros femininos, são acrescentadas camadas que somam a questão de gênero e suas especificidades à reflexão. Chamo então de Teatro Oxunista essa performance negra-feminina, ancorada nos três pilares: CORPO, BATUQUE e OXUNISMO, que percebo em cena ao observar e atuar junto de *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza*, *Herança* e em tantas outras experiências negras-femininas. Quando a mulher preta canta, dança, fala e batuca livremente, ela se emancipa e empodera em conexão com sua ancestralidade africana e afro-brasileira.

As mulheres negras dos trabalhos aqui estudados, como autoras e protagonistas das histórias, constroem narrativas a partir de temáticas e perspectivas que ressignificam os corpos negros femininos em cena. Devolvendo humanidade e subjetividade a estes corpos corriqueiramente colocados em lugares estereotipados de subserviência e objetificação. Resgatando, assim, a força da realeza e a valorização das grandes matriarcas africanas.

Em um país racista e machista como o Brasil, que ainda quer cercear a liberdade de expressão da mulher, que ainda quer impedir a mulher de usar a sua voz e mover o seu corpo como quiser e que ainda não vê com bons olhos uma mulher que batuca, o quarteto *cantar-dançar-batucar-contar* se torna ferramenta potente e poderosa para mulheres negras criarem suas performances e recriarem suas existências.

Em *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza* e *Herança*, as multiartistas negras assumem o protagonismo e a autoria da cena, colocando em ação o quarteto simultâneo cantar-dançar-

batucar-contar. Essa prática, essa forma de atuação nomeio como Teatro Oxunista: uma forma de se produzir performances cênico-musicais, negras e femininas.

Vamos agora decupar cada um desses três principais pilares que compõe o Teatro Oxunista – CORPO, BATUQUE e OXUNISMO – no contexto das performances negras femininas, para compreendermos ainda melhor a potência de uni-las:

1.1.1 Corpo

O corpo é elemento fundamental das culturas africanas e afrodescendentes. “Todo corpo negro é um quilombo vivo”: esse é o título do editorial sobre o Dia da Consciência Negra, publicado pelo jornal *Brasil de Fato* em 2017.¹³ Quando pensamos quilombo como espaço de resistência, liberdade, união e identidade do povo negro, compreendemos que essa frase apresenta o corpo negro como território que reúne todas essas características.

A historiadora Beatriz Nascimento, em seus estudos, já nos apontava cada indivíduo negro como um quilombo, cada união de pessoas pretas como um quilombo, o corpo negro como quilombo, como um território de memórias e saberes:

A investigação sobre quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine, é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial. E é isso que o quilombo é. Só que não é um Estado de poder no sentido que entendemos: poder político, poder de dominação. Cada indivíduo é o poder. Cada indivíduo é o quilombo [...] Entre luzes e sons só encontro meu corpo antigo, velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo das sombras das palmeiras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar. A memória são conteúdos de um continente, de sua vida, de sua história, de seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais cativo.¹⁴

A partir da gestualidade, nos lembramos então que não somos mais subalternas e assim, por meio de nossos corpos, fazemos vazar para a vida a realidade criada e recriada em nossas performances. Segundo Zeca Ligiéro (2011, p. 131):

¹³ Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/11/20/editorial-or-todo-o-corpo-negro-e-um-quilombo-vivo>>. Acesso em: 10 dez. 2023.

¹⁴ Texto da historiadora Beatriz Nascimento, transcrito do documentário *Orí*, disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=677188599155700>>. Acesso em: 10 dez. 2023.

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afro como o candomblé e a umbanda.

Além do festivo, do religioso e do cotidiano, essa dança – e aqui vale negritar: “[...] concordamos com Bunseki Fu-Kiau, que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (‘amarrado’), o ‘batucar-cantar-dançar’, que seriam então um *continuum*” (Ligiéro, 2011, p. 134) – também se faz presente nas artes da cena como elemento que produz verdadeiras dramaturgias corporais.

As dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do performer como um todo. Neste sentido o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. Frases contemporâneas de cunho acadêmico como “pensamento do corpo”, “fala do corpo”, etc. importadas de pensadores europeus ou norte-americanos já eram muito conhecidas da tradição afro no Brasil há pelo menos cem anos, daí o ditado popular “tem que dizer no pé”, usado para definir a performance de um bom sambista. Na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço (Ligiéro, 2011, p. 110).

Marcos Antônio Alexandre¹⁵ (2015), denomina este corpo negro que traz em si os conhecimentos e memórias – pessoais, coletivas e identitárias – que reverberam em sua atuação, ritual e/ou espetacular, como *corpo pulsante*:

Esse corpo pulsante é mediado pelo corpo do ator negro em cena que dispara um elemento motriz que produz e, ao mesmo tempo, integra uma matriz ancestral, àquela que traz em si um elo com o continente africano; *é uma matriz/corpus de reminiscências de memórias coletivas que são evocadas quando o corpo negro se vê em performance*, em sua acepção enquanto rito, trabalho performativo ou ação espetacular (Alexandre, 2017, p. 40, grifos meus).

Em seu último livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, publicado em 2021 pela editora Cobogó, Leda Maria Martins define o corpo negro em performance como *corpo-tela*:

¹⁵ Professor titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG) com atuação na graduação e na pós-graduação da instituição e também na graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG (EBA-UFMG). É ator, diretor e crítico teatral.

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos e pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória [...] Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos (Martins, 2021b, p. 79).

Corpo-Território, *Corpo-Quilombo*, *Corpo Pulsante* e *Corpo-Tela* são algumas das possibilidades teóricas, perspectivas e lentes com quais podemos refletir acerca das performatividades negras e da relevância e centralidade do corpo nas mesmas.

1.1.2 Batuque

Foi através da preservação de costumes trazidos de África, por meio de muita inteligência e estratégias, que os africanos e afrodescendentes puderam fazer a cultura preta resistir em território colonizado.

Os africanos trouxeram para o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram a performance das mesmas como forma de “recuperar um comportamento”, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura. Inicialmente, suas formas celebratórias (dança/canto/batuque) foram duramente perseguidas, aos poucos, passaram a ser toleradas e em alguns casos incentivadas pelo poder local e pela Igreja (Ligiéro, 2011, p. 135).

As manifestações de origens africanas foram duramente reprimidas, mas embora discriminados e escravizados, os negros resistiram e nunca deixaram de realizar suas festas e rituais. “As festas e celebrações permitidas e que puderam ser admiradas por estrangeiros que visitaram o Brasil no XIX eram genericamente chamadas de *batuque*. O batuque reunia as diversas etnias dentro do traço comum da performance africana, pelo qual a percussão, a dança e o canto são embutidos no mesmo rito” (Ligiéro, 2011, p. 141).

É nesse sentido, citado acima pelo professor Zeca Ligiéro, que me valho do termo *batuque* para compor a noção *corpo-batuque-oxunista*. *Batuque*, neste trabalho, não faz referência unicamente à religião de mesmo nome, possivelmente originada no estado do Rio Grande do

Sul, mas faz reverência as tantas manifestações de matrizes e motrizes africanas, recriadas em solo brasileiro, que trazem em si a percussão, a dança e o canto. Ainda podendo ser acrescidas das narrativas contadas. Esse caráter interdisciplinar e afrorreferenciado é o que mais nos interessa.

Existem algumas razões para o fato de permitirem as manifestações africanas em solo brasileiro, todas relacionadas ao objetivo escravocrata: a primeira é que ao perceberem que os escravizados trabalhavam melhor depois de se divertir e recuperar as vivências de suas terras de origem, as autoridades passaram a permitir que as celebrações acontecessem. Tudo em nome dos interesses econômicos. Outra justificativa, presente em documentos oficiais, é a de que essa permissão fazia parte de uma estratégia do governo para manter as diferentes culturas africanas separadas e inimigas. Como bem nos explica Abdias Nascimento em seu livro *O Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista*:

Para os africanos, a música e a dança, assim como a mímica, a poesia e o ritmo, são partes inseparáveis do espetáculo dramático tradicional. Aqui no Brasil, devido às condições impostas e reiteradamente expostas nestas páginas, ele viu sua coesão cultural desmembrada, e as parcelas ganham vida autônoma e independente. A música saiu de seu contexto religioso ou de sua função comunitária, e nos inícios da colonização ela atuou como um bálsamo que periodicamente aliviava as costas lanhadas do escravo, fornecendo ao seu espírito sofredor um pouco de consolo [...] Mesmo sob a reclamação dos brancos ou submetidos à tática divisionista oficial, o certo é que os africanos praticaram suas danças, bateram seus tambores, cantaram e se divertiram, recuperando algo de sua humanidade ferida de morte (Nascimento, 2021, p. 155).

No caso das mulheres, nossa presença no território da dança e do canto é comumente mais aceitável, tanto em ambientes da tradição quanto em ambientes artísticos, mas quando o assunto é batuque, a situação é mais complexa.

A minha relação pessoal com o tambor se dá desde a barriga de minha mãe. Sou filha de Ogan e Capitão de Moçambique. Meu pai, Maurício Tizumba, é congadeiro, candomblecista, folião, músico, ator, cantor, multi-instrumentista. Então, desde muito pequena, eu já o acompanhava nas manifestações e já estava em contato com os batuques, com o bater dos tambores, sobretudo os tambores de congado, as caixas de folia e os atabaques do candomblé.

Aos 10 anos de idade, meu pai me presenteou com minha primeira caixa de folia e ainda criança, me ensinou a bater caixa, tocar patangome, gunga e a cantar. É mesmo uma conexão familiar,

uma herança ancestral que faz com que eu não consiga perceber a minha existência sem tambor. Mas as tensões das questões de gênero-tambores também atravessam minha realidade desde criança.

Nas manifestações que eu frequentava com meu pai, sempre via homens tocando tambor. Os caixeiros das irmandades do Reinado eram homens. No candomblé, os Ogans também eram todos homens. Lembro que eu o acompanhava eu falava: “Pai, eu quero tocar. Eu quero ser caixeira e quero ser ‘ogana’!”. E a gente ria, porque eu queria, mas isso não era possível dentro das tradições.

Hoje já vejo algumas caixeiros mulheres no congado. Bem mais do que eu via quando era criança, mas ainda poucas. Assim como sei de algumas poucas casas de candomblé que permitem a presença de mulheres nos tambores. Mas dentro das tradições, é muito comum ser proibido que mulheres toquem tambor. Neste sentido, vale refletir e problematizar a relação das culturas tradicionais e/ou religiosas com o feminino: no contexto cristão das escrituras bíblicas, por exemplo, a marginalização da mulher já se apresenta desde a história de Eva, nascida da costela de Adão. E a religião católica tradicional permanece com estruturas hierárquicas em que figuras masculinas desempenham funções superiores às mulheres nas igrejas, mesmo diante do fato de que as mulheres sempre estiveram presentes no processo de formação e manutenção da religião ao longo da história.

No caso de religiões de matriz africana, como o Candomblé, por exemplo, a presença e valorização do feminino pode ser muito bem percebida a partir da presença expressiva de sacerdotisas mulheres na figura das Mametus / Iyalorixás, as mães de santo dos terreiros ou das Makotas / Ekedis, as sacerdotisas auxiliares. Mas o lugar de tocadoras de tambor, normalmente as mulheres não podem estar. E quando pergunto o porquê ao meu pai de santo, a resposta é simples: é a tradição. Mas no caso de minha família, sou filha única, sou mulher e não havendo outra pessoa para que meu pai passasse o bastão, teve que ser para mulher mesmo. Assim, ainda que em um contexto artístico, fora da tradição, ele ressignificou o olhar para o feminino e passou a incluir mais mulheres nas práticas do batuque.

Quando me tornei adolescente e chegou o momento de decidir o que viria a ser a minha profissão, também escolhi permanecer na arte, no teatro, na música e sempre com o tambor. Em

2001, sendo congadeiro, candomblecista e também artista, Maurício Tizumba – meu pai – criou uma ponte entre esses dois universos (arte e tradição), abrindo um centro cultural na cidade de Belo Horizonte: o Espaço Cultural Tambor Mineiro,¹⁶ onde ele ministra aulas de percussão, ensinando os ritmos que vêm da musicalidade presente nessas manifestações religiosas.

É interessante observar que, nesse âmbito artístico, a maioria de alunas são mulheres. Então pudemos ver nascer o Bloco Tambor Mineiro e o Grupo Tambor Mineiro, por exemplo, com uma maioria de mulheres tamborzeiras. Dentro do universo musical, percebo um aumento considerável de mulheres percussionistas¹⁷ em Minas Gerais: Xicas da Silva, Minas Mineiras, As panderista e MALTA são alguns dos grupos percussivos femininos mineiros que podemos citar como exemplo. E percebo que este fato está diretamente relacionado ao nosso empoderamento crescente.

O universo da música não se aparta do machismo de nossa sociedade. E dentro da música, a área da percussão é ainda mais machista que outras. Muitos músicos se valem da narrativa da força física, dizendo que nós, mulheres, somos um sexo frágil e, por tanto, não possuímos força física suficiente para tocar um tambor bem tocado. Utilizam esse argumento para nos excluir a possibilidade de tocar percussão, mas sabemos, a partir da própria concepção de gênero, que os papéis atribuídos a homens e mulheres em nossa sociedade são construções sociais e não determinações biológicas. E para além disso, podemos tocar com a nossa linguagem, com a nossa forma de ser, nossa força, nossa sensibilidade, nossas subjetividades femininas.

Em 2021, participei do projeto MALTA:¹⁸ Mulheres de América Latina Unidas pelo Tambor. Trata-se de um encontro de mulheres tamboreiras, de diferentes partes da América do Sul, com o objetivo de unir forças e lutar contra a invisibilidade, a exclusão estrutural e contra o mercado de trabalho que insiste em afirmar que são poucas as mulheres tamboreiras no mundo, quando sabemos que somos muitas.

¹⁶ Atualmente, o Espaço Cultural Tambor Mineiro atua na cidade de Belo Horizonte de maneira itinerante, oferecendo aulas em diferentes espaços da cidade. E realiza o Festejo do Tambor Mineiro, festival bienal de percussão e culturas populares na capital mineira: Ver mais em: <<https://festejo.art.br/>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

¹⁷ Ver artigo “Mulheres percussionistas e regentes no carnaval de Belo Horizonte”, de Ana Luiza Braga Simão e Lúcia Campos. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1313/public/1313-5694-1-PB.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2024.

¹⁸ Página virtual do Projeto MALTA disponível em: <https://www.facebook.com/maltabrasil/?locale=pt_BR>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Este encontro fortaleceu, conectou e ampliou uma rede de tamboreiras através de oficinas, bate-papos, workshops e residências artísticas virtuais: participaram tamboreiras peruanas tocando cajon afro-peruano; tamboreiras do Uruguai trazendo o candombe afro-uruguaio; tamboreiras argentinas trazendo chacarera, vidalas, zambas; tamboreiras da Colômbia trazendo as tamboras, a cumbia, o porro; E entre as tamboreiras brasileiras (eu era uma delas) tivemos mulheres trazendo música baiana e mineira

Neste projeto, tive a honra de conhecer Odile Gakiri Katese, ou Kiki, como prefere ser chamada. Kiki é ruandesa, atriz, dramaturga e tamboreira que criou o primeiro grupo feminino de tamboreiras em Ruanda: O *Ingoma Nshya*. Com objetivo ver mulheres presentes no cenário cultural de Ruanda: no cinema, na engenharia de som e, claro, nos tambores, o grupo buscava mais que aprender a tocar tambor, mas quebrar tabus relacionados à presença das mulheres na sociedade ruandesa. A intensão era dar ferramentas de empoderamento à mulher através do tambor – prática até então reservada exclusivamente aos homens – e também curar feridas emocionais do genocídio ocorrido no país em 1994, por meio da arte.

Odile nos contou histórias¹⁹ muito significativas relacionadas a questões ancestrais e sobre a relação com os tambores: antes da colonização em Ruanda, os tambores eram tocados apenas por homens e pela realeza; pelo rei e pelos homens próximos à realeza. Então, o tambor era um instrumento de representação de poder. Depois da colonização, com o exílio do rei, esses tambores foram queimados, não se falou mais sobre tambores em Ruanda e os instrumentos desconectados dessa instância de poder.

Muitos anos depois, no ano de 2004, nasce então, em Ruanda, Ingoma Nshya.²⁰ Kiki e seu grupo vêm retomando, desde então, a valorização do tambor e voltando a trazer o tambor como instrumento de poder, mas agora em mãos femininas. Sem muitos recursos, o grupo enfrentou muitos desafios. Levaram, do Senegal, uma tamboreira que pudesse ensinar as mulheres de Ruanda a tocar tambor. A universidade local deu o primeiro pequeno recurso para que o projeto

¹⁹ Informações disponíveis no *webinar* com Odile Gakire Katese disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCp7GcnQTgdRhssF-1JotKxA>>. Acesso em: 25 mar. 2022.

²⁰ Página de Instagram do grupo Ingoma Nshya disponível em: <https://www.instagram.com/ingomanshya/?utm_source=ig_embed&ig_rid=539a81d2-17d1-40c3-a72a-c850b4e1ad4b&ig_mid=2CB63E83-7CAA-4510-955B-B5A5FD6DB4A8>. Acesso em: 25 mar. 2022.

pudesse acontecer, mas eram muito pouco apoiadas pelo fato de serem mulheres e por ainda persistir no país a ideia de que tocar tambores não é função feminina. Embaixadas e organizações internacionais também deram algum dinheiro, mas o próprio país não as apoiava financeiramente.

Levou quatro anos para que o grupo subisse ao palco para se apresentar pela primeira vez. As mulheres tinham outras atividades que lhes assegurava renda, além do trabalho em suas casas e com seus filhos. Deste modo, não era possível muito tempo de ensaio. Além dos desafios relacionados à falta de recursos e ao machismo, também era desafiadora a questão da logística de espaço para ensaiar, uma vez que mulheres não podiam ocupar lugares públicos, menos ainda tocando tambor.

Os tambores, para mulheres que não estudaram e não tiveram outras oportunidades na vida, foram uma grande possibilidade de crescimento, de empoderamento, de realizar viagens e outras expansões. A primeira viagem internacional do grupo foi para o Senegal. Quando regressaram, havia cerca de 100 mulheres esperando para aprender a tocar tambor. Foi então que Odile Gakire Katese, ou Kiki, idealizou e realizou o Primeiro Festival de Tambores de Ruanda.

O grupo passou a receber algum reconhecimento do país, mas ainda com muita incredulidade. Eram exibidas em datas comemorativas, como o dia 08 de Março (Dia Internacional das Mulheres) e depois eram esquecidas. Não lhes davam visibilidade, nem lhes convidavam para apresentações em festivais. Esperavam que elas desistissem, mas resistiram e criaram suas próprias oportunidades.

O grupo chegou a ter 127 integrantes, mas essa quantidade de mulheres não era sustentável para manter um grupo profissional. Então foi necessária uma seleção. Foram escolhidas as 20 melhores integrantes para desenvolverem uma carreira e, nesta formação, Ingoma Nshya viajou por muitas partes do mundo (África, Europa, América Central e outros). Infelizmente, o não reconhecimento em Ruanda gerava uma frustração e a sensação era a de lutar contra um mercado que não se abria para o grupo.

Ingoma Nshya reabilitou um símbolo de poder em Ruanda: o tambor. Os reis, antes da

colonização, usavam tambores em suas cerimônias de coroação. E somente homens tocavam, pois as mulheres não tinham permissão para estar perto do poder. Com a colonização, o rei foi exilado e nunca mais se ouviu o som dos tambores por Ruanda. Tempos depois, os tambores se democratizaram ao serem tocados em igrejas, mas não como eram tocados antigamente (com um conjunto de 12 tambores).

Sessenta anos depois da colonização, Ingoma Nshya reestabelece o conjunto dos 12 tambores e resgata a tradição, o poder, a luta pela diversidade e pela igualdade. Corajosas e resilientes, persistiram. Para garantir a sustentabilidade do grupo, começaram a produzir sorvete para vender, uma vez que Ruanda é um país rico em leite e mel. Desta iniciativa surge o documentário “Sweet Dreams” que conta a história do grupo. No entanto, Kiki avisa: “Sempre que alguém conta a nossa história, ela já não é mais nossa. Perdemos a posse de nossa história” (Katese, 2020, on-line²¹).

Kiki também nos contou, durante a residência do MALTA, que agora ela mesma está escrevendo um livro sobre o grupo. A obra se chamará *I Have a Drum* (“Eu tenho um tambor”), fazendo um trocadilho com o famoso discurso do importante ativista negro norte americano Martin Luther King “I Have a Dream” (eu tenho um sonho). O sonho de Kiki é sustentar o legado e passar o bastão para as novas gerações. Também sonha em transformar *Ingoma Nshya* em uma escola de arte, música, idioma, figurinos e outros cursos com professoras mulheres.

Em novembro de 2020, o grupo recebeu o primeiro recurso financeiro de uma organização local e seguem resistindo e se reinventando. Apesar de recuperar a tradição, o grupo recria a musicalidade de uma forma feminina e contemporânea. Apesar de não dominarem o conhecimento formal da música ocidental, criam repertório próprio e compõe. “Nossos ancestrais criaram muitas músicas sem saber nada de teoria musical. Somos pessoas simples. Os músicos que façam a tradução para a notação de música clássica depois” (Katese, 2021, on-line).

As mulheres de *Ingoma Nshya* criam músicas que as façam se sentir refletidas na sociedade da maneira que desejam. Falam sobre poder, sobre força, sobre o quanto são valiosas e não se

²¹ Informações disponíveis no *webinar* com Odile Gakire Katese em: <<https://www.youtube.com/channel/UCp7GcnQTgdRhssF-1JotKxA>>. Acesso em: 25 mar. 2022.

limitam a canções que louvem os afazeres domésticos. As performances das integrantes também são diferentes das performances de homens tocando os tambores: malabarismos com as baquetas e danças foram agregadas ao toque dos tambores, de modo a imprimir a identidade delas. Para essas mulheres, ter tambor é ter poder.

Figura 1: Grupo Ingoma Nshya performa dançando e tocando tambores



Fonte: fotografia de Oscar Espinoza.

Kiki afirma que quando vende o trabalho do grupo, não vende apenas um show, mas o futuro dessas mulheres. Vende uma ideologia de preservação das raízes, transformadas na contemporaneidade, por igualdade de gênero. Em todo este contexto é perceptível como o tambor / o batuque nos fortalece e emancipa enquanto mulheres.

Acredito que o avanço do empoderamento feminino em todos os setores e aspectos da vida, nos faz ocupar mais espaços, inclusive o espaço de tocadoras de tambor. “O tambor para nós é um instrumento de transformação pessoal, emocional e principalmente social. É modo de vida e

existência, sobre viver, sobre expressar. É nossa voz fora do corpo. É grito e festa. Rito e cura” (Malta, 2021, trecho de carta).

Apresentar aqui minhas experiências pessoais com os tambores e o exemplo de Kiki e o grupo Ingoma Nshya de Ruanda, introduz e deflagra a importância união do termo BATUQUE ao termo “oxunista” neste trabalho. Se em Ruanda, para essas mulheres, ter tambor é ter poder, aqui na diáspora o tambor também traz para a população afro-brasileira o poder de reconectar à ancestralidade, saberes e forças africanas. Se para toda a população afro-brasileira, o contato com os tambores, cantos e danças de matriz africana é uma possibilidade de reconexão ancestral e fortalecimento identitário, no caso das mulheres negras brasileiras, essa realidade é ainda mais emancipatória.

1.1.3. Oxunismo

O termo “oxunismo”, aqui aplicado, é tanto a partir de meus conhecimentos adquiridos em minhas vivências na religião do candomblé, quanto uma incorporação dos pensamentos filosóficos e epistemológicos desenvolvidos pela socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí, para ancorar as reflexões sobre performances e processos criativos nas artes da cena.

O *Oxunismo* de Oyèrónkẹ Oyěwùmí não restringe a divindade Oxum à esfera religiosa, mas nos conecta aos seus fundamentos filosóficos, sociais, políticos e ancestrais/espirituais, como estratégia de descolonização do pensamento e da construção de conhecimento. *Oxunismo* é como a autora intitula a sua militância contra o racismo, o machismo, o epistemicídio e em favor da valorização de saberes e culturas subjugados.

Por meio da categoria *Ìyá* (não generificada, pois *Ìyá*, como dito anteriormente, é uma instituição socioespiritual que ultrapassa a questão biológica da procriação dos corpos de fêmeas anatômicas, sendo considerada uma experiência coletiva e uma possibilidade de organização social) e da ideia de *matripotência* (supremacia da maternidade), Oyěwùmí desconstrói as noções ocidentais do “ser mulher” e da maternidade. Deslocando a percepção de um lugar de fragilidade, inferioridade e submissão para uma instância de poder e veneração pela capacidade procriadora, a partir da cosmovisão Yorubá.

O *éthos* matripotente expressa o sistema de senioridade em que *Ìyá* é sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma *Ìyá*, todos nascemos de uma *Ìyá*, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que *Ìyá*.

Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Oseetura, o mito fundador (Oyèwùmí, 2016b, p. 3).

A categoria Ìyá também está conectada às artes, visuais e verbais. Para a autora, a habilidade criativa (para fazer arte) e a habilidade procriativa (para fazer seres humanos) vem da mesma raiz. Segundo a cultura Yorubá, a criação do mundo se deu quando Olorum (ser supremo; Deus) incumbiu o grande orixá Obatalá a criar a humanidade. Obatalá modelou os seres humanos em barro. Fazer vida é, portanto, fazer arte. Oxum, por sua vez, é Ìyá e sob seu domínio estão as águas doces. Água é a substância essencial para a vida no planeta Terra. Sendo Oxum a rainha das águas doces, sem ela ninguém vive. Portanto Ìyá também é protagonista na arte da criação da humanidade.

A conexão da instituição Ìyá e a estética continua através do processo de parto físico e do cuidado pós-parto da criança. Todos esses processos são considerados como ọ̀nà̀yíyá – fazer arte – entre outras coisas. O cuidado pós-parto da criança nos primeiros meses de vida requer moldagem contínua (análoga à moldagem da argila) da cabeça em uma forma bonita (Oyèwùmí, 2016b, p. 14).

E não é somente às artes visuais que a autora conecta a categoria Ìyá, mas também as artes verbais:

Como as Ìyá são centrais no processo de criação e procriação, não surpreende que seu talento flua daí. Porque todas e cada uma das pessoas são nascidas de Ìyá, ninguém, anamacho ou anafêmea, é excluído de participar ou desfrutar da herança de Ìyá, incluindo sua arte. Mas não é só nas artes visuais que Ìyá e sua arte estão presentes; de fato, o papel de Ìyá é predominante nas artes verbais, principalmente nos orikis. Oriki é poesia recitada e dirigida a uma determinada pessoa ou assunto. O Oriki (literalmente, louvor à cabeça), comumente chamado de poesia de louvor, é o que a antropóloga literária Karin Barber, que estudou gênero, chama de “discurso mestre”, em função de sua onipresença e dos muitos usos na vida diária. [...] afirmo que a predominância de anafêmeas na criação de orikis deriva de seu papel singular como Ìyá. Em suas origens e usos cotidianos, faz parte do trabalho cotidiano de Ìyá em nutrir a vida (Oyèwùmí, 2016b, p. 15).

Aprendemos na vivência das comunidades de axé que Oxum é Yabá (Mãe Rainha). Yabás é o nome que se dá às orixás femininas no Brasil. Orixás são ancestrais africanos sagrados que manifestam forças da natureza. Oxum também é Yalodé (aquela que lidera as mulheres na cidade ou a dona do grande poder feminino). Oxum vai muito além do que o imaginário colonizado nos apresenta. Reduzir a rainha das águas doces a uma sereia, narcisista, excessivamente vaidosa, sexualizada, bela e recatada é um equívoco dos olhares brancos, ocidentais, machistas e racistas.

O termo Oxum é Yorubá e se origina do rio que tem mesmo nome: o rio Osun que fica no sudoeste da Nigéria. E na perspectiva africana e afro-diaspórica, Oxum é liderança, insubmissão, é a senhora do ouro, da administração das riquezas, da prosperidade, do amor e do amor-próprio, da sensualidade, da fertilidade, da fecundidade, criação da vida, da maternidade (no sentido amplo da *matripotência*), da elegância e da inteligência. Além de espelho, carrega também espada e guerreira por seus ideais.

Os fundamentos filosóficos de Oxum contribuem na luta antirracista, antimachista e na construção de conhecimentos a partir de cosmovisões afrorreferenciadas e contrapatriarcais, evocando memórias, histórias, saberes, tecnologias e maior pertencimento à intelectuais negras e negros, em África e na diáspora.

É nesse sentido que este trabalho une os termos CORPO, BATUQUE e OXUNISTA, compreendendo o Teatro Oxunista como uma forma de atuar, encenar, dirigir e/ou lecionar que reconhece e experimenta a força da negritude e do feminino como potências de criação cênica. Buscando ampliar o debate sobre metodologias de criação teatral, considerando a potência da corporalidade e a musicalidade negras e a matripotência como elementos disparadores e estruturantes para a composição e organização da cena.

O convite agora é para adentrarmos ao afluente e subafluentes dessa tese-rio. Aos braços que se desdobram sinuosos deste leito. Braços diversos, tais como os trabalhos e mulheres negras que deles fazem parte. Riachos, ribeirões, cachoeiras, águas calmas, profundas, densas, leves, agitadas, lamacentas, límpidas, doces ou salgadas, mas sempre vida. Afluente e subafluentes vivos, vivendo, em movimento. Ventres de sonhos, dores, amores, filhos, espetáculos, lágrimas e gozos. Dos seios e ventre de Yemanjá brotam os rios onde reinam as demais Yabás, dentre elas Oxum. Sem essas mães-mulheres-iyás só há seca, não há força vital. Então que seja fértil, fecundo. Que seja água-viva.

CAPÍTULO 2 – AFLUENTES: OS ESPETÁCULOS

Foi nos palcos da vida que muito dessa pesquisa se deu. Experimentando meu *corpo-batuque-oxunista*, minha atuação cênico-musical afrorreferenciada e feminina, vivenciando minha docência em artes, praticando minhas direções artísticas e conhecendo a performance de minhas companheiras. É observando de forma participativa os processos criativos, coletivos, com diferentes tipos de direção, diferentes temáticas, distintas realidades, em diversas localidades e com variadas pessoas, ao longo de quase duas décadas de atuação, que venho desenvolvendo esse pensamento-prático que continuará se fazendo, pois não termina nessa tese.

O que chamo de Teatro Oxunista se apresenta de diferentes formas em cada um dos trabalhos que vivenciei. Esse capítulo tem um caráter predominantemente descritivo, visando oferecer às pessoas leitoras que não assistiram as obras que escolhi para me aprofundar neste estudo, a possibilidade de experimentá-las de alguma maneira. O diálogo com minhas referências bibliográficas e experiências de terreiro também se fará com o objetivo de ancorar as reflexões e a construção do conhecimento científico.

Os principais elementos que destaco nos processos criativos dos trabalhos *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza* e *Herança* – para além da autoralidade, do protagonismo e das temáticas relacionadas ao universo negro feminino brasileiro - são a música e o corpo.

Em *Coletivo Negras Autoras* e seus espetáculos *NEGR.A* e *ERAS*, destaca-se a musicalidade percussiva, o canto e as danças advindos de manifestações afro-religiosas como o Reinado e o Candomblé, nas quais o corpo é essencial.

Em *Musical Elza*, a música popular brasileira de Elza Soares é fio condutor fundamental na construção da dramaturgia e a direção de Duda Maia, que é artista da dança, também traz o corpo negro feminino para o centro da encenação.

Herança, como o próprio nome diz, é um espetáculo carregado de influências dos antepassados negros. E, embora seja um espetáculo que celebra os 50 anos de carreira de Maurício Tizumba – um artista-negro-homem (vale ressaltar: filho também de Oxum), apresenta forte influência feminina a partir da direção e assistência de direção de mulheres negras que dirigem com o

corpo: Grace Passô e Aline Vila Real, da presença em cena da filha (eu) e da irmã de Tizumba, Rosa Moreira, e de menções às matriarcas da família.

Estes são trabalhos que se assemelham e se diferenciam em uma série de fatores que compõe a diversidade que criações artísticas de mulheres negras podem apresentar. Ambos os trabalhos, cada um à sua maneira, apresentam os seguintes cinco aspectos comuns que podem ser observados no decorrer deste texto:

1. *Corpo-batuque-oxunista*: a utilização do quarteto inseparável cantar-dançar-batucar-contar realizada por mulheres. A corporeidade e a musicalidade negras são fatores fundamentais no estudo dessas performances que observo. Música e corpo são dispositivos disparadores e estruturais destes processos criativos.

2. *Relação com a espiritualidade*: aspectos de religiões/rituais afro-brasileiros se fazem presentes nas construções cênicas em elementos estéticos, técnicos e poéticos.

3. *Autoralidade e protagonismo*: as temáticas abordadas em ambos os trabalhos, através de textos e letras de músicas – muitas vezes autorais, dizem de questões relacionadas ao universo negro feminino, das vivências e problemáticas enfrentadas pelas artistas/mulheres negras na sociedade brasileira, buscando a desconstrução de estereótipos e recriação de realidades.

4. *Coletividade*: a soma das subjetividades individuais das artistas compõe um único corpo coletivo e aquilombado que conformam o resultado das experiências artísticas.

5. *Matripotência*: a potência da mulher negra emancipada, a partir dos “poderes espirituais e materiais de seu potencial procriador” também pode ser observada como elemento comum nas obras estudadas.

Para além das semelhanças, os trabalhos se diferenciam em alguns pontos que também são perceptíveis no resultado final das obras:

1. Gestão branca (*Musical Elza*) e Gestão preta (*Negras Autoras e Herança*).
2. Agrupação temporária (*Musical Elza*) e Grupo contínuo (*Negras Autoras e Herança – Companhia Burlantins*).

3. Propósito mais “comercial”²² (*Musical Elza*) e Produções “independentes” (*Negras Autoras e Herança – Companhia Burlantins*).

Os espetáculos *NEGRA* e *ERAS* do Coletivo Negras Autoras e o espetáculo *Herança* da Companhia Burlantins são produções artísticas de caráter mais independente, realizadas, geridas e dirigidas por artistas pretas e por companhias de teatro que desenvolvem um trabalho continuado. Essa realidade reverbera nas obras. Posso considerar ambos os grupos, Negras Autoras e Burlantins, como sendo meus. No sentido de que não atuo apenas como contratada nos projetos, mas também nas tomadas de decisão, visto que sou cofundadora do Negras Autoras e sócia de meu pai (um dos fundadores) na Burlantins.

Neste contexto, em que as produções se dão na cidade de Belo Horizonte, fora do eixo artístico de Rio de Janeiro – São Paulo, onde circula maior quantidade de verba destinada ao incentivo à cultura,²³ são produções realizadas com menos recursos financeiros. Isso por um lado é um desafio, tanto para remunerar os profissionais com dignidade, quanto para realizar o que almejamos artisticamente, mas por outro lado nos torna mais independentes dos grandes patrocinadores de empresas privadas que por vezes restringem a liberdade de nossos discursos por questões de interesses políticos.

Devido às narrativas de caráter antirracista, antimachista e contra qualquer tipo de preconceito relativo às consideradas minorias que desenvolvemos em nossos projetos, a permanência no mercado de trabalho exige grande estratégia e ginga para driblar as opressões do sistema que, embora pareça controverso, também estão presentes no meio das políticas culturais. Portanto, pelo caráter de produções independentes, os trabalhos do Coletivo Negras Autoras e *Herança* experimentam maior autonomia na construção das narrativas.

Musical Elza, assim como os musicais *Museu Nacional [todas as vozes do fogo]* e *Musical Viva o Povo Brasileiro [de Naê À Dafé]* - nos quais também integrei o elenco, são produções da Sarau – Agência de Cultura Brasileira, uma de minhas recorrentes parceiras de trabalho desde

²² A definição de “comercial” nesse contexto diz respeito à projetos que visam o lucro aliado ao entretenimento cultural, criados e geridos por grandes produtoras e com temática de visibilidade nacional. Esta conceituação será mais bem evidenciada com as reflexões que virão.

²³ Mais informações disponíveis em: <<https://portaldatransparencia.gov.br/funcoes/13-cultura?ano=2022>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

o ano 2018. Trata-se de uma produtora cultural da cidade do Rio de Janeiro com grande reconhecimento nacional, gerida por Andréa Alves e Leila Maria Moreno. Fundada em 1992, atua há 32 anos no mercado artístico, visando a viabilização de projetos para a valorização da obra de artistas brasileiros e suas culturas. Em seu currículo, a Sarau acumula cerca de 150 projetos realizados, que somam mais de 240 prêmios: 55 espetáculos teatrais, mais de 45 produções musicais, entre shows, festivais e CDs, entre outros.

Devido ao grande porte e proposta mais comercial dessas produções, a remuneração financeira e a visibilidade para os profissionais envolvidos se faz de maneira mais digna e, por outro lado, são necessárias maiores negociações com os grandes patrocinadores, o que restringe um pouco da autonomia nas criações. Mas, felizmente, a equipe gestora da Sarau tem muita experiência profissional, princípios ideológicos bem definidos e trabalha de maneira humana, o que atenua os desafios.

Outro aspecto que considero importante refletir sobre as diferenças dos trabalhos é o da Gestão Preta *versus* Gestão Branca. *NEGR.A*, *ERAS* e *Herança*, as produções de Belo Horizonte, são geridas e dirigidas por pessoas negras. Este fato é muito relevante, pois apresenta um contexto em que pessoas negras protagonizam todos os espaços, não somente o lugar do palco, mas também importantes espaços políticos de tomada de decisão. Nos processos criativos, observa-se uma maior fluidez de ideias, pois o entendimento de mundo se assemelha entre os que dirigem e são dirigidos, entre os que gerem e são geridos. Todos experimentam em seus corpos e peles as dores e as potências de serem quem são, o que garante maior fluência entre os participantes e incontestável legitimidade na construção de tais trabalhos.

No caso dos trabalhos realizados no Rio de Janeiro, as gestões e direções foram realizadas por pessoas brancas (embora valha destacar que em 2023, Leila Maria Moreno – mulher negra – foi promovida à sócia da Sarau, o que é um avanço). Duda Maia é a diretora e Andréa Alves é a diretora de produção de *Musical Elza*. Mulheres brancas irrefutavelmente competentes, talentosas e, pessoalmente, muito queridas por mim. Mas são parte do sistema da branquitude e este fato também é relevante, pois apresenta um contexto de importantes diferenças.

A branquitude é um sistema que garante privilégios de acesso a recursos materiais e simbólicos às pessoas brancas em nossa sociedade. O sujeito que nasce branco é parte do sistema da

branquitude. Não se trata de escolha ou de uma questão pessoalizada, mas estrutural. Cada pessoa branca ou negra tem a sua história de vida pessoal, dificuldades e dores, mas envolvendo essas pessoas há o grande guarda-chuva racista da sociedade brasileira que assegura uma hierarquia “natural” em que pessoas brancas experimentam vantagens e benefícios que atravessam gerações.

Não temos um problema negro no Brasil, temos um problema nas relações entre negros e brancos. É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre o outro, como tantas que observamos cotidianamente ao nosso redor, na política, na cultura, na economia e que assegura privilégio para um dos grupos [...] Assim vem sendo construída a história de instituições e da sociedade onde a presença e a contribuição negras se tornam invisibilizadas. As instituições públicas, privadas e da sociedade civil definem, regulamentam e transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só processos, ferramentas, sistemas de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali incrustadas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios (Bento, 2022, p. 6).

No livro *O pacto da branquitude*, publicado em 2022 pela psicóloga Cida Bento, a autora discorre sobre o fato da branquitude silenciar-se sobre as reverberações do passado escravocrata e colonizador que seguem pulsando na sociedade brasileira dos dias atuais. Silêncio este que é travestido pelos ideais de meritocracia, democracia racial e “ignorância branca” e por um pacto para a manutenção dos privilégios:

É evidente que os brancos não promovem reuniões secretas às cinco da manhã para definir como vão manter seus privilégios e excluir os negros. Mas é como se assim fosse: as formas de exclusão e de manutenção dos privilégios nos mais diferentes tipos de instituição são similares e sistematicamente negadas ou silenciadas. Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. Tal fenômeno evidencia a urgência de incidir na relação de dominação de raça e gênero que ocorre nas organizações, cercada de silêncio. Nesse processo é fundamental reconhecer, explicitar e transformar alianças e acordos não verbalizados que acabam por atender a interesses grupais, e que mostram uma das características do pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022, p. 9).

Duda e Andréa, diretora e diretora de produção de *Musical Elza*, são mulheres brancas conscientes dessa realidade e dispostas a contribuir para a quebra deste silêncio e transformação. Assim, os processos criativos apresentaram seus conflitos inevitáveis, mas também negociações e formação de novas alianças. Sobre esse assunto, a diretora Duda Maia, diz:

Ser uma mulher branca e administrar todas essas relações foi muito difícil, mas foi muito enriquecedor. Você amadurece, você aprende, você muda. A gente, eu dentro dessa estrutura racista, onde eu me incluo e vou aprendendo muito como ser antirracista. E achar que mais do que falar sobre vocês é falar quanto isso me modifica e quanto isso me deixa hoje em dia indignada, como isso tem que mudar mesmo. [...] E a gente não pode ter medo, a gente tem que acolher e se retirar, aprender a se retirar e escutar. Única coisa que eu digo é que estou aprendendo, errando, caindo, tentando e abrindo meu coração mesmo para essas questões da forma que eu acho honesta. Mas, acho que ainda tem que mudar muita coisa mesmo. Estou aqui para tentar. Fazer parte dessa mudança um pouquinho (Maia, 2021, [s.p.]).²⁴

E a diretora de produção Andréa Alves acrescenta:

Tem uma coisa que já é fato: eu sei que o teatro que a gente aposta, que a gente gosta de fazer é o teatro onde quem está em cena cria. Tem uma posição de protagonismo. Não é aquele ator que é simplesmente um executor. Existe o musical, aquele tipo de produção, onde o ator está ali praticamente um mero executor de algumas ações que se propõe e ele cria muito pouco. Ele não é muito protagonista da criação ali. Isso é uma coisa que confortava muito também a mim, saber que esse grupo que ia entrar ali tinha esse aval, porque a gente tinha pessoas que pensam assim no teatro, na forma de fazer teatro. [...] acho que tem os conflitos que são muito comuns de acontecer às vezes, as alianças que se formam, e que não são só para esse trabalho e que vão para além e que eu acho que isso é o melhor de tudo do nosso trabalho, do nosso meio. A gente forma alianças que vão perpetuar como criação de trabalho para a vida e que são muito legais. Acho que são uma das coisas que me deixam feliz. E tem conflitos que você tem que resolver. [...] Porque nesse tipo de espetáculo você planeja uma coisa, durante acontece outra, e aí quando chega no final você vai ver que foi isso. E as pessoas têm que estar abertas para isso, generosas para dizer, não consegui fazer isso aqui, então tá, fulano fez. Bora lá dividir o crédito. Entendeu? Acho que isso foi uma coisa que a gente conseguiu ali resolver de alguma forma. Enfim, acho que deu certo. Foi bom. A gente fez boas alianças, acho que foi um aprendizado para todos (Alves, 2021, [s.p.]).²⁵

A consciência da importância da escuta, de se retirar de determinados lugares e da reparação histórica é fundamental em trabalhos como esses, com elenco negro e direção branca, ainda mais em projetos que abordam temáticas relacionadas à negritude e pessoas brancas ganham muito com isso. A questão trazida por Andréa Alves, em que atores também são criadores e protagonistas também é muito relevante. Embora não seja o suficiente, pois é importante que ocupemos todos os espaços, a autonomia de criação das atrizes foi indispensável para o sucesso do trabalho. Nesse sentido, Vinícius Calderoni, dramaturgo de *Musical Elza* que realizou dramaturgia colaborativa com as sete atrizes negras do espetáculo compartilha:

²⁴ Entrevista concedida a Júlia Tizumba. Integra disponível nos anexos.

²⁵ Entrevista concedida à Júlia Tizumba no contexto da observação participante da autora desta tese. Integra disponível nos anexos.

Eu posso ser um aliado do feminismo, do feminismo negro. E posso me colocar como aliado a serviço, ajudando a amplificar todas essas questões. Isso fundamentou basicamente todas as minhas decisões dramáticas dali por diante. Primeiro, entender que eu seria muito mais um escutador do que um escrevedor. O importante era escutar a voz de Elza, escutar a voz de outras tantas pensadoras pretas atemporais, contemporâneas ou não, brasileiras ou estrangeiras. E dá para citar diversos nomes aqui que foram muito fundamentais: Conceição Evaristo, Maya Angelou, Angela Davis, bell hooks, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez. Obras monumentais, pensadoras extraordinárias. Djamilá, Chimamanda, todas essas em que eu, por força desse mergulho no universo, passei a mergulhar. Porque eu tinha lido poucas coisas relacionadas a isso, ao assunto feminismo negro, enfim, a todos os assuntos subjacentes. Desde então, me coloquei a serviço por achar que a voz de Elza seria um excelente veículo para ser expoente dos pensamentos de todas essas mulheres, essas grandes pensadoras – e necessariamente, também, pela experiência, pelo filtro da experiência de cada uma dessas sete atrizes. Portanto, as atrizes teriam que ser necessariamente colaboradoras, as atrizes seriam teriam o poder de veto e um poder de reelaboração, porque era muito evidente a possibilidade de que eu suavizasse determinadas experiências, de que eu dourasse determinadas pílulas e de que eu não fizesse jus àquilo que cada uma de vocês tinha vivido na pele. [...] A palavra final é de vocês. Eu quero que esse espaço esteja aberto desde sempre. Nada do eu escrevi está gravado em pedra. Tudo vai passar necessariamente pelo crivo pessoal, emocional de cada uma de vocês, e aqui é meio que nem Conselho da ONU, se qualquer uma se sentir por qualquer razão incomodada, isso está vetado. Nenhuma coisa pode se concretizar, pode ir adiante sem que essa condição esteja atendida”. Justamente acreditando que isso traria fricções e momentos de debate, de entendimento, que justamente promoveria esse lugar de alteridade muito significativo, muito rico. E assim foi (Calderoni, 2021, [s.p.]).²⁶

Vale ressaltar que esses profissionais brancos que compõe a ficha técnica de *Musical Elza* não devem ser vistos como heróis e heroínas ou exaltados por suas escolhas, consciências e “generosidades”, mas podem servir como algum exemplo de uma maneira de trabalhar, por fazerem o mínimo esperado por pessoas brancas que procuram ser aliadas na construção de uma sociedade mais humana e digna para todas as pessoas. E brancos assim, infelizmente, ainda são exceções.

Vale também lembrar que, por mais que os processos criativos sigam essa linha horizontal, nas ocasiões de premiações e reconhecimentos públicos por “melhor direção”, “melhor dramaturgia” ou “melhor produção”, os nomes que sobem ao palco ou às colunas de jornal são os das pessoas brancas. A máquina das grandes produções artísticas, a administração dos recursos, o poder das grandes escolhas e tomadas de decisão seguem em mãos brancas, ainda

²⁶ Entrevista concedida à Júlia Tizumba no contexto da observação participante da autora desta tese. Íntegra disponível nos anexos.

que o substrato mais potente em termos de temáticas, narrativas, estéticas e técnicas para a concepção de obras de teatro musical brasileiro venham das culturas e do povo preto. Daí a importância de seguirmos no objetivo das melhorias, enfrentamentos e alianças possíveis, em busca das transformações que almejamos.

Larissa Luz, protagonista e diretora musical de Musical Elza, ressalta que ainda que essas transformações já estejam acontecendo, ainda há um longo caminho a percorrer e não se trata de uma tarefa fácil:

Nos colocar em lugar de criação, concepção, é nos dar poder. E isso provavelmente não ganharemos de mão beijada, teremos que conquistar na unha! Sabemos do epistemicídio que sofre o nosso povo e do motivo pelo qual nossa intelectualidade, e força criativa é inibida o tempo inteiro. A nossa emancipação de fato só se dará quando estivermos nos cernes das elaborações e concepções. Mas se estivermos todos lá, no tão falado topo, quem limpará os porões?! Por isso assusta tanto a branquitude essa possibilidade! Porque se a gente vislumbra ocupar e ocupa outros espaços, eles terão que aprender e lidar com a obrigação de lavar os próprios banheiros (Luz, 2023, [s.p.]).²⁷

Para além das diferenças entre produções independentes e produções mais comerciais e da questão das gestões brancas *versus* gestões pretas, outro aspecto que considero importante trazer nesse momento introdutório dos espetáculos é sobre as agrupações temporárias que acontecem nos projetos do Rio de Janeiro e os grupos contínuos que se apresentam nos trabalhos de Belo Horizonte.

Teatro de Grupo é uma característica reconhecida do teatro realizado em Belo Horizonte. São muitos os grupos que exercem trabalhos de pesquisa cênica continuada na capital de Minas Gerais. Alguns exemplos de antigos grupos que seguem atuantes são: Grupo Giramundo (1970), Grupo Oficina Multimídia (1977), Grupo Galpão (1982), Teatro Negro e Atitude (1993) e Companhia Burlantins (1996).²⁸

A Companhia Burlantins, pela qual realizamos o espetáculo *Herança*, tem 28 anos de atuação. E o Coletivo Negras Autoras completa 10 anos de existência no ano de 2024. O fato de serem grupos que atuam de forma continuada, faz com que possamos desenvolver maior pesquisa de

²⁷ Entrevista concedida à Júlia Tizumba no contexto da observação participante da autora desta tese. Íntegra disponível nos anexos.

²⁸ Página virtual do Movimento de Teatro de Grupo (MTG) de Minas Gerais disponível em: <https://www.facebook.com/mtg.minas/photos/?locale=es_LA&paipv=0&eav=AfZCVyySVcITRSR5ACMI_H198R9iaDAE8mrIJZX1VbCWfnpdD9_o4ZfDZFFR9krOrj4&_rdr>. Acesso em: 10 fev. 2024.

linguagem e identidade para os trabalhos. No caso da Burlantins, a ideia inicial era atuar na prática de teatro e música na rua. Essa ideia permanece e, desde 2008, nos dedicamos também a uma pesquisa voltada para o Teatro Negro. Em Coletivo Negras Autoras, vem sendo desenvolvida a performance negra feminina enquanto linguagem.

O tempo estendido de convivência, criações e estudos com as mesmas pessoas nos proporciona intimidade, entrosamento e a possibilidade de aprofundamento e amadurecimento das investigações cênicas. Por vezes há também o desgaste das relações pessoais, pois os grupos se tornam verdadeiras famílias, verdadeiros casamentos. Assim faz-se necessário renovar os votos a cada crise, resgatando os interesses comuns, afetivos e ideológicos que nos unem.

As grandes produções do Rio de Janeiro se diferem dessa realidade por serem agrupamentos temporários, realizados por meio de audições ou convites, com a finalidade de realizar aquelas peças específicas. É uma grande oportunidade de trocas e aprendizados, conhecendo pessoas de diferentes localidades e trajetórias. É também uma possibilidade arejada de trabalhar com o frescor de novos artistas e ampliar o nosso repertório, voltando alimentados e renovados para nossos grupos. Por outro lado, há o desafio de conquistar a conexão necessária para o jogo teatral em muito pouco tempo. E a natureza volátil e mais emergencial destes trabalhos, acaba por permitir menos aprofundamento nas pesquisas de linguagem. Mas deixam sementes que, por vezes, florescem em relações pessoais duradouras e em outros projetos artísticos.

Apresentadas algumas características comuns e divergentes que observo nos quatro trabalhos escolhidos para serem os fios condutores de reflexão deste estudo: *Coletivo Negras Autoras*, *Musical Elza e Herança* seguimos agora para uma apresentação mais aprofundada e reflexão sobre cada um deles. Adiantando que os três projetos obtiveram boa recepção de público, crítica e premiações. Os trabalhos serão apresentados em ordem cronológica de realização, observando e revelando o *corpo-batuque-oxunista* em cada um deles.

Descreverei alguns trechos dos espetáculos, buscando esmiuçar os cinco aspectos que citei anteriormente e que contribuem para a percepção do *corpo-batuque-oxunista* nos trabalhos: o quarteto inseparável (cantar-dançar-batucar-contar) realizado por mulheres negras, a relação com elementos de manifestações afro-religiosas, a autoralidade e protagonismo nas narrativas, a coletividade e a *matripotência*.

2.1. Coletivo Negras Autoras

Essa voz nasceu há muito tempo. Essa voz nasceu antes do tempo. Essa voz nasceu quando ainda nem tínhamos nascido. Essa voz, andou pelo tempo, por eras, e eras, e eras, e eras, e eras, e eras. Ainda quando as de antes pisavam no mar, nas matas, nas minas, na África, no ar.

O primeiro subafluente que apresento nessa tese-rio é o *Coletivo Negras Autoras* e seus dois espetáculos: *NEGR.A* e *ERAS*. Esse riacho, rio filhote, completa 10 anos de existência no ano de 2024 e tem grande importância em minha vida pessoal e profissional. Seu parto se deu nos entornos das atividades que aconteciam no Espaço Cultural Tambor Mineiro. O espaço, idealizado por Maurício Tizumba (meu pai) no ano de 2001, se tornou uma espécie de quilombo urbano, um lugar de valorização e divulgação da tradição dos Reinados de Minas Gerais, de conexão daqueles que tocam tambor com suas ancestralidades negras, referência de cultura afro-mineira na cidade de Belo Horizonte e funcionou no mesmo lugar (Rua Ituiutaba, 339, Prado) até o início da pandemia da Covid-19, no ano de 2020.

Cada uma das integrantes do Coletivo fazia parte de algum dos projetos realizados no espaço e, muito no auge da descoberta de várias questões relacionadas à identidade e ancestralidades negras, aos trabalhos artísticos, desejos, às situações racistas e desconstruções que víamos como importantes para nós e para o mundo, o Tambor Mineiro foi um ponto de encontro para um grupo de amigas negras que tinham uma à outra como espelho e referência de fortalecimento.

Para mim, enquanto filha-mulher daquele que administrava o espaço cultural onde nos encontramos e liderava nossos trabalhos artísticos, desenvolver um trabalho meu, independente dele, estimulada por outras mulheres, foi emancipador. Minha mãe, Bia Dias, foi uma mulher branca que sempre me deu exemplo de força, subversão, coragem, acolhimento, afeto e consciência sobre a importância da luta pelos direitos das mulheres. Meu pai, Maurício Tizumba, é um homem negro que me ensinou o ofício da arte, me deu exemplo de trabalho, saúde, espiritualidade, estratégia, resistência e consciência sobre a importância da luta pelo direito dos negros. E foi no Coletivo Negras Autoras que uni essas consciências e lutas. Ali minhas asas cresceram e iniciei um grande processo de fortalecimento individual enquanto artista, mulher e negra, que segue até os dias de hoje.

Atualmente, o Coletivo Negras Autoras é formado por quatro multiartistas negras: Elisa de Sena, EU, Manu Ranilla e Vi Coelho, mas já apresentou outras formações com as presenças de Nath Rodrigues, da produtora cultural Aline Vila Real e da idealizadora do grupo: Eneida Baraúna.

Figura 2: Eneida Baraúna canta no espetáculo *NEGRA*.



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira/ PROFOTOGRAFIA.

ENEIDA BARAÚNA é compositora, atriz, contadora de histórias, licenciada em teatro e história, mestre em educação e doutoranda em artes pela UFMG. Iniciou seus estudos artísticos em 2001, no Centro Cultural Bloco Oficina Tambolelé, lapidando-se através de oficinas de teatro com Geovane Sassá, João das Neves e Escola Espaço Cênico. Estudou percussão com Santonne Lobato e canto com Sérgio Pererê, Titane e Eládio Perez. Iniciou seus estudos corporais afro-cênicos com Augusto Omolu. Atuou nos espetáculos “Exercício nº 1”, “O Negro, a Flor e o Rosário” e “Clara Negra”. Em 2011 iniciou o trabalho como contadora de histórias através do grupo Contos de Mitologia da Faculdade de Letras da UFMG. É idealizadora do espetáculo “Fragmentos de Amor no Panteão Africano e integra o elenco da peça “A morte de Antônio Preto”.

Eu gosto de pensar sempre nas nossas matriarcas, nossas avós, essas mulheres que criaram a gente, criaram nossos pais e trouxeram pra gente muita história. Histórias de luta diária e histórias também pra gente caminhar mais fortes. Eu gosto muito de pensar nessas matriarcas e, a partir delas, a gente construir também a nossa história. Não ter medo de fazer as coisas. Muitas de nós tínhamos essas obras guardadinhas na gaveta e às vezes num receio de assumir a coisa e fazer a coisa andar. E aí a gente tem que lembrar também dos nossos ancestrais: que é o coletivo que faz a força, é o clã, é a família, é o conjunto que faz a força. Então foi a partir daí, pensando nessa ancestralidade, que nos unimos pra fazer essa força, fazer esse espetáculo. (BARAÚNA, 2015, online).²⁹

Figura 3: Elisa de Sena canta no espetáculo *NEGRA*



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

ELISA DE SENA cresceu acompanhado sua mãe e irmãos em festas de congado e reuniões de grupos do Movimento Negro. Aos 17 anos entrou para o Projeto Kilombola, uma iniciativa da banda Berimbrown, que buscava ensinar arte para crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social. Ali estudou canto, percussão, capoeira e teatro. Aos 19 anos entrou para

²⁹ Trecho transcrito de documentário do Coletivo Negras Autoras disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kc2MvrKkdiQ>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

o grupo Tambor Mineiro, de Maurício Tizumba, onde se aprimorou nos ritmos de congado, integrou um espetáculo cênico musical e estreitou definitivamente sua relação com os palcos. Ainda hoje, Elisa integra o Tambor Mineiro. Com o grupo já se apresentou em diversas cidades do Brasil e do mundo. É formada em História e pós-graduada em Produção e Crítica Cultural. Seu trabalho artístico sempre esteve vinculado ao seu posicionamento político. Negritude e feminismo são temáticas naturais no seu trabalho.³⁰

Estar no coletivo, pra mim, confirmou a ideia de que juntas a gente é muito mais forte. Ok, é uma máxima. Mas eu acho que é muita verdade, porque eu me fortaleço. Inclusive, o meu trabalho individual se fortalece à medida que eu estou junto com o coletivo. E eu acho que o coletivo tem uma coisa que tá além de mim, de você e de cada uma das integrantes. Que é quase como uma outra coisa sutil aí, um outro espírito, que faz com que ele tenha uma vida e que ele ande, mesmo quando a gente acha que não tá indo. (DE SENA, 2020)³¹

Figura 4: Manu Ranilla canta no espetáculo *NEGRA*



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira/ PROFOTOGRAFIA.

³⁰ Minibio retirada do site da artista, disponível em: <<https://elisadesena.com/#sobre>>. Acesso em: 14 dez. 2023

³¹ Trecho extraído de vídeo do Coletivo Negras Autoras. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EscNEhj0nbg>>. Acesso em: 1 dez. 2023.

MANU RANILLA é natural da cidade de Governador Valadares, artista, pandeirista, tamborzeira, cantautora, programadora de música editada, formada em Percussão Popular Brasileira pela Bituca Universidade Livre e graduanda em Musicoterapia pela UFMG. Em sua linguagem apresenta o pandeiro, tambor, palavra e elementos musicais não orgânicos como instrumentos do fazer artístico. Também é integrante do Coletivo Negras Autoras, Musicoteraprets e Grupo Tambor Mineiro. Idealizadora e fundadora da roda de pandeiro para mulheres “As Panderista”, produtora musical e compositora do projeto “Arruda Hi-Tech”, além de bolsista no Projeto “Música Para Quem Cuida” pela UFMG.

Nossa pesquisa foi basicamente essa vivência de anos, cada uma com a sua trajetória no Tambor Mineiro, mas vivências também de cada uma [...]. Eu, particularmente, vejo uma conexão além de ancestral, além de manifestação de fé, eu acho que a música tem um poder muito fisiológico, no corpo, na mente, no batimento cardíaco. A gente é ritmo, a gente é música. Quando eu fui pra musicoterapia, eu compreendi mais, saí um pouco desse lugar emocional, de relação sentimental com a música e percebi como as pessoas que estão ao meu redor, que fazem o uso da música de várias formas, se curam com o tambor, com o nosso canto, com a gunga que a gente vê batendo da manifestação do congado. (RANILLA, 2022, [s.p.]).³²

³² Trecho extraído de vídeo do Coletivo Negras Autoras, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ta3rQu6nTP8>>. Acesso em: 5 fev. 2024.

Figura 5: Nath Rodrigues canta no espetáculo *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira/ PROFOTOGRAFIA.

NATH RODRIGUES é musicista com iniciação na Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, multi-instrumentista, cantora, compositora, investigadora das artes cênicas, educadora musical e estudante de Musicoterapia pela UFMG. Como violinista, integrou as Orquestra Sinfônica do Palácio das Artes e a Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Atualmente a artista dedica o seu trabalho à música brasileira instrumental, à canção, à pesquisa dos efeitos da música sobre o corpo-mente-espírito e tem dois álbuns lançados em carreira solo: *Fractal e Fio*.

Eu sempre gosto de falar da pluralidade que é trabalhar no universo da cultura negra, porque todas as manifestações de matriz africana que a gente tem aqui no Brasil são muito agregadoras. Então a gente tem música, a gente tem representação, a gente tem canto, a gente tem várias coisas envolvidas numa mesma manifestação cultural. É assim na capoeira, no candomblé, na umbanda. Então a gente tenta trazer um pouco desse viés pro nosso trabalho, essa pluralidade. E é por isso que a gente tentou construir um espetáculo que trouxesse um pouco dessa linguagem: a gente tem texto, a gente tem músicas próprias, tem dança. Isso influenciou muito a gente. É uma herança que a gente

tem e que a gente está tentando utilizar cada vez mais dessa linguagem. (Rodrigues, 2015, [s.p.]).³³

Figura 6: Vi Coelho em foto para o encarte do disco do Coletivo Negras Autoras



Fonte: Guará Fotografia.

VI COELHO é assistente Social, cantora, compositora e mestranda em Ciência Política pela UFMG. É vocalista do bloco de carnaval Havayanas Usadas, fundadora do Bloco Feminista Bruta Flor e Integrante do Coletivo Negras Autoras. Feminista preta interseccional e decolonial, ativista, mãe, com experiência de 14 anos em gestão de políticas públicas e trabalhos no terceiro setor de articulação política e institucional em Direitos Humanos. Atuação nas pautas de direitos sexuais e reprodutivos, nas pautas raciais e no enfrentamento das violências contra mulheres e juventudes.

³³ Trecho extraído de um vídeo do Coletivo Negras Autoras, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VuyrXcXvK4A>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

A gente faz uma coisa que tá muito dentro da gente, que faz muito parte da nossa natureza e da nossa essência. Então vem com muita verdade. E a repercussão, quando vem, nos traz uma surpresa muito positiva, porque as pessoas se emocionam muito. Elas se sentem muito identificadas com o que a gente fala, com os nossos textos, com as nossas músicas, com as nossas danças, com o trabalho todo que a gente executa. Então isso é muito interessante e isso nos fortalece, porque é importante que a gente esteja num mundo, numa sociedade, em que tenham mulheres negras que se referenciam umas nas outras. Então que bom que várias mulheres negras, várias pessoas se referenciam em nós, porque nós nos referenciamos em várias e é isso que faz nossa caminhada seguir firme. (COELHO, 2020, [s.p.]).³⁴

Figura 7: Aline Vila Real (de vermelho na foto) junto ao Coletivo Negras Autoras na pré-estreia de *NEGRA*



Fonte: fotografia de Thiago Santos. Membras do Coletivo posa para foto exibindo as pinturas corporais feitas pela artista visual Criola. Da esquerda para a direita: Júlia Tizumba, Manu Ranilla, Elisa de Sena, Aline Vila Real, Nath Rodrigues e Eneida Baraúna

³⁴ Trecho extraído de vídeo do Coletivo Negras Autoras disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EscNEhj0nbg>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

ALINE VILA REAL é gestora cultural, curadora e diretora artística. Integrou, por dez anos, o grupo teatral Espanca!, como coordenadora de produção do coletivo e do espaço cultural Teatro Espanca!, no hipercentro de Belo Horizonte. Realizou parcerias criativas com artistas e coletivos de artes cênicas e música e fez curadoria e direção artística de alguns festivais. Realizou assistência de direção da peça filme *Ficções Sônicas 02: Feitiço* (2021), de Grace Passô, e da peça *Herança* (2023), homenagem aos 50 anos de carreira de Maurício Tizumba, onde também integrou a equipe de dramaturgia. De 2017 a 2022, foi Diretora de Promoção das Artes na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Atualmente, é Diretora de Fomento e Difusão Regional da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Aline integrou o Coletivo Negras Autoras dos anos de 2015 a 2017. Devido a vasta experiência artística e de gestão cultural que possui, sua presença no grupo aportou de forma significativa para o crescimento do mesmo, tanto no sentido artístico quanto no alcance de melhores oportunidades e condições de trabalho. Foi a integrante que aprovou o edital junto ao Fundo Baobá para Equidade Racial que possibilitou a concepção do segundo espetáculo do Coletivo e convidou Grace Passô para realizar a direção artística do mesmo. Dentre muitas outras contribuições.

As primeiras reuniões do grupo aconteceram no ano de 2014 e, em 2015, o grupo estreou seu primeiro espetáculo, *NEGR.A*, com o apoio de outro grande parceiro do Coletivo: o *Teatro Espanca!* Há 14 anos, o grupo de teatro *Espanca!* atua de forma expressiva na cidade de Belo Horizonte, no Brasil e no exterior. E há 8 anos mantém um espaço cultural, no centro da capital mineira, aberto a propostas artísticas de grupos, coletivos e artistas de todo o país. Foi por meio do edital “Arte no Centro”, do teatro *Espanca!* que o Negras Autoras criou e estreou o primeiro espetáculo.

Na ocasião, o edital oferecia o espaço, seus equipamentos de som e luz e uma ajuda de custo de mil reais. Sendo assim, com pouco recurso financeiro, o trabalho aconteceu por muito desejo, muito esforço e contando com o apoio gratuito de muitos profissionais amigos: músicos, técnicos, maquiadores, fotógrafos, artistas visuais e outros.

Em 2017, por meio de edital do Fundo Baobá para Equidade Racial, o grupo obteve um patrocínio maior e estreou seu segundo espetáculo: *ERAS*, com maior estrutura. Podendo contar

com a direção de Grace Passô, preparação vocal de Fabiana Cozza e cenário e figurino do pernambucano Eduardo Ferreira. O processo criativo se deu no Espaço Cultural Tambor Mineiro e contou com participação na violoncelista Lauriza Anastácio.

Em 2018, a partir de um convite do Centro Cultural Espanca! para realizarem ocupação do espaço, o grupo criou a Mostra Negras Autoras: um evento bienal que já conta com três edições (2018 no Teatro Espanca! – realizada sem recursos, 2020 – edição online, com recursos do edital Descentra da Prefeitura de Belo Horizonte e 2022 – na FUNARTE MG, com o patrocínio da Natura Musical). Apesar de trazer o nome do Coletivo, a Mostra Negras Autoras vai além do grupo. O objetivo é convocar outras mulheres negras, de diversas linguagens artísticas, para apresentar seus trabalhos autorais e assim criar mais espaços para que as artes negras e femininas se expressem. A ação busca destacar o protagonismo e a autoralidade de mulheres negras que, muitas vezes, também assumem papéis de autonomia e liderança no cotidiano de suas próprias vidas.

Em 2020, em meio à pandemia da Covid-19, o grupo lançou seu primeiro disco que traz o registro de parte da trilha sonora de seus dois primeiros trabalhos, gravado em 2019, e o livro *Poesia armada*, junto à editora Nandyala, que reúne os textos e letras de músicas que compõe a dramaturgia de suas peças e shows.

Mais do que pela representatividade ou protagonismo concedidos por brancos, o Coletivo Negras Autoras nasce do desejo das artistas de contarem e escreverem as próprias histórias. Histórias essas que, por vezes, representam uma legião de tantas outras mulheres negras. As vozes do Coletivo Negras Autoras em performance, assinando a autoria de suas obras e vidas, é um exemplo de deslocamento de mulheres negras do lugar de objeto para sujeitas do discurso, como podemos observar em cada um de seus espetáculos.

2.1.1 Espetáculo *NEGR.A*

Figura 8: Primeira formação do Coletivo Negras Autoras



Fonte: fotografia de Paulo Abreu. Da esquerda para a direita: Elisa de Sena, Júlia Tizumba, Nath Rodrigues, Manu Ranilla e Eneida Baraúna.

NEGR.A é o primeiro espetáculo do grupo: um espetáculo cênico musical, realizado a partir de perspectivas afrorreferenciadas e femininas, composto por canções e textos autorais, idealizado, produzido e dirigido pelas integrantes do Coletivo, com uma dramaturgia pautada na palavra, no corpo e na sonoridade, criando um ambiente que descreve o percurso e o posicionamento da mulher negra ativa na sociedade contemporânea em conexão com a ancestralidade. Em cena, as autoras são acompanhadas por dois músicos que também contribuíram da elaboração dos arranjos: Andinho Santo (violão, baixo e cavaquinho) e Belisario Tonsich (violão).

Figura 9: Músicos convidados Andinho Santo e Belisario Tonsich tocam cavaquinho e violão em *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira/ PROTOFOTOGRAFIA.

O espetáculo é composto por 13 músicas que são apresentadas em meio a textos e poemas. A mulher negra contemporânea, universitária, solteira, casada, mãe, artista, independente é a personagem principal desse trabalho. Com base nos relatos das autoras, nos relatos de mulheres negras que são referência na história, na busca da identidade e da ancestralidade, esse projeto busca visibilizar vozes de mulheres negras, sobretudo de mulheres negras de Minas Gerais, por meio de motrizes culturais africanas e afro-brasileiras. Nas palavras de Marcos Antônio Alexandre, neste espetáculo “evoca-se uma *textualidade corpórea*” (Alexandre, 2017, p. 91).

Esta teia de textualidades múltiplas é concretizada em cena no espaço cênico das oralidades e as atrizes reivindicam por meio de seu canto a reflexão e, como mulheres negras no palco, logram que seus corpos se somem às suas músicas, aos instrumentos e às suas vozes, fazendo com que os seus discursos possam ser acompanhados por outras vozes; assim como seus corpos possam ser acompanhados por outros corpos. É a corporeidade da mulher negra – aspecto inerente ao Teatro Negro – que é trazida para o palco e ressignificada em forma de teatro musical, rito que busca reverberar e transcender os espaços

intervalares do palco e dos espaços cênicos por onde o trabalho foi apresentado (Alexandre, 2017, p. 98).

O espetáculo é dividido em três blocos que denominamos: Bloco da ancestralidade, bloco do amor e bloco da contemporaneidade. As integrantes se reuniram, compartilharam entre si suas músicas, textos e verificaram que havia muitas similaridades entre as obras de todas elas. Posteriormente, agruparam as composições por temáticas, buscando construir uma narrativa harmônica para o espetáculo.

O primeiro bloco reúne músicas e textos que saúdam nossos antepassados africanos e afro-brasileiros, o ventre africano, as divindades femininas que nos guardam e as matriarcas que vieram antes de nós. No segundo bloco, apresentamos narrativas relacionadas ao amor preto, tema muito caro a nós, pois no contexto racista e patriarcal de nosso país é negada a subjetividade à mulher negra e, com ela, o espaço aos afetos. No terceiro bloco, tratamos de temáticas mais diversas que atravessam nosso cotidiano nos dias atuais. A distribuição resultou neste roteiro final:

CORTEJO

1. LAMENTO

BLOCO ANCESTRALIDADE

2. RAIZ

TEXTO SEMENTES

3. KIZALELU

4. PADÊ

TEXTO IEMANJÁ

5. SAUDACAO A RAINHA

TEXTO EM UMA SÓ VOZ

6. LENHA

BLOCO AMOR

TEXTO OXUM SEDUZ IANSÃ

7. Minucias

8. Andor

BLOCO CONTEMPORANEIDADE

TEXTO AMORA

9. Sustenta

TEXTO A LUTA TEM QUE PARAR

10. CAPINA

11. Guerreira de Oyá

12. Mundo Ciranda

TEXTO MISSÃO

13. Tempo Liberdade

Em *NEGR.A*, os cinco aspectos que contribuem para a percepção do Teatro Oxunista no trabalho são perceptíveis ao observarmos a forte relação das autoras com os instrumentos de percussão, a importante influência das manifestações do Reinado e do candomblé reverberadas na musicalidade, gestualidade, danças e escolhas de encenação, nas temáticas e na forma como o texto-palavra é inserido no espetáculo e nos figurinos/pinturas corporais que compõe a estética do trabalho, como veremos a seguir:

O espetáculo, que pode ser apresentado tanto em teatros convencionais, com palco frontal à italiana, quanto em espaços alternativos, tem início com um cortejo. Da porta de entrada do teatro ou do espaço cênico em questão, a plateia ouve as vozes das Negras Autores entoando vocalizes em uníssono e um tambor, uma caixa de folia. A sonoridade começa longínqua e vai se aproximando à medida que as atrizes passam pela plateia até chegarem ao palco, onde os dois músicos convidados já se encontram.

Durante o cortejo, elas trazem consigo os 5 elementos da natureza. Cada uma delas carrega um representante. Júlia Tizumba traz o fogo (vela), Elisa de Sena traz a terra (vaso de planta), Eneida Baraúna traz o ar (incensário), Nath Rodrigues traz a água (jarra de barro) e Manu Ranilla traz o éter/o espírito (tambor).

Figura 10: Coletivo Negras Autoras inicia espetáculo *NEGR.A* com cortejo em que trazem consigo representações dos elementos da natureza fogo, água, terra, ar e éter



Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 11: Manu Ranilla canta música “Lamento” em roda com autoras no centro do palco



Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 12: Coletivo Negras Autoras deixa objetos no chão do palco e canta no proscênio: Elisa de Sena, Júlia Tizumba (Iara na barriga), Nath Rodrigues, Manu Ranilla e Eneida Baraúna



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Nas escolhas de encenação desse prólogo-cortejo, já podemos observar alguns aspectos de um fazer teatral conectado à matriz africana: a utilização do espaço por meio de cortejos e rodas, são característicos em diversas manifestações afro-religiosas e/ou espetaculares. No Reinado, por exemplo, com exceção do candombe (que é o pai de todos e toca parado), os demais grupos rezam tocando, dançando, cantando e caminhando. Assim como fazem as Negras Autoras no início de *NEGRA*, até chegarem ao palco e se unirem em uma roda. Há também muitas rodas afro-brasileiras em nossa cultura, como as rodas de samba, de coco, de capoeira, de candomblé. Estas rodas podem ser consideradas espaços de transmissão de conhecimentos, de prazer e diversão ou de transe e conexão com o divino, mas sempre espaço de troca e pertencimento negro.

A relação com os elementos da natureza também está presente em diversas tradições de matriz africana. No candomblé, por exemplo, ao cultuarmos os orixás/inquices/voduns, cultuamos também as forças naturais, pois cada divindade está conectada a diferentes aspectos da natureza.

Nas culturas africanas, bem como nas ameríndias, o ser-humano é considerado parte interligada à natureza, tendo grande conexão, diálogo e espelhamentos com a mesma.

Quando chegam ao centro do palco, as autoras fazem uma roda e Manu Ranilla canta sua música “Lamento”. Ao final da canção, as atrizes deixam os elementos da natureza no proscênio (eles permanecem ali até a última cena, protegendo e abençoando o espetáculo) e cantam o último refrão, juntas com Manu:

LAMENTO – Manu Ranilla

*Invocamos um canto
Quando vem aquele pranto
Congo de noite e de dia No Rosário de Maria
E quem já não teve um choro
Lágrima dela repica no couro
E quem já não teve um lamento
Na gunga dela soa sacramento
Na gunga dela soa sacramento
Na gunga dela soa sacramento
Na gunga dela soa*

A letra da primeira canção, apresentada pelo Coletivo, localiza a narrativa em um espaço de transcendência em que pranto, choro, lágrimas e lamentos se transmutam na medida em que as autoras invocam o canto, repicam o couro do tambor e fazem soar as *gungas* (chocalho dos pés, utilizado na manifestação do Congado ou Reinado), com fé no Rosário de Maria.

Em Coletivo Negras Autoras, a relação com a musicalidade do Reinado ³⁵ e seus tambores é muito forte, estando presentes na maioria das cenas do espetáculo *NEGR.A*. No entanto, por muitos anos a presença das mulheres não ocupou lugares de destaque na tradição do congado, embora sempre tenham sido fundamentais para a criação e manutenção das manifestações. No artigo “Gênero e poder na tradição do congado em BH, MG”, as autoras Dalva Maria Soares e Maria de Fátima Lopes (2010) nos apresentam um panorama dessa realidade.

Na organização dos festejos e em todas as outras possibilidades de participação no Reinado, a mulher sempre esteve presente, porém ocupando espaços diferenciados dos homens. Durante muitos anos, só era permitido às mulheres participar como rainhas, princesas, zeladoras, juízas, bandeireiras, responsáveis pelos enfeites e pela preparação da comida que é servida durante os rituais — posições de menor

³⁵ O Reinado de Nossa Senhora do Rosário, ou Congado, é uma importante manifestação religiosa da cultura afrobrasileira em Minas Gerais. Trata-se de num ciclo anual de homenagens a Nossa Senhora do Rosário e outros santos do panteão congadeiro.

visibilidade, espaços menos valorizados na hierarquia do ritual — mas nunca como caixeiras ou dançantes. Atualmente, pela capital e pelo interior do estado, constata-se a presença de mulheres em funções que, até algum tempo atrás, eram exclusivamente dos homens. Hoje já é possível encontrar mulheres caixeiras, dançantes e até capitãs comandando os grupos. No entanto, essa transição da mulher dos bastidores da festa para outros postos de maior visibilidade não aconteceu sem conflitos (Soares; Lopes, 2010, p. 1).

Quando uma das capitãs indagou aos mais velhos da tradição o porquê de as mulheres não poderem tocar tambor, não souberam lhe apresentar uma justificativa efetiva para a restrição:

Mas eu descobri com o passar do tempo que isso, em verdade, não tem fundamento, pelo menos com as pessoas mais velhas que eu conversei, que eu fui chegando na parede. Então, se isso não pode, me explica por quê. Eu sou muito contestadora, eu sou muito questionadora e eles não conseguiram me dar uma explicação (Capitã Pedrina, Guarda de Moçambique Nossa Senhora das Mercês, 2007 *apud* Soares; Lopes, 2010, p. 10).

Zeca Ligiéro também nos aponta, ao falar sobre “dança de mulheres no brinquedo de roda”, que a presença das mulheres, em tradições africanas e afro-brasileiras, se dá mais por meio da dança do que por meio dos tambores:

Em algumas rodas, mais tradicionais, o espaço pertence totalmente a mulher, *ainda que o tambor seja o reino do homem pois assim determinar as tradições que vieram da África*. Essas danças de roda foram assim desenvolvidas, em séculos, apenas por elas e são do seu domínio exclusivo. Local de afirmação de identidade, de encontro, de solidariedade. Algumas delas, além da saia rodada cumprida, são dançadas sempre descalças e remetem a um outro tempo remoto, em que reunidas entre si, podiam expressar-se de forma própria e particular, exercitando um direito que a vida social lhes foi roubando, uma dignidade que seus trabalhos forçados mal remunerados lhes passaram a negar. Na roda, rainhas irmanadas, voltam aquecer no fogo do tambor suas esperanças, rememorando formas de liberdade, exercendo corporalmente memórias e assim reafirmando identidades negras (Ligiéro, 2019, p. 135, grifos meus).

Se nas tradições os passos ainda são mais lentos, nas artes já conseguimos ser um pouco mais livres para vivenciar nosso *corpo-batuque-oxunista*. Assim, na realidade que recriamos, o tambor não é reino apenas dos homens e, em nossas rodas, somos rainha irmanadas que também tocam tambor. Embora ainda tenhamos que enfrentar muitos preconceitos.

Quando se nasce artista e na tradição ao mesmo tempo, é muito natural se valer dos saberes técnicos e influências estéticas de nossa tradição em nosso fazer artístico. Sobretudo se nosso fazer artístico carrega cunho político de valorização das culturas e da arte negra africana e afro-brasileira. No entanto, é muito importante compreender que aquilo que é feito dentro da esfera

religiosa tem preceitos e liturgias que devem ser respeitados e praticados no espaço sagrado da religião. Ao passo que os espetáculos, inspirados na religião e realizados com finalidade de entretenimento, deve ser praticada no espaço sagrado da arte. E para que não se trate de uma mera apropriação vazia de sentido, irresponsável e desrespeitosa, é importante que a artista (principalmente caso não seja da tradição) procure se aproximar da fonte, compreender de onde vem aqueles saberes, consultar com os mestres – detentores daqueles conhecimentos – e aconselharia, sobretudo, pedir licença às divindades.

O samba, o maracatu, o ijexá e tantos outros ritmos incorporados à música popular brasileira são de origem afro-religiosa, por exemplo, mas muitas vezes o racismo velado busca apagar essa origem. Acredito, inclusive, que as insistentes críticas ao uso de elementos de origem religiosa nas artes da cena é também estratégia do racismo para invisibilizar nossas africanidades. Em contraponto, fazer da arte um portal de valorização das africanidades presentes em nossa cultura brasileira (inclusive na instância religiosa), com todo o respeito necessário, se faz uma estratégia de resistência e continuidade de nossas histórias.

Em *Negras Autoras*, os tambores de congado (ou caixas de folia, como também são chamados), bem como outros tambores, podem se elevar de meros objetos ou instrumentos musicais para símbolos políticos, criadores de significados, parceiros de jogo cênico e extensão de nossos corpos. O latir das baquetas no couro se fundem ao pulsar de nossos corações, narrativas, corpos e vozes em revolução. O batuque se torna o pulsar da vida e da arte preta feminina. No espetáculo *NEGR.A*, as autoras batuqueiras vão se revezando por diversos instrumentos de percussão em cada uma das cenas.

Figura 13: Negras Autoras tocam tambores de congado (caixas de folia), e Elisa de Sena canta sua composição “Raiz”



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira/ PROTOFOTOGRAFIA.

Figura 14: Integrantes do Coletivo Negras Autoras tocam pandeiros na cena da música “Capina”, de Elisa de Sena



Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 15: Manu Ranilla toca pandeiro, Elisa de Sena toca agogô, Eneida Baraúna toca tamborim e Nath Rodrigues toca surdo na cena da música “Guerreira de Oyá”, de Júlia Tizumba



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 16: Elisa de Sena toca tarol na cena da música “Mundo Ciranda”, de Eneida Baraúna



Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 17: Manu Ranilla toca cajón afro-peruano na cena da música “Raiz”, de Elisa de Sena



Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 18: Manu Ranilla, Elisa de Sena e Eneida Baraúna tocam congas em “Kizalelu”, música de Júlia Tizumba



Fonte: fotografia de Simone Moura.

Após o cortejo-prólogo, Elisa de Sena inicia o primeiro bloco do espetáculo, o Bloco Ancestralidade, performando sua música “Raiz”, dançando, cantando, libertando seus cabelos (antes sob um tecido) e declamando poesia sobre os elementos da natureza. As demais autoras fazem coro e tocam instrumentos de percussão.

RAIZ – Elisa de Sena

*O meu cabelo é identidade
 A minha cor lutou por liberdade
 Eu nasci preta no Brasil,
 quem se abriu pra causa ouviu
 Eu negra banto e nagô
 Não venha negar minha cor
 A minha raiz não é relaxada
 É firme na terra árvore sagrada
 Tronco negro meu bisavô
 Nesse mesmo tronco apanhou
 Seu sangue no rio correu
 Nessa água o sinhô bebeu
 Lavoooo Lavooooou (BIS)*

*De pé descalço ganhei esse mundo
E na cabeça símbolo profundo
Pano que protege o orí
Orienta o povo daqui
Símbolo de guerra e de paz
Turbante dos meus ancestrais
Raiz raiz.*

Figura 19: Elisa de Sena agachada no chão em performance de sua música “Raiz”. Demais integrantes do Coletivo Negras Autoras tocam tambores de congado (caixas de folia)



Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 20: Elisa de Sena liberta seus cabelos em performance de sua música “Raiz”. Demais integrantes do Coletivo Negras Autoras tocam tambores de congado (caixas de folia) e cajóns afro-peruanos



Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 21: Elisa de Sena dança em performance de sua música “Raiz”



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira/ PROTOFOTOGRAFIA.

*O elemento é água
 Água que lava o sangue e as mágoas
 É água
 Água que leva navios negreiros, povo guerreiro, cruz e espada
 O elemento é fogo
 fogo que forja o aço da espada de meu Ogum
 É fogo que aquece, queima e ilumina qualquer um
 O elemento é ar
 Que sopra pro continente mãe o espírito da mulher a cantar
 É ar, África, que sente o vento da brisa que vem do mar
 O elemento é terra e os meus pés pisam por onde o caminho diz
 É terra
 que fortalece o emaranhado da raiz
 Raiz, Raiz
 Lavoou (lavou a dor)
 Lavoou (lavou a dor)
 Raiz (de um povo matriz)
 Raiz (meu povo e matriz)*

Na sequência, EU declamo o texto “Sementes”, de minha autoria, e canto minha primeira música, feita em homenagem à minha avó Kizaleleu, grande matriarca de minha família paterna: “Em meio aos caminhos de pedra que a gente mesmo construiu, Kizá viveu, Kizá sorriu”.³⁶ Quando Eneida Baraúna me convidou para integrar o Coletivo, eu tinha apenas essa canção composta. A partir do convite, aceitei o desafio de me desenvolver mais na área da composição.

Figura 22: Júlia Tizumba canta e toca tambor de congado (caixa de folia) na cena de sua música “Kizalelu”, Nath Rodrigues toca violino, Manu Ranilla, Elisa de Sena e Eneida Baraúna tocam congas



Fonte: fotografia de Bel Diniz.

SEMENTES – Júlia Tizumba

Foi assim que tudo começou: do ventre de nossa mãe África, de nossas veias ancestrais. Hoje somos frutos das sementes que mulheres negras levavam ocultas em seus cabelos crespos na esperança de vingar plantação em terra quilombola. Hoje escrevemos a nossa história e vamos deixar o mundo para aqueles que vierem depois de nós. Somos herança. Somos feitas de histórias, somos feitas de lutas, somos feitas de amor.

³⁶ Trecho de música “Kizalelu”, de Júlia Tizumba.

Ainda no Bloco Ancestralidade, Nath Rodrigues canta sua música “Padê”, fazendo referência e reverência às pombagiras (inquices femininos das encruzilhadas e dos caminhos; exu mulher) e às oferendas que entregamos a elas. Eneida Baraúna conta uma história autoral, inspirada nos itãs³⁷ tradicionais, saudando Yemanjá (rainha do mar; mãe de todas as cabeças) e performa, cantando e dançando, sua música “Saudação à Rainha”.

Figura 23: Eneida Baraúna canta e dança em cena de sua música “Saudação à Rainha”, Elisa de Sena toca tambor de congado (caixa de folia) e Júlia Tizumba toca conga



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

³⁷ Histórias míticas da cultura Yorubá.

Figura 24: Eneida Baraúna canta e dança em cena de sua música “Saudação à Rainha”



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 25: Eneida Baraúna dança em cena de sua música “Saudação à Rainha”, Elisa de Sena toca tambor de congado (caixa de folia), Júlia Tizumba toca conga, Manu Ranilla toca patangome e Nath Rodrigues toca sementes



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 26: Nath Rodrigues toca violino e canta na cena de sua música “Padê”, enquanto Manu Ranilla, Elisa de Sena e Eneida Baraúna tocam congas e músicos convidados acompanham ao fundo



Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 27: Nath Rodrigues toca violino e canta na cena de sua música “Padê”



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Na sequência, o grupo vai à frente do palco e, por meio de gestos e palavras, narram o texto “Em uma só voz”, de Manu Ranilla, ora em uníssono, ora individualmente.

EM UMA SÓ VOZ – Manu Ranilla

*Em uma só voz declamo o que meu ventre clama
 Meu ventre pariu esse país e de minhas tetas extraiu o alimento
 Pra força do braço de quem retira lenha pra esquentar a barriga no fogão
 Meu ventre possui face e cada traço em meu rosto representa uma nação
 Que gira mundo mostrando suas fases.
 Faceta da vida que faz da mulher elemento de fragilidade e força
 contradição que faz ecoar a voz da
 anciã, é ela quem gera a fala.
 É ela quem gera, ela não falha.*

Figura 28: Coletivo Negras Autoras narra texto com palavras e gestos que remetem à *matripotência* da mulher negra



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

Figura 29: Coletivo Negras Autoras narra texto com palavras e gestos que remetem à *matripotência* da mulher negra, e músicos convidados acompanham ao fundo



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

O coletivo finaliza o primeiro bloco em roda, novamente, no centro do palco. Nath Rodrigues toca berimbau, Manu Ranilla toca pandeiro e todas cantam a música “Lenha”, de Manu, fazendo alusão aos fogões de lenha do interior de Minas e aos batuques que acontecem nas cozinhas, ao redor desse fogo: “Lenha de fogão, fogo que esquentava a mão. Batuque tá lá na cozinha, Tum, Tum no meu coração”.³⁸

³⁸ Trecho da música “Lenha”, de Manu Ranilla

Figura 30: Coletivo Negras Autoras fazem roda ao centro do palco em cena da música “Lenha”, de Manu Ranilla, Nath Rodrigues toca berimbau e demais integrantes estalam os dedos



Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Figura 31: Nath Rodrigues toca Berimbau e Manu Ranilla toca pandeiro na cena da música “Lenha”, de Manu Ranilla



Fonte: fotografia de Bel Diniz.

Neste primeiro bloco do espetáculo, podemos observar como a musicalidade, a corporeidade, o uso da espacialidade e os textos apresentam as dimensões da espiritualidade, da matripotência, da coletividade e, obviamente, da autoralidade e do protagonismo. As atrizes tocam diversos instrumentos de percussão e Nath Rodrigues também toca violino (o que também é interessante: observar uma mulher negra, retinta e rastafári, tocando um instrumento clássico. Afirmando que, de fato, ocuparemos todos os espaços que desejarmos, inclusive o da música erudita europeia, se assim quisermos).

As temáticas, trazidas nos textos autorais, fazem menção a divindades femininas de religiões de matriz africana, às matriarcas, às mulheres matripotentes que pariram esse país. Os textos não são apresentados de forma dramática: não há diálogos, não há conflitos, não há personagens. Há narrações dessas mulheres negras, como declamação, relato, confissão,

partilha ou contação de histórias. As coreografias e gestos também reverberam movimentações presentes em danças de orixás e outras manifestações afro-brasileiras. Tudo isso apresenta o quarteto cantar-dançar-batucar-contar em função da elaboração de um espetáculo cênico-musical afrorreferenciado e feminino. Tudo criado e recriado de forma coletiva, em processo colaborativo, entre as autoras.

O segundo bloco, Bloco do Amor, tem início com outra contação de histórias de Eneida Baraúna. Desta vez a atriz recria uma história de amor homoafetiva entre as orixás Oxum e Iansã. A contação é seguida por duas músicas: “Minúcias” de Nath Rodrigues e “Andor” de Eneida Baraúna:

MINÚCIAS – Nath Rodrigues

*Pensei em te dizer que era dia
De amar e de viver como sem fim
O amor quando escolhe se apropria
De todo pensando, tudo em mim
Se passo a ver meus passos enquadrados
Num círculo julgado de pecado
Preso em minúcias
Visto em malícias
E o tempo é quem resolve no fim
Me apego na verdade
De haver cumplicidade
Nas várias formas de se ver o amor
Declaro ser mentira que levo tudo em vão
Liberto a nós todo o bem da vida*

ANDOR – Eneida Baraúna

*Cuidado com o Andor, que o Santo é de Barro
Alivia a dor, a ingratidão
Só o amor constrói e escreve a vida
Acabou-se o tempo da desilusão
A dor faz a gente sofrer, soluçar
Aperta no peito saudade ou rancor
Desperta daninha erva ao lamentar
Aprisiona a alma, seu caminhar
Cuidado com o Andor, que o Santo é de Barro
Alivia a dor, a ingratidão
Só o amor constrói e escreve a vida
Acabou-se o tempo da desilusão
O amor faz a gente sorrir e chorar
Às vezes é o remédio pra dor
Não sabe quando é hora de chegar
Alimenta a alma, transforma em cor*

Falar de amor, no contexto das mulheres negras, se faz urgente. Se a herança escravagista atribui a seres humanos negros a condição de mercadorias, de bichos e se a ideologia patriarcal estigmatiza as mulheres no lugar da objetificação e da subalternidade, recuperar o direito ao amor se faz pauta importante no sentido de reconhecer a humanidade feminina e negra. Segundo a historiadora Beatriz Nascimento, para além do imaginário popular pautado pela ideia de “negras para trabalhar, mulatas para furnicar e brancas para casar”, outras instâncias sociais e econômicas, afetam os afetos das mulheres negras brasileiras:

Quanto mais a mulher negra se especializa profissionalmente em uma sociedade desse tipo, mais é levada individualizar-se. Sua rede de relações também se especializa. Sua construção psíquica, forjada no embate entre sua individualidade e a pressão da discriminação sua racial, muitas vezes surge como impedimento à atração do outro, na medida em que este, habituado aos padrões formais de relação dual, teme a potência inesperada dessa mulher. Também ela, por sua vez, acaba por rejeitar esses outros homens, pois não aceitará uma proposta de dominação unilateral. Desse modo, ou permanece solitária ou liga-se alternativas em que os laços de dominação podem ser afrouxados. Convivendo em uma sociedade plurirracial, que privilegia padrões estéticos femininos como aqueles cujo ideal é de um maior grau de embranquecimento (desde a mulher mestiça até a branca), seu trânsito afetivo é extremamente limitado. Há poucas chances para essa mulher numa estrutura em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais e é ela a representante da etnia mais submetida. A escolha dos homens passa pela crença de que ela seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais, crenças relacionadas as características de seu físico, muitas vezes exuberante. Entretanto, quando se trata de um relacionamento institucional, a discriminação étnica funciona como impedimento, mais reforçado à medida que essa mulher ao sou uma posição de destaque social (Nascimento, 1990 [2002], p. 267).

Experimentar afeto é parte do processo de sociabilidade humana e contribui para a saúde dos corpos físico, emocional e mental. Como mulheres negras, merecemos e temos o direito de ser amadas. Portanto, falar de amor e das muitas formas de amar, é uma maneira de ocupar também o lugar dos afetos, do respeito, da dignidade, da autoestima, da nossa valorização. É uma forma de reescrever os “contos de fadas”, retirando do enredo o preterimento histórico da mulher negra. Rascunhando, assim, outras realidades afetivas para nós. Construindo, por nós mesmas, outros imaginários e narrativas amorosas.

Nesse sentido, também reforço a importância do desenvolvimento do auto amor. Há um conhecido ditado, entre o povo de axé, que diz: “oxum lava as suas joias antes de banhar seus

filhos”.³⁹ Este não se trata de um ensinamento egoísta, mas do lembrete de que para amar ou cuidar alguém, é preciso que estejamos individualmente bem. É preciso saber se amar e cuidar primeiramente. Oxum nos ensina o amor-próprio.

Ao rejeitar a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduz o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo assim, assumir uma postura crítica, intermediando sua própria história e seu *éthos*. Assim, caberia ela e levar levantar a proposta de parcerias relações sexuais, o que, por fim, se replicaria nas relações sociais mais amplas (Nascimento, 1990 [2002], p. 268).

AMORA – Manu Ranilla

*Não tenho memória sonora de um canto negro me fazendo dormir
 Não sorriram lábios vermelhos, da carne negra e dentes brancos,
 branco quem o branco do olho.
 Não me contaram nada sobre os antepassados,
 que vieram de longe e trabalharam pros senhores.
 Não me disseram também, que o fetiche branco sobre a pele preta,
 machucaria minha alma e minha calma.
 Ao menos, descobri vó “Índia”, vó preta, parteira, feiticeira, curandeira, feiticeira
 e é só isso que sei.
 Sei que a vida é dura pra quem tem cor, coragem!
 Que a fé é caminho pra felicidade,,
 E que a amora
 fruta negra por fora
 cor de sangue por dentro
 de uma delicadeza
 que vem do topo da copa
 Quando cai
 já não tem mais valia pra gente
 vira posse doce das formigas
 bicho rotineiro
 constrói império com doce
 doce jeito de viver!
 Pretas ou amarelas
 tudo que fruta
 tudo que folha
 no chão vira refeição
 E sustenta!*

O terceiro bloco, o Bloco Contemporaneidade, é composto pelas músicas Sustenta (de Elisa de Sena e Manu Ranilla), Capina (de Elisa de Sena), Guerreira de Oyá (de Júlia Tizumba), Mundo Ciranda (de Eneida Baraúna) e Tempo Liberdade (uma composição do Coletivo em parceria com Maíra Baldaia). Entremeadas por textos, essas canções abordam os desafios enfrentados e

³⁹ Ditado popular.

a resistência das mulheres negras que persiste desde as suas ancestrais até os dias atuais. Para a performance de “Sustenta”, que trata do correr da vida diária de mulheres negras, as autoras utilizam objetos percussivos alternativos, de uso cotidiano, como copos e sacolas.

Figura 32: Elisa de Sena toca copos em cena de música “Sustenta”, de Manu Ranilla e Elisa de Sena



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Figura 33: Eneida Baraúna toca sacola em cena de música “Sustenta”, de Manu Ranilla e Elisa de Sena



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira.

Os textos “A luta tem que parar” de Elisa de Sena e “Missão” de Nath Rodrigues encerram a narrativa do espetáculo *NEGRA*, acompanhados de performance em que as autoras cantam e dançam, tocando pandeiros e *gungas* e seguidos de um cortejo final, em que as integrantes recolhem os elementos da natureza do proscênio e refazem o trajeto realizado no prólogo.

A LUTA TEM QUE PARAR – Elisa de Sena

*Nunca fui de falar demais
Carrego mais essa característica das minhas ancestrais
De pensar calada, sofrer calada, servir calada e ser violentada
Hoje essa violência já não é tão direta, às vezes é sim, mas ela é discreta
Tem homem que te dá um emprego achando que vai te comer
Tem moço que não te apresenta pra família, branca, pra te “proteger”
Tem cara, que te come, te consome e depois some
Tem de tudo pra reafirmar seu lugar como objeto nesse mundo*

*Eu observo
Quase sempre calada
Mas eu faço diferente, sigo por outra estrada
Primeiro eu choro, lavo o sangue e as mágoas Choro muito... é que eu sou de água
Mas depois eu empunho minha espada, é que eu sou de fogo
E saio cortando as ervas daninhas da estrada
Guerreira eu sei que sou
Ser mulher, negra, gorda, magra, alta, baixa, que fala, calada,
do asfalto, favelada, vestida ou pelada
É travar uma guerra todos os dias
A luta tem que parar
Mas somente quando a mulher deixar de ser vista e tratada como objeto
E puder lado a lado com um homem caminhar*

Figura 34: Coletivo Negras Autoras performa com gungas e pandeiros na cena da música “Capina”, de Elisa de Sena



Fonte: fotografia de Simone Moura.

Figura 35: Coletivo Negras autoras ergue pandeiros para o ar ao final da música “Capina”, de Elisa de Sena



Fonte: fotografia de Evandro Parreiras.

MISSÃO – Nath Rodrigues

*Eu carrego uma missão
na alma, no coração, na pele...
missão de igualdade.
Devo aos meus que já se foram
povo guerreiro e trabalhador que deixou sua terra em condições vis
Base da nossa sociedade e por ela é limitada a não ocupar o topo
Agora quero estar em lugares que nunca nos foram permitidos
E, quando chego, sinto carregar uma legião
que me dá força e proteção pra enfrentar tanta hipocrisia
A missão é longa, os caminhos são de pedra
mas com muita resistência eles são percorridos*

A última cena do espetáculo é o cortejo de despedida ao som da música “Tempo Liberdade”, composta coletivamente por Eneida Baraúna, Elisa de Sena, Júlia Tizumba, Manu Ranilla, Nath Rodrigues e Maíra Baldaia. Ao som da canção, arranjada em forma de *blues*, as autoras se dirigem lentamente à porta de saída e o público vai escutando aquelas vozes que repetem, em uníssono e ininterruptamente, a afirmação: “o tempo liberdade é agora”.

TEMPO LIBERDADE – Coletivo Negras Autoras e Máira Baldaia

*Meu olhar riscou o mundo
Avistei foi liberdade
Sou Kilumba, sou rainha Nzinga
Me disseram que o sol vai
Me disseram que o sol vem
Me disseram que o sol vai curar toda essa história
Curar toda essa história
Queima a pele de Maria
Maria que foi menina
Menina que foi pra lá trabalhar
Menino de erê te guarda
Do lado anjo da guarda Sentinela guia o seu caminhar
O tempo lavou a alma enfim
O tempo dirá nossas vitórias
O tempo é senhor das vozes
O tempo liberdade é agora*

Para além da observação da performance em Teatro Oxunista, onde podemos perceber a relação dos corpos, da música, do conteúdo e forma de expressar as narrativas e do uso da espacialidade em conexão com as ancestralidades africanas e afro-brasileiras, também se faz importante observar alguns elementos visuais presentes na construção dos figurinos e pinturas corporais do espetáculo *NEGR.A*.

Figura 36: Coletivo Negras Autoras e Criola posam para foto, com pinturas corporais, na pré-estreia de *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

As autoras optaram por um figurino de cor preta. Como o recurso para a montagem do espetáculo era muito baixo, cada uma ficou encarregada de comprar a sua própria roupa preta. Nesta escolha, as atrizes escolheram ir na direção contrária das manifestações afro-religiosas que as influenciam, em que o habitual é o uso de roupas brancas e/ou cores claras. Mas, exatamente pelo fato de utilizarem figurinos de cores claras há muitos anos em outros trabalhos, as autoras decidiram radicalizar na experiência contrária, explorando outra visualidade. Para compor a visualidade, junto ao figurino preto, o Coletivo convidou a artista visual Criola para desenvolver pinturas corporais nas autoras.

Criola, artista visual natural de Belo Horizonte, reflete em sua arte a tríade: ancestralidade, espiritualidade e natureza. Formada em Moda pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, se expressa a partir de texturas e padronagens e tem como base as subjetividades da mulher preta e os grafismos de matrizes afro-brasileiras. Na sua prática artística, busca representar personagens com geometrias sagradas em cores vibrantes que traduzem suas vivências enquanto artista afrodiáspórica. Pinta nas ruas desde 2012 e apresenta murais de grandes formatos ao redor do mundo, além do

Brasil, França, Bielorrússia e Estados Unidos.⁴⁰

O resultado do trabalho de Criola, reverbera não só as heranças africanas e afro-brasileiras, mas também as heranças indígenas das autoras, nas quais o povo se vale das pinturas corporais para demarcar suas identidades:

Há, nos rituais, determinadas pinturas corporais e arranjos de penas e plumas de forma se aproximar dos seus encantados. Se a nudez é a roupa do dia a dia, a pintura corporal e os adornos são reservados para momentos de ritual e celebração. A pintura corporal, os grafismos indígenas, e a sua arte plumária é algo que não se pode resumir em enfeite, embelezamento, adorno, como seria o caso da escolha de roupas de acordo com a moda vigente no Ocidente [...] Para os indígenas que habitam o Brasil, alguma marca identitária é feita diretamente no ou sobre o corpo – *piercing* nos lábios ou orelha, corte de cabelo próprio, arranjos de penas e plumas, colares e pulseiras. Sobre a pele, desenhos geométricos feitos de urucum e tinta de jenipapo. Tudo isto para deixar claro que existe a identidade de um povo, uma tribo, uma tradição (Ligiéro, 2019, p. 65).

Assim, os grafismos da identidade visual criada por Criola para o espetáculo *NEGRA*, demarcam a identidade afro-ameríndia deste coletivo de mulheres e também inspiraram o que hoje é a logo do Coletivo Negras Autoras, elaborada em uma parceria com o estúdio de design: “45 jujubas”.

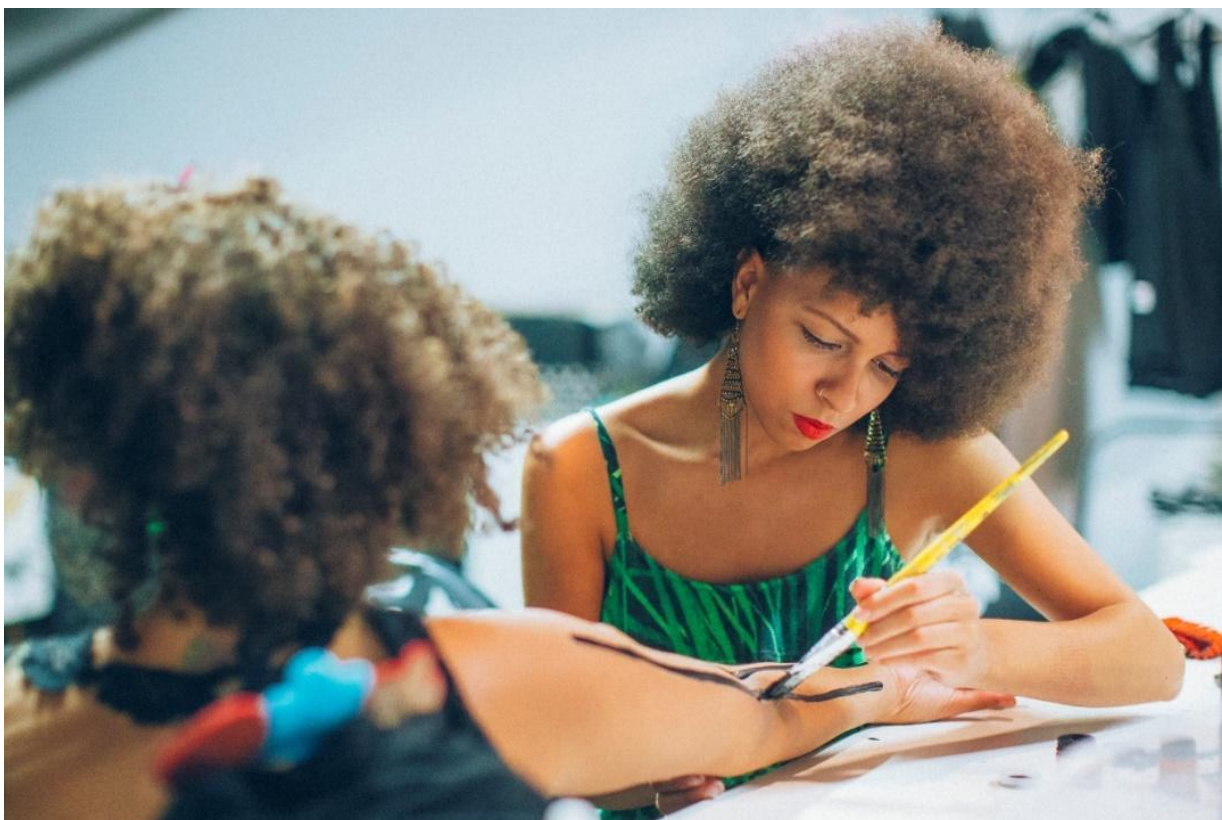
⁴⁰ Minibio extraída do site da artista. Disponível em: <<https://projetoafro.com/artista/criola/>>. Acesso em: 4 fev. 2024.

Figura 37: Logo do Coletivo Negras Autoras, criada pelo estúdio 45 Jujubas e inspirada nas pinturas corporais realizadas pela artista visual Criola no espetáculo *NEGR.A*



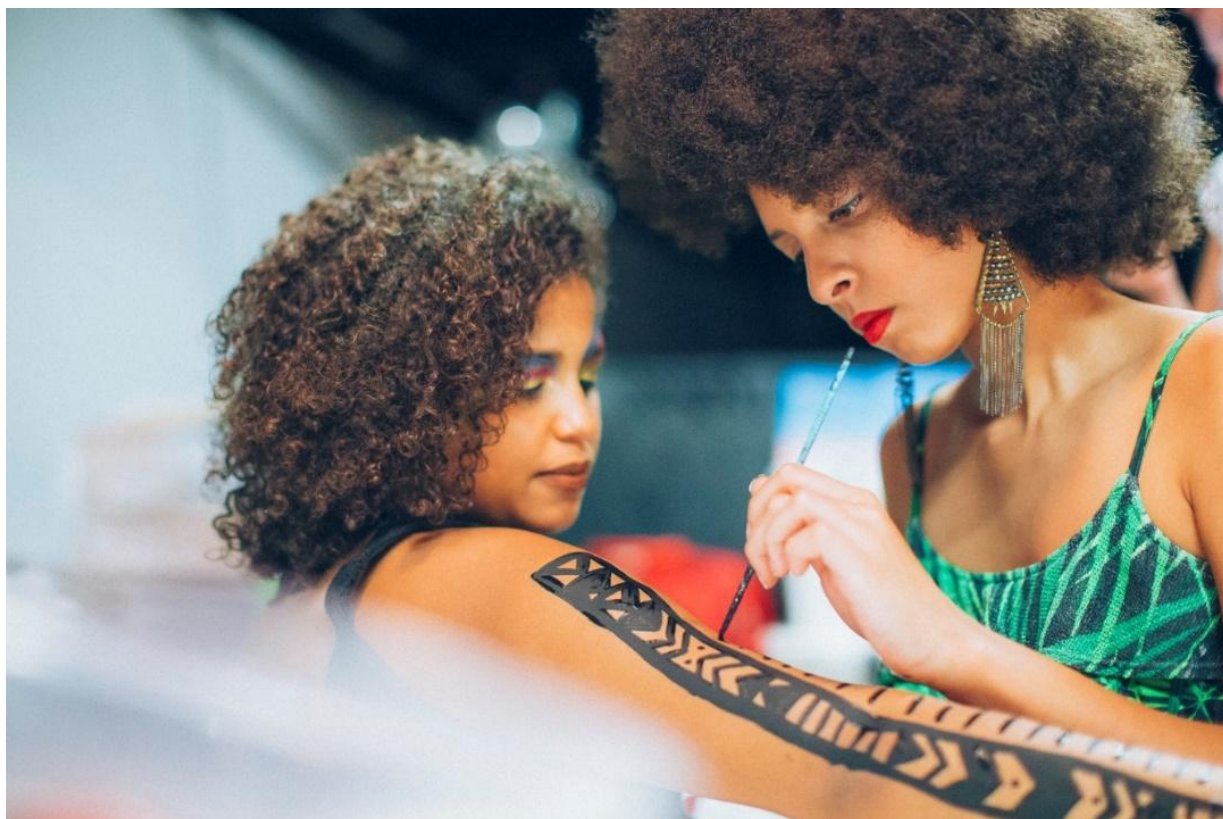
Fonte: Estúdio 45 Jujubas.

Figura 38: Criola realizando pintura corporal em Júlia Tizumba para a estreia do espetáculo *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 39: Pintura corporal realizada por Criola no braço direito de Júlia Tizumba



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 40: Pintura corporal de Júlia Tizumba finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*



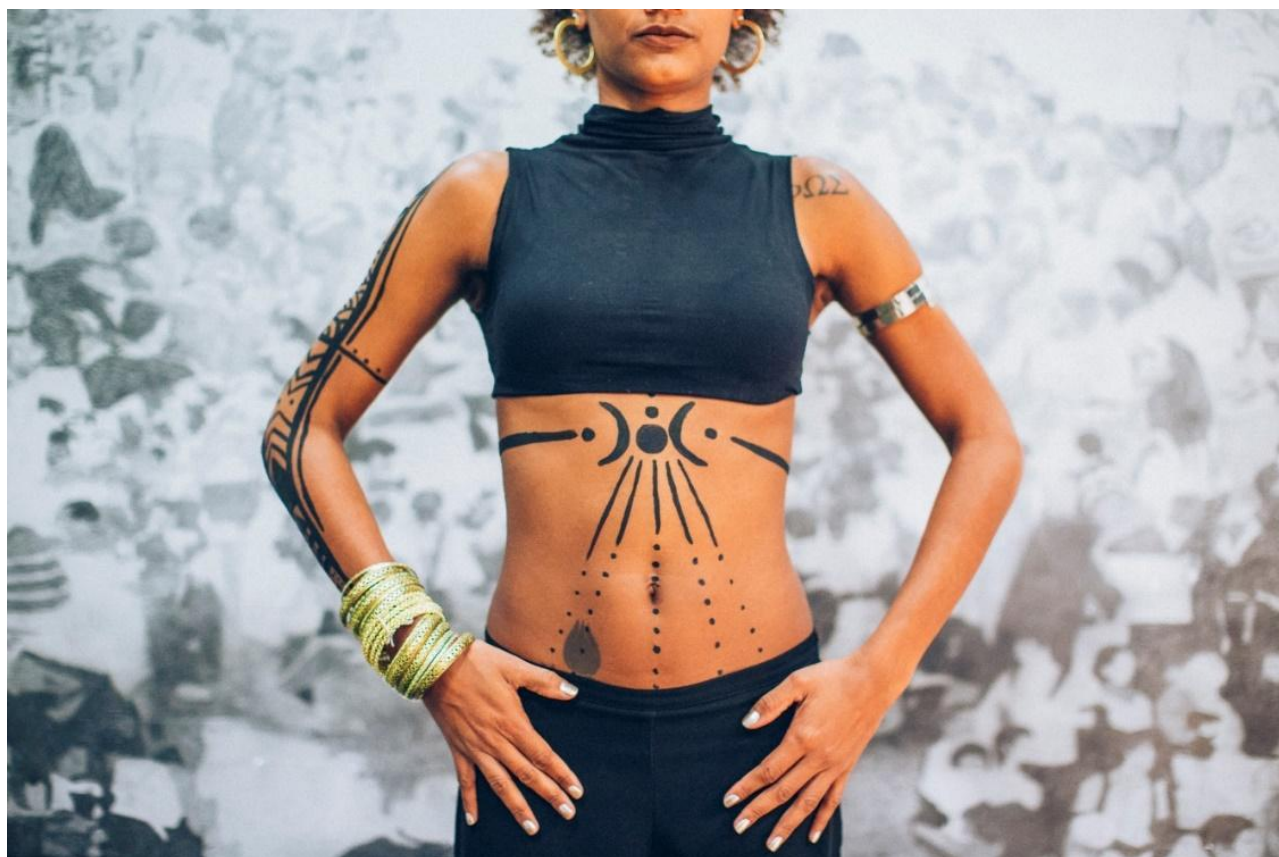
Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 41: Pintura corporal de Manu Ranilla finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 42: Pintura corporal de Elisa de Sena finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 43: Pintura corporal de Nath Rodrigues finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 44: Pintura corporal de Eneida Baraúna finalizada para a estreia do espetáculo *NEGR.A*



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Figura 45: Pintura corporal realizada pelo músico Belisario Tonsich na barriga de Júlia Tizumba, grávida de Iara



Fonte: fotografia de Thiago Santos.

Completando a equipe de criação visual, o espetáculo NEGR.A também contou com o design de luz da iluminadora negra Tainá Rosa e com as cores representadas pela maquiagem assinada por Cacá Zech e Tásia D’Paula.

Observar e refletir sobre os elementos, concepção de encenação e forma de atuação no espetáculo NEGR.A do Coletivo Negra Autoras contribui para o reconhecimento e valorização de manifestações teatrais e performáticas de culturas diferentes da hegemônica europeia, especialmente aquelas que têm raízes nas tradições africanas e ameríndias. Essas formas de expressão podem nos conectar com a história, a espiritualidade e a diversidade cultural que nos conformam como mulheres negras, brasileiras, em cena, atuando por meio de uma perspectiva afrorreferenciada e feminina, em Teatro Oxunista.

2.1.2 Espetáculo ERAS

Figura 46: Segunda formação do Coletivo Negras Autoras



Fonte: fotografia de Paulo Abreu. Da esquerda para a direita: Manu Ranilla, Nath Rodrigues, Júlia Tizumba, Elisa de Sena e Vi Coelho.

ERAS é a segunda criação do Coletivo Negras Autoras que também trata do universo negro feminino a partir de textos, danças e músicas autorais. Com direção de Grace Passô, preparação vocal de Fabiana Cozza e participação da instrumentista Lauriza Anastácio, as multiartistas se revezam em cena, entre instrumentos e interpretações, e utilizam suas composições na construção de um espetáculo sobre relações temporais e atemporais entre o universo da mulher negra e o que a rodeia na contemporaneidade. Conectadas aos seus lugares de fala, dizem das que vieram antes, das que virão e das que vivem na atualidade, em histórias que atravessam o tempo, por eras e eras. A palavra sonora e corporal conduziu o destino desta obra que viajou pelo Brasil e recebeu o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de melhor figurino e melhor iluminação, em 2017. A diretora Grace Passô destaca a característica multifacetada do Coletivo:

Pluriartistas, autoras sonantes, entoadoras de memórias, mulherio de mulheridades, afro-mineiras universais, griotes, tamborzeiras do pós-mundo, véias de guerra e de paz. O Coletivo Negras Autoras inaugurou mais um espaço impossível no mundo: espaço da invenção preta, espaço que ouve, houve e haverá. Elas sabem que são eras (Passô, 2020, contracapa de *Poesia armada*).

A partir da segunda formação do Coletivo, com a saída da integrante Eneida Baraúna e entrada das integrantes Vi Coelho e Aline Vila Real na produção, as autoras realizam o novo espetáculo, uma espécie de continuidade do espetáculo *NEGRA*, agora realizado com mais recursos e, portanto, de forma mais elaborada. Com novos estímulos e experimentações, as artistas radicalizam a presença feminina em cena. Sem a presença dos músicos convidados, a convidada Lauriza Anastácio e Nath Rodrigues se encarregam das referências harmônicas das canções.

A direção de Grace Passô e a preparação vocal de Fabiana Cozza, duas expressivas e experientes artistas negras, impulsionaram o Coletivo a novas experiências. A preparação vocal de Fabiana Cozza é uma preparação que passa pelo corpo, entendendo que voz é corpo e corpo é voz. Fabiana, assim como as integrantes do coletivo, transita entre os palcos e a academia: é formada em canto popular, teoria musical e prática de conjunto pela Universidade Livre de Música Tom Jobim (atual Emesp) e em Jornalismo pela PUC-SP, além de ser mestre em Fonoaudiologia pela PUC-SP e estar realizando doutorado em Música pela Unicamp, onde realiza pesquisa sobre a relação entre a voz e o tambor na música afro-brasileira e afro-diaspórica.

Eu fui feita no candomblé. Eu comecei a minha história na música, minha carreira, no tambor. É couro e a mão batendo no corpo da madeira: eu venho do Samba. E o Samba é o tambor. É o terreiro, é o corpo imantado de som, de ressonância. É a partir desse lugar que eu entendo a música. A célula mínima, essencial: tambores e voz (Cozza, 2021, on-line).⁴¹

E é assim que ERAS se constitui. Entre tambores e vozes-corpos-palavras imantados pelo som dos batusques, do violino, do violoncelo, do bandolim, da *mbira* e do pedal de *loop station* tocados por mulheres negras. Em um primeiro momento do processo criativo, as autoras apresentaram as músicas, textos e instrumentos que gostariam que compusessem o novo espetáculo. De forma analógica, escreveram o nome de cada obra em folhas de papel ofício e a diretora Grace Passô fez um grande mapa com os papéis no chão do Espaço Cultural Tambor Mineiro. Em seguida, sentadas em roda, no entorno deste mapa de narrativas, afetos, palavras e canções, como em volta de uma fogueira e junto de seus instrumentos musicais, as atrizes

⁴¹ Trecho extraído de entrevista dada por Fabiana Cozza ao site *Monkeybuzz*. Disponível em: <<https://monkeybuzz.com.br/materias/fabiana-cozza-em-5-atos/>>. Acesso em: 5 fev. 2024.

contaram algumas histórias de suas vidas, famílias e acontecimentos que lhes atravessaram para Grace e Fabiana. Destas reuniões, que aconteceram algumas vezes, nasceram novos textos coletivos, alinhavados pela agulha dramaturgica poderosa de Passô.

Na sequência, exercícios vocais e corporais propostos por Cozza, explorando o espaço físico da sala de ensaio e o espaço interno do corpo de cada autora, as fizeram explorar outras formas de cantar e atuar. Cantos e narrações executados em métricas e potências engajados no corpo como um todo e em diálogo com a sonoridade dos instrumentos, ora na cadência e ora em oposição ao ritmo, timbre, intensidade e andamento dos mesmos. Grace, por sua vez, propunha que as autoras tocassem, cantassem, dançassem e narrassem fora de seus lugares comuns: deitadas, abraçadas, em cima de tamboretas e escadas, carregadas umas pelas outras. E assim foi nascendo a encenação de *ERAS*.

Depois de muitas experimentações, arranjos e rearranjos do mapa dramaturgico, o roteiro do espetáculo ficou assim definido:

1. Mandinga
2. A Benção + Abre Caminho
3. ERAS/ANCESTRAIS
4. Texto Mães + Rio Mãe
5. Templo
6. Nós
7. Cura
8. Faca Corta a mão + Mamãe chorou
9. Me Abala + Cosme
10. Maravilha Sintonia + Minas de Cetim
11. Meus ancestrais + Menina dos olhos
12. Muirakitã
13. Liquinha
14. Religare
15. Texto Ecoa + Alodê Iara
16. Mulheres Negras

A peça tem início com luz baixa. Em cena, uma pequena escada de três degraus coberta de tecidos estampados, alguns tamboretos também encapados com estampas variadas, instrumentos musicais e Manu Ranilla que inicia um texto-oração de sua autoria: “Mandinga”, evocando exu, para abrir os caminhos do espetáculo. Falando em um microfone, conectado a um pedal de *loop station* (um pedal eletrônico que permite repetições sonoras), trechos do texto são repetidos ininterruptamente, enquanto sua voz sobrepõe a repetição com novas frases. Essa sobreposição polifônica é reiterada em outras cenas do espetáculo, produzindo camadas e ecos de vozes-existências em uma sonoridade afrofuturista, já que o futuro é ancestral.

MANDINGA – Manu Ranilla

*Evocamos Exu
Filho de mulher, filho de Iemanjá
Abre Caminho, Exu
Abre caminho para as mulheres
Filho de mulher, filho de Iemanjá
Não dá pra começa sem rezá
Vela acesa acima da mesa
Olha a mandiga
Espinhela caída, arqueia ela
Levanta espinhela
Esse seu mal agouro, mal olhado
Guiné, Arruda, quebranto quebrado
Espinhela caída e ventre derrubado
Eu te curo, eu te saro
Te saro*

Durante o texto-oração, as autoras vão entrando em cena, uma a uma, com máscaras e macacões feitos de tule que, em transparência, realçam a cor de seus corpos. Cravejadas de pedras coloridas, douradas e brilhantes, se vestem todas de uma mesma saia. Símbolo que nos une em um só ser, entidade mulher negra, pedras preciosas, valorosas: Coletivo Negras Autoras. Tal visualidade (mascaramento) é um forte aspecto na composição da dramaturgia de atuação deste trabalho. Trata-se de um diferencial visual que dá sentido específico para cada atriz e, melhor, nos retira de um tipo de aparição de composição teatral tradicional de atuação na qual espera-se que a atriz se apresente com a estética de sua visualidade de origem e de lugares estéticos que reforçam estereótipos atribuídos a atrizes negras.

Posicionadas e de posse de seus instrumentos, iniciam as primeiras canções, embaladas pelo som contagiante dos instrumentos de percussão (agogô, conga, caixa de folia e patangome) e do violoncelo ritmado. “A Benção”, de Júlia Tizumba, e “Abre Caminho”, de Manu Ranilla, pedem licença e benção aos que vieram antes e às divindades que as protegem.

Figura 47: Foto de divulgação do espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo. Da esquerda para a direita: Vi Coelho, Júlia Tizumba, Lauriza Anastácio (sentada), Nath Rodrigues e Manu Ranilla

Figura 48: Cena de abertura do espetáculo *ERAS*



Fonte: *frame* de vídeo de Pablo Bernardo.

Figura 49: Júlia Tizumba performa com máscara e macacão criados por Eduardo Ferreira



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 50: Júlia Tizumba performa com máscara e macacão criados por Eduardo Ferreira



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 51: Júlia Tizumba toca agogô em cena de abertura do espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 52: Vi Coelho toca patangome em cena de abertura do espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 53: Elisa de Sena toca caixa de folia e Manu Ranilla toca conga em cena de abertura do espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

A BENÇÃO – Júlia Tizumba

*Laroiê, Exu, Laroiê
Abre caminhos, pai
Abre caminhos de luta
Abre caminhos de paz
Laroiê, exu, Laroiê
A benção vim pedir
Pra toda essa aruanda
Pra quem veio antes de mim*

*Mandou chamar, mandou
Mandou chamar, mandou
Eu tô chegando já, eu tô
Eu tô chegando já, eu tô*

*A benção Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Cidinha da Silva, Leda Maria Martins
A benção Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento
A benção Ruth de Souza, Léa Garcia, Zezé Motta
A benção Clementina de Jesus, Mãe menininha do Gantois, Clara Nunes*

*A benção Santa Bárbara, Eparrey minha mãe Iansã
A benção Nossa Senhora da Glória, ora yeye mamãe Oxum
A benção Nossa Senhora da Conceição, Odofiabá Iemanjá
A benção Nossa Senhora de Santana, Nanã Buruquê, saluba vovó
A benção todas as yabás!*

ABRE CAMINHO – Manu Ranilla

*Abre caminho pra vida passar
Abre caminho na mata no céu
Abre caminho no rio no mar
Abre caminho pra vida passar*

As autoras vão então trocando de lugar, dentro da saia. Em cada momento, uma delas assume o topo da escada, como um púlpito, um lugar para se fazer ouvir. Na cena seguinte à abertura, Júlia Tizumba desce e Vi Coelho assume a fala, narrando um dos textos coletivos: “Eras/Ancestrais”, constituído de fragmentos dos relatos de cada uma das atrizes. A narração é sobreposta pela voz de Manu Ranilla sob o efeito do pedal *loop station* e finaliza com a canção “Quinhentas”, de Vi Coelho.

Figura 54: Vi Coelho performa texto “Eras Ancestrais” e música “Quinhentas” do alto da escada, Júlia Tizumba toca caixa de folia, Elisa de Sena toca pandeiro e Manu Ranilla toca conga



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

ERAS/ANCESTRAIS – Coletivo Negras Autoras e Grace Passô

Essa voz nasceu há muito tempo. Essa voz nasceu antes do tempo. Essa voz nasceu quando ainda nem tínhamos nascido. Essa voz, andou pelo tempo, por eras, eras, eras, eras, eras, eras. Ainda quando as de antes pisavam no mar, nas matas, nas minas, na África, no ar. Na casa dos senhores brancos, nos canaviais, prostíbulos, quilombos, nos lombos, no samba. Essa voz passou por vó antes de chegar aqui. Vó era do terreiro de candomblé. Era bem católica. Era de santo. Era de Sabará, Santa Luzia, Teófilo Otoni. Era parteira, era curandeira, doméstica, costureira, era. Dava aulas. Era dona de casa. Eram muitos filhos, muito tempo na maternidade. Vivia em silêncio. Era medo. Jogou uma panela de arroz quente no chão. Ficou viúva com apenas 15 dias de casada. Dizem que meu vô matou minha avó: batia, batia, batia, batia, batia, batia, batia, batia, batia. Era assim. Eu nunca vi minha vó de calça. Teve que sair da escola. Era analfabeta, mas sabia escrever números. Hum, cozinhava bem demais! Era o melhor biscoito frito do mundo! Hummmm era coxinha, era empadinha, era pele de frango frita, hum...era cigarrate! Cortava o pão diferente pra mim. Ela tem um caderno de novelas em que ela anota o dia que começou e terminou cada uma, é assim. É vaidosa: “Põe rolim aí no meu cabelo e não esquece de passar unto!” É assim! Deixou uma guia pra mim. Morreu, mas tá viva. Viva dentro de mim. Me acompanha, eras, me protege, eras, não conheci, já era. Me criou, por elas, por eras e eras e eras e eras e eras e eras!

Na sequência, Júlia Tizumba performa o texto coletivo “MÃES”, também fruto das rodas-fogueiras de criação com fragmentos de várias histórias, e a música “Rio Mãe”, composta em

homenagem à sua mãe Bia Dias. Sentadas na escada, Elisa de Sena acaricia Júlia, como em colo-benção de mãe e, simultaneamente, Vi Coelho dança na fluidez de seu corpo-rio-mãe. Manu Ranilla toca caixa de folia enquanto Lauriza Anastácio e Nath Rodrigues tocam violino e violoncelo, provocando uma sonoridade que, na união das cordas e dos couros, como diria Grace Passô: “Espanca doce!”.

Figura 55: Elisa de Sena e Júlia Tizumba performam música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

MÃES – Coletivo Negras Autoras e Grace Passô

Essa voz passou por mãe antes de chegar aqui. Mãe casou três vezes, fez aborto, foi hippie, dona de restaurante, de boteco. Funcionária pública, secretária executiva, esteticista, mãe de leite de doze crianças do bairro, todos os partos sem anestesia. É biológica, é adotiva, muitas pós-graduações, fez a tese, não defendeu, pagou a faculdade da filha vendendo rocambole, deu aula. É difícil falar delas. Fez de mim a vida dela, isso é punk! Isso é amor! É sim. É guerreirona, é responsável, casou virgem, louca! Tirou mama, deu de mamar, é poeta, é leoa, é coruja. Manu, obrigada por ter ajudado a minha filha. É linda! Coisas que eu não gostava em você, hoje eu faço igualzinho. Já rasguei todas as tuas revistas. Nossa relação tem amadurecido muito. Mãe, eu quero muito ter um filho negro! “Filha, ter um filho negro é muito difícil”. É ruiva, é preta. Não gosta de sol. Responde que tua mãe é branca, teu pai é

preto e que ele não tem nada a ver com isso. É musical. Sempre a mesma poesia de Olavo Bilac. Deus te abençoe!

RIO MÃE – Júlia Tizumba

*Sinto muito
Por quando faltou o carinho
Por quando sobraram espinhos
Quero cuidar de você*

*Me perdoe
Te perdoo, me perdoe
Crescemos em cada encontro
Seguimos amando assim*

*Eu te amo
Do jeitinho que você é
Do fio do cabelo até o pé
Do Bê até Atriz*

*Te agradeço
Por toda noite sem dormir
Por sempre que me disse sim
Também não, também não*

*Mulher o começo de mim
Mulher que me trouxe aqui
Mulher que me fez o que eu sou
Os meus sonhos sonhou
E me deu sempre a mão*

*Mulher que é rio que sangra
Que corre, que para, que estanca
Que é forte, que é frágil, rainha
Rio mãe, Rio menina*

Figura 56: Vi Coelho performa dança-rio em música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*



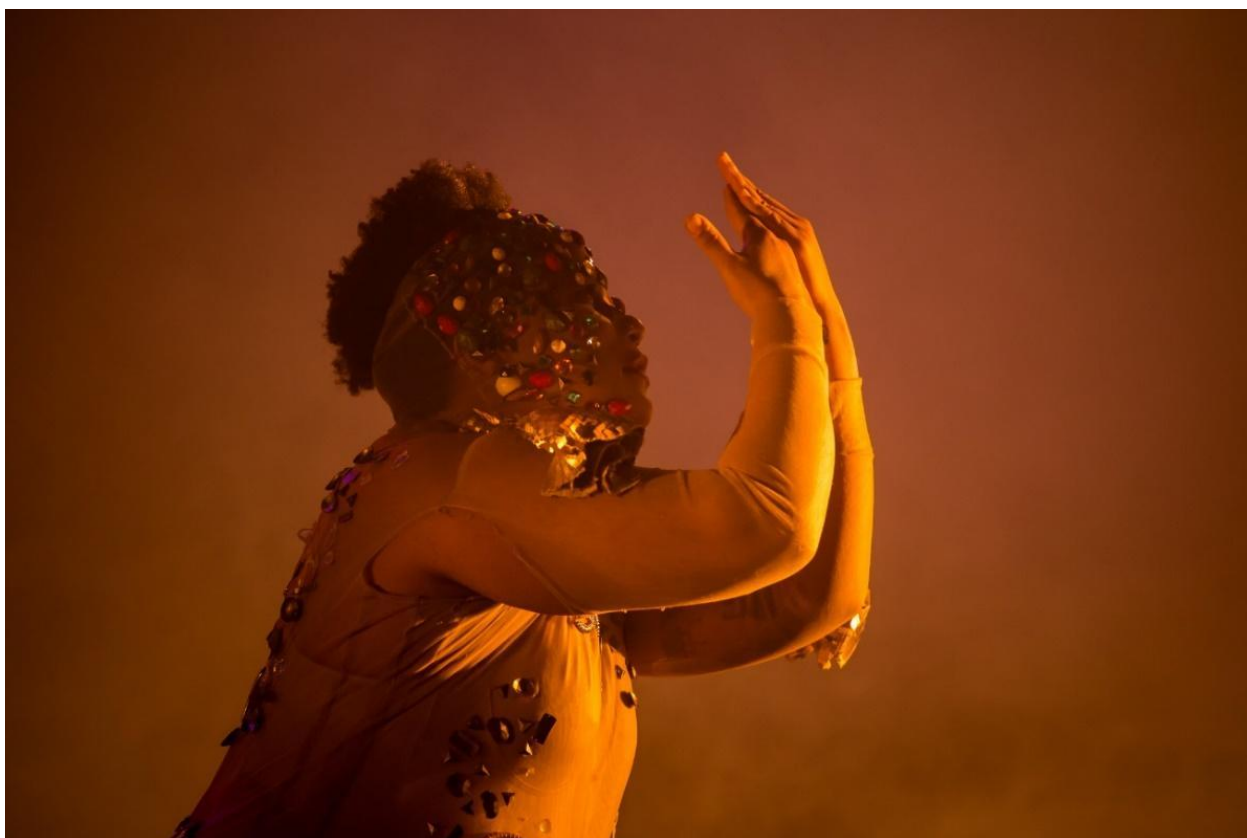
Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 57: Vi Coelho performa dança-rio em música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 58: Vi Coelho performa dança-rio em música “Rio Mãe” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Nas cenas seguintes, o espetáculo apresenta o texto “Templo”, de Elisa de Sena e a música “Nós” de Manu Ranilla. Entre o quarteto cantar-dançar-batucar-contar, o CONTAR também é parte da construção performática do Coletivo Negras Autoras, por meio de seus textos e composições autorais que buscam denunciar realidades, desconstruir estereótipos e ressignificar a existência do corpo negro feminino, como podemos observar no texto e na letra da música:

TEMPLO – POESIA ARMADA – Elisa de Sena

*Mulher preta gira mundo
 Latina, americana, pisa o velho mundo a trabalho ou não, trabalha
 Batalha na abertura de mentes que, mentindo, pegam seu valor
 Mentis mentirosas que arrancam da mulher o seu sagrado e
 Insistem em violentar o seu corpo com olhares que cortam feito espada,
 Cortam suas madeixas,
 Cortam as curvas do seu corpo, cortam a sua pele
 Escura ou clara, inegavelmente pele de mulher preta.
 Por vezes violam seu corpo na quebrada de alguma estrada
 Num vagão de metrô, num ônibus lotado,
 Num aeroporto ou mesmo num beco, numa caminhada vaga...
 Mulher preta o é em qualquer lugar, duplamente estigmatizada
 Mas, estamos aqui, ali ou lá*

*Para lembrar que não somos mais escravizadas
 Que nosso corpo, preta, nosso crespo, nossa dança, é poesia armada
 É pá pá pá quebrando mentes quadradas
 É pássaro voando solto continentes
 É baobá de raiz forte e aterrada
 Corpo de mulher, preta, é templo
 Faz tempo que ouço e repito
 Levante sua cabeça, firme seu passo
 E caminhe se sabendo livre mesmo em um mundo marcado pelo atraso*

No texto acima, “Templo – Poesia Armada” de Elisa de Sena, encontramos diversos temas relevantes para a reflexão de problemáticas enfrentadas por mulheres negras em nossa sociedade. Começamos pelo título: *TEMPLO*. Esse título vem reivindicar a sacralidade do corpo negro feminino; o valor do sagrado feminino que muitas vezes é negado ao corpo de mulheres negras e substituído pelo olhar da objetificação e hipersexualização do imaginário colonial, como podemos verificar nos trechos “mentes mentirosas que arrancam da mulher o seu sagrado e insistem em violentar o seu corpo com olhares que cortam feito espada [...] corpo de mulher, preta, é templo”.

No trecho seguinte: “cortam a sua pele, escura ou clara, inegavelmente pele de mulher preta”, a poesia nos coloca diante da questão do colorismo e/ou pigmentocracia também enfrentada pela população negra no Brasil. A miscigenação que aconteceu em nosso país, com o objetivo racista de embranquecimento da nação, fez com que hoje os brasileiros negros tenham diferentes tons de pele. E quanto mais escura é a pele, maior o preconceito enfrentado até os dias atuais. Assim, o frisar dos diferentes tons da pele negra demonstra a importância de ressaltar que mulheres negras claras e mulheres negras escuras sofrem diferentes formas de opressão, ainda que tenham “inegavelmente pele de mulher preta”.

O texto também nos leva a refletir sobre a liberdade, a mobilidade social e a possibilidade de ocupar diversos espaços, conquistados por mulheres negras, quando inicia com os dizeres: “mulher preta gira mundo, latina, americana, pisa o velho mundo a trabalho ou não”. Esse OU NÃO ressignifica a ideia pré-concebida de que a mulher negra está sempre na condição de servir, sobretudo na Europa (terra dos colonizadores). E afirma a presença dos corpos negros em diversos espaços como afronta e desconstrução de paradigmas: “mas estamos aqui, ali ou lá para lembrar que não somos mais escravizadas. Que o nosso corpo, preta, nosso crespo, nossa dança é poesia armada, é pá pá pá quebrando mentes quadradas”. A poesia termina com um

imperativo que convoca para a poética da resistência e da continuidade: “Faz tempo que ouço e repito: levante sua cabeça, firme seu passo e caminhe se sabendo livre, mesmo em um mundo marcado pelo atraso”.

Na encenação, Elisa de Sena assume o topo da escada, agora andor-altar, onde seu corpo-negro-templo-sagrado é exposto e exaltado. E, enquanto seu texto gravado ecoa pelo espaço cênico, realiza gestos e movimentações que exprimem equilíbrio e desequilíbrio, força e fragilidade, realeza e vulnerabilidade, firmeza e fluidez, entrega e enraizamento. Outras peças de roupas, estampadas e coloridas, vão sendo sobrepostas aos macacões das demais autoras que, imbuídas de mais camadas, cores e simbologias, repetem alguns dos movimentos de Elisa, como espelhos que refletem e potencializam seu *corpo-batuque-oxunista*.

Figura 59: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 60: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 61: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 62: Elisa de Sena performa “Templo” no espetáculo *ERAS*



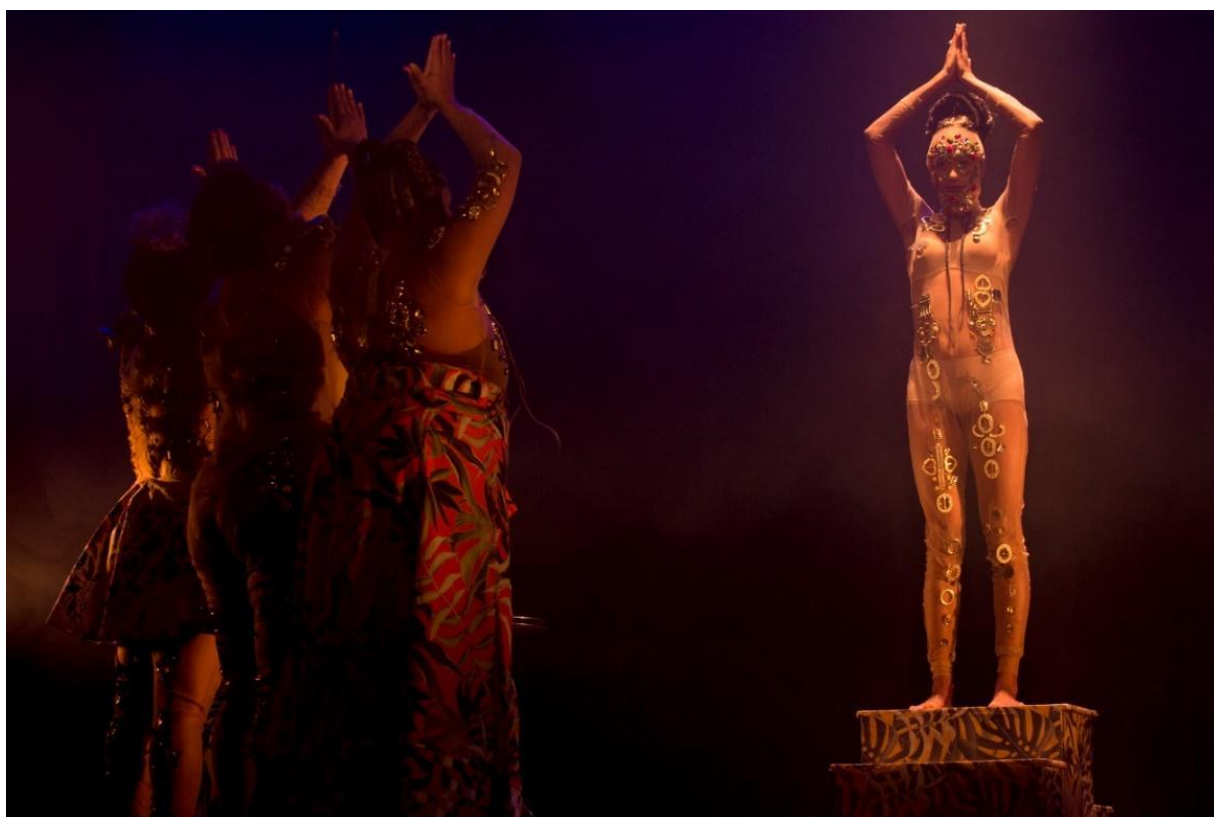
Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 63: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*



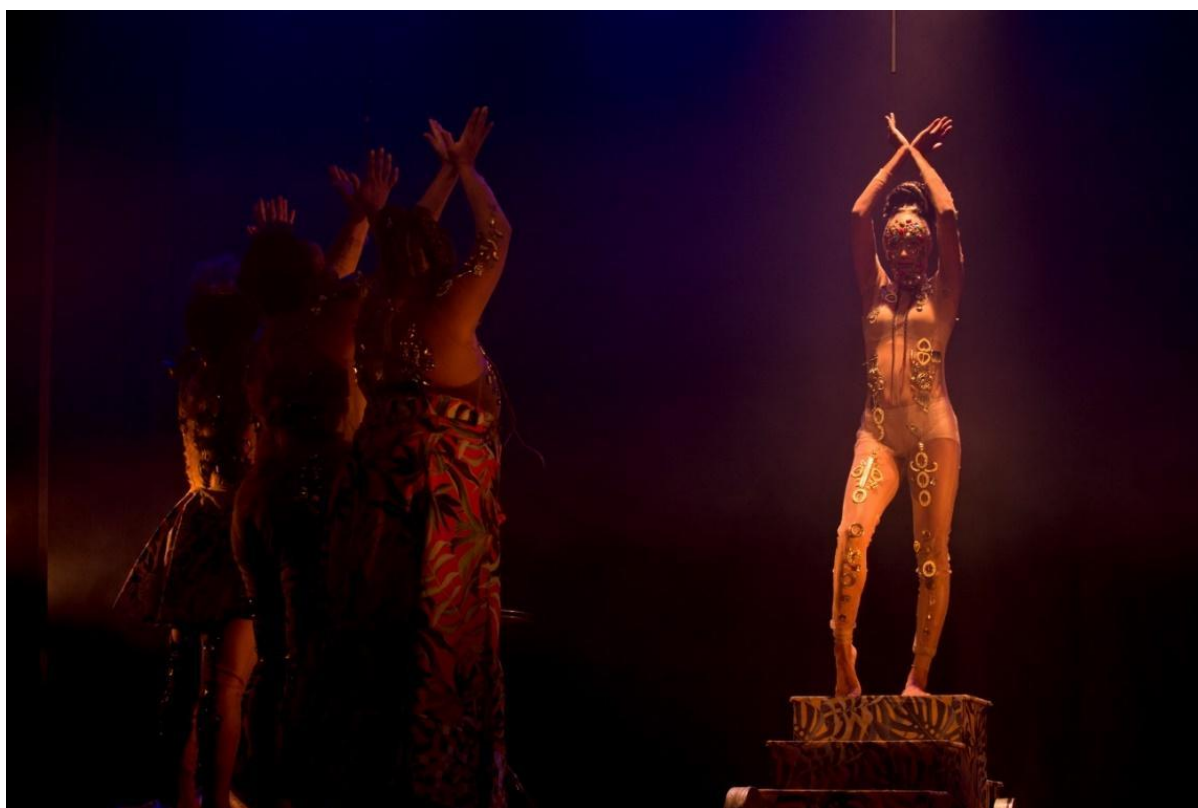
Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 64: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*



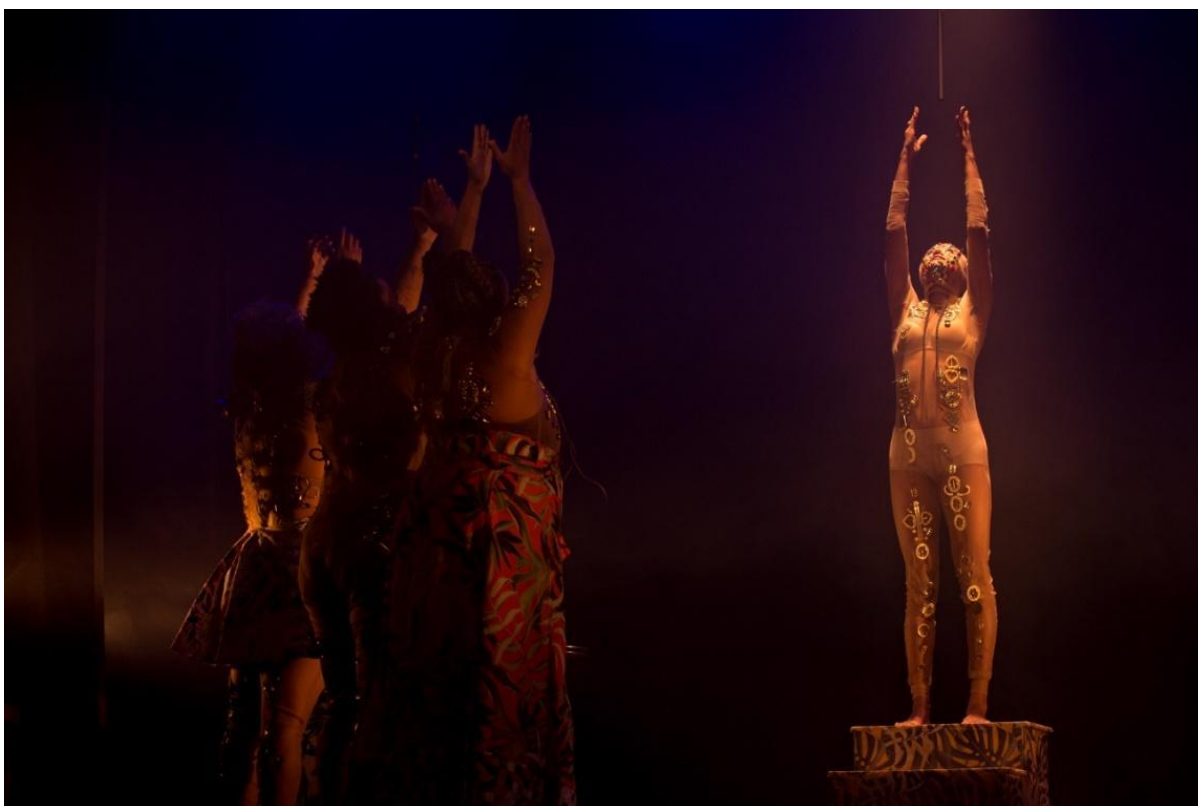
Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 65: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 66: Autoras espelham movimentos de Elisa de Sena durante performance de “Templo” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

NÓS – Manu Ranilla

*Eu vou sair de roupa preta
 Quer minha pele, quer minha pele
 Eu vou soltar o meu cabelo
 Vou sair de roupa preta
 Que é minha pele
 Eu vou usar batom vermelho
 Me olhar naquele espelho
 Entender que meus olhos, luz
 Entender que meus olhos, nus
 É que eu luto por nós
 Quero ouvir sua voz
 Eu vou sair de roupa preta
 Quer minha pele, quer minha pele
 Eu vou girar o cata-vento
 Vou fazer um vendaval
 Eu sou a faísca de um fogo
 Faço a gira de uma chama
 Eu baobá de uma terra
 Planta que não degenera
 Eu baobá de uma terra
 Eu sou ladeira sou viela
 Sou um beco da favela*

Inda gingo de bamba
Eu vou sair de roupa preta
Quer minha pele, quer minha pele
Eu vou soltar o meu cabelo
Eu vou soltar o meu
Eu vou soltar
Eu vou
Nós

O texto de Manu Ranilla pode ser lido como exemplo de um texto forjado nas bases da *escrivência*.⁴² O título da música é “NÓS”, primeira pessoa do plural, e todos os versos começam com *EU*, primeira pessoa do singular. É que se trata da *escrivência*: esse eu individual que também é nós, também é coletivo. São escritas de vivências que dizem da condição da mulher negra na sociedade brasileira e assim apresentam memórias e marcas pessoais e coletivas.

Em um primeiro momento a canção nos possibilita a reflexão sobre a existência daquelas que tem a vida condicionada pela cor da pele: “vou sair de roupa preta que é minha pele”, significa que é impossível existir sem a subjetividade de ser uma mulher dentro de uma pele negra, ou seja, não há como sair “sem essa roupa” e evitar todo preconceito e discriminação que ela carrega. Aí já está estabelecido o lugar de enunciação desse discurso.

A letra também nos apresenta uma afirmação da beleza negra, contrariando os padrões hegemônicos estabelecidos: “eu vou soltar o meu cabelo”, esses cabelos crespos e cacheados tidos como feios, inferiores, duros, sujos e tão “domados” ao longo dos séculos, agora estarão soltos. O trecho: “Eu vou usar batom vermelho, me olhar naquele espelho, entender que meus olhos luz” continua essa afirmação da autoestima da mulher negra, no sentido libertador de um corpo negro feminino que pode se olhar no espelho, se pintar e se sentir bela. Algo simples, mas que foi negado durante muito tempo a esses corpos: o autocuidado; a autoestima.

O texto ainda evoca as forças dos elementos da natureza como fontes de luta nos trechos: “Eu vou girar o cata-vento, vou fazer um vendaval. Eu sou faísca de um fogo faço a gira de uma chama. Eu baobá de uma terra, planta que não degenera”. É interessante perceber a recorrente presença dos elementos da natureza, como fonte de força e cura, em muitas poéticas pretas. A

⁴² Noção desenvolvida pela escritora e linguista Conceição Evaristo.

música se encerra com o chamado a coletividade com um canto em uníssono entoando a palavra NÓS.

E é nessa coletividade *quilombista*⁴³ que se faz o trabalho do Coletivo Negras Autoras: as potências individuais se fundem em uma única voz que é diversa e multifacetada. Fazemos a resistência e a ressignificação cultural a partir da filosofia quilombola da união, do grupo, da irmandade.

Na encenação, Manu Ranilla assume o topo da escada e apresenta um canto-falado, por vezes quase *rap*, quase um discurso político-partidário, um levante para a revolução. Nath Rodrigues e Lauriza Anastácio permanecem no violino e no violoncelo. Elisa de Sena, Júlia Tizumba e Vi Coelho tocam uma bateria a seis mãos, reinventando o instrumento em fragmentos de muitos tambores-vozes-de nós. Outro soco delicado.

⁴³ Conceito desenvolvido pelo intelectual e ativista Abdias Nascimento.

Figura 67: Nath Rodrigues toca violino, Lauriza Anastácio toca violoncelo e Manu Ranilla canta em música “Nós” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Santonne Lobato.

Figura 68: Manu Ranilla, vestindo macacão transparente e saia florida, performa música “Nós” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 69: Manu Ranilla performa música “Nós” no alto da escada do cenário de *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 70: Elisa de Sena, Vi Coelho e Júlia Tizumba tocam bateria a seis mãos no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Para acarinhar os corações, docemente espancados, a próxima cena do espetáculo traz música “A Cura”, de Elisa de Sena e Manu Ranilla. Abraços (abrir-se), afetos e fé, mostram que nem só de dores e lutas vivem as mulheres negras. Manu assume a bateria, Nath e Lauriza sustentam a harmonia, Elisa se soma na escaleta, Júlia e Vi performam coreografia em que se abraçam e acariciam em variadas posições, até parecerem um só corpo, fundidas em si mesmas.

A CURA – Manu Ranilla e Elisa de Sena

*Naquele olhar
Tudo aleluia
A força que vem
Com água de chuva
A beleza que tem
Poesia pura
A cor, o mar, a cura
A leveza que vem
Com água de chuva
A força que vem
Tudo aleluia*

Toda beleza que se sinta

*Pressinta
Abraço que cura e acalenta
Perdura*

*Em ter, em ter
Em ter, em ter
Você aqui
De ver de ver
De ver de ver
Se renovar
Em ter, em ter
Você aqui
Te ver, Te ver, Te ver
Se renovar*

*Abra-se, Abrece
Ame além
Abra-se, Abrece
Ame Além! Ame Amém!*

Figura 71: Júlia Tizumba e Vi coelho se abrem, se abraçam e se fundem em performance da música
“Cura”



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 72: Júlia Tizumba e Vi coelho se abrem, se abraçam e se fundem em performance da música “Cura”



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 73: Júlia Tizumba e Vi coelho se abrem, se abraçam e se fundem em performance da música “Cura”



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 74: Manu Ranilla toca bateria em música “Cura” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 75: Manu Ranilla toca bateria e Elisa de Sena toca escaleta em música “Cura” no espetáculo

ERAS



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

As duas próximas cenas que trazem a junção do texto “Faca corta a mão”, de Manu Ranilla, com a música “Mamãe chorou”, de Júlia Tizumba e do texto “Me Abala” de Vi Coelho e Grace Passô com a música “Cosme” de Nath Rodrigues e Laís Lacôrte, falam sobre o genocídio da juventude negra e das dores que as mães pretas experimentam ao verem seus filhos morrerem. Devido à naturalização da violência sobre corpos negros, derivada do racismo estrutural em nossa sociedade, é estatisticamente comprovado que pessoas negras representam a grande maioria das vítimas de homicídios em nosso país.

ABALA – Vi Coelho e Grace Passô

*Me abala ter que dizer
 Me abala ter que dizer de novo o velho
 Me abala ter que dar números
 Me abalam os números
 Me abala que a cada 28 minutos morre um
 Me abala pensar que daqui há pouco, no fim dessas músicas,
 Mais dois vão ter caído no refrão
 Me abala que mais se mata no Brasil do que nas guerras do Sudão
 Abala esse nosso chão, acostumado com isso,*

*Esses corpos como um estribilho, esse coro, essa repetição
 E me abala ter que dizer e dizer de novo que
 Me abala ter que dizer
 Me abala ter que dizer de novo o velho
 Me abala ter que dar números
 Me abalam os números
 Me abala que 77% dos homicídios no Brasil vítima jovens negros
 Me abala pensar que daqui há pouco, no fim dessas músicas,
 Mais dois vão ter caído no refrão
 Me abala que mais se mata no Brasil do que nas guerras do Afeganistão
 Abala esse nosso chão, acostumado com isso
 Esses corpos como um estribilho, esse coro, essa repetição
 E me abala ter que dizer e dizer de novo que
 Me abala ter que dizer
 Me abala ter que dizer de novo o velho
 Me abala ter que dar números
 Me abalam os números
 Me abala que dos 77% de homicídios que vitimam jovens negros,
 Apenas 8% chegam até a justiça
 Me abala pensar que daqui há pouco, no fim dessas músicas,
 Mais dois vão ter caído no refrão
 Me abala que mais se mata no Brasil do que nas guerras do Iraque e qualquer outro ão
 Abala esse nosso chão, acostumado com isso,
 Esses corpos como um estribilho, esse coro, essa repetição
 E me abala ter que dizer e dizer de novo que
 Me abala ter que encontrar novas formas de dizer o que é velho
 Me abala na pele
 Na pele a bala
 Abala, a bala, abala, a bala, abala, a bala, abala, a bala, abala.*

Narrando este texto que se repete como um estribilho, como um coro e uma repetição, Vi Coelho vai experimentando, em sua voz, novas formas de dizer o que é velho. Começando o texto lentamente, em volume baixo e aumentando a velocidade e a intensidade a cada repetição. Seu corpo reverbera o furor da narrativa que termina em um brado por justiça e atriz se dirige para descarregar toda a revolta na bateria que integrará o arranjo da próxima música. Nath Rodrigues inicia então o canto de sua música “Cosme”, em contraste com a desgraça cantada e tocada, as demais atrizes dançam uma ciranda dos santos protetores das crianças: São Cosme e São Damião. Terminam todas caídas no piso, ao fim do último refrão.

COSME – Nath Rodrigues e Laís Lacôrte

*Corre, Cosme, corre
 Que esse tiro é pra você
 Ôh corre, Cosme, corre
 Ninguém vai te perceber
 Vai viela, beco, morro, asfalto e camburão
 Ôh corre, Cosme, corre
 Não vai mais ver Damião*

*Menino descalço corre atrás do seu irmão
Cansa, senta, espera sem saber o que há de vir
Na margem da margem ele ainda assim sorri
As outras crianças não sabem o que fazem ali*

*Vendem com doçura
Bala em meio a viatura*

*Corre, Cosme, corre
Que esse tiro é pra você
Ôh corre, Cosme, corre
Ninguém vai te defender
Ibeji na rua não tem pai e não tem mãe
Corre, Cosme, corre...*

*Cosme-Damião vem comer teu caruru
eu hei de todo ano fazer caruru pra tu*

Na sequência desta cena, outro respiro para o público: a música “Maravilha Sintonia”, de Vi Coelho, somada ao texto “Minas de Cetim, de Elisa de Sema, reúne os instrumentos mbira, gungas e berimbaus em uma sonoridade mântica. As palavras SINTONIA E MARAVILHA são ramificadas e repetidas de forma contínua na voz de Vi Coelho, por meio das palavras MAR, AVE, ILHA e SIM, TOM, IA. Sobreposto a esse mantra, Elisa de Cena recita seu texto-carta “Minas de Cetim”, em ode aos afetos e amizades que resistem ao passar do tempo e se fortalecem. As atrizes dançam juntas, celebrando a união e desenhando, com seus corpos, a sintonia maravilhosa que propõe a letra da canção.

Figura 76: Manu Ranilla toca mbira em música “Maravilha Sintonia” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Figura 77: Manu Ranilla toca mbira, Elisa de Sena e Vi Coelho dançam com gungas nos pés em junção de música “Maravilha Sintonia” e texto “Minas de Cetim”, no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

MINAS DE CETIM – Elisa de Sena

*Que o tempo não nos roube todo frescor
 Que a mente não apague as memórias quentes
 Que a beleza fique para sempre registrada nos olhos
 Mesmo quando a pele já não for mais a mesma
 Que tanto trabalho, tantas curvas, tantas idas e vindas
 Não nos faça esquecer do nosso amor
 Do amor que veio conosco e que voou longe
 Por rios e mares, estradas e ares
 Que você saiba sempre que eu te amo
 E que se um dia você se esquecer
 Eu me lembre de te recordar
 De me recordar de você
 De te recordar de nós
 Que nos nós dos nossos amores
 Tenham sempre laços de fita, minhas Minas de Cetim
 E que quando dessa volta do mundo nos despedirmos
 Saibamos que voltaremos a nos encontrar
 Maiores, mais fortes, mais amor
 Até o dia em que voltaremos a ser uma só!*

Figura 78: Manu Ranilla toca mbira, Elisa de Sena e Vi Coelho dançam com gungas nos pés em junção de música “Maravilha Sintonia” e texto “Minas de Cetim”, no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

Na sequência do espetáculo, há uma série de saudações à ancestralidade negra, por meio do texto “Meus Ancestrais”, de Vi Coelho, que relembra e critica a herança escravocrata de nosso país, das músicas “Liquinha”, de Nath Rodrigues e “Muiraquitã” de Elisa de Sena e Anna Lages, compostas em homenagem a suas mães e avós e da música “Meninas dos Olhos”, de Nath Rodrigues, que reverencia a capoeira.

A capoeira, importante manifestação afro-brasileira, misto de dança, jogo, luta e teatralidade, outrora criminalizada e hoje reconhecida como patrimônio imaterial brasileiro, não se aparta da realidade machista e patriarcal de nossa sociedade. Embora seja perceptível o aumento da participação de mulheres e, inclusive, de mestras nas rodas de capoeira, essa presença ainda é consideravelmente menor que a dos homens. Ainda há muitos desafios para que sejam aceitas,

reconhecidas e ocupem papel de destaque na manifestação, tanto jogando quanto tocando e cantando nas baterias. Muitos rótulos e preconceitos ainda permeiam esta realidade:

Nas primeiras décadas do século XX, encontramos registros da presença das mulheres na capoeira, estas tidas como mulheres desordeiras, valentes, denominadas como: “Maria 12 Homens”, “Calça Rala”, “Satanás”, “Nega Didi”, “Maria Pára o Bonde”, “Júlia Fogareira”, “Maria Homem”, “Maria Pé no Mato”; nomes que carregam características masculinas, e estas aparecem na História convivendo no meio da malandragem nas rodas de Capoeira, nas brigas de ruas com golpes de navalha, facas e cacetes, sofriam repressão policial e a imprensa noticiava o comportamento moral dessas mulheres, com intuito de não reconhecê-las enquanto padrão de mulheres da sociedade (Almeida; Setenta, 2019, p. 7).

Neste sentido, o Coletivo Negras Autoras busca construir uma reflexão cênico-poética e apontar caminhos de mais liberdade no que diz respeito à presença das mulheres na capoeira, por meio da performance de Nath Rodrigues que canta, ginga e realiza movimentos da capoeira com seu corpo negro de mulher, vestida com elementos tidos como femininos em nossa sociedade: sandália de salto alto, casaco de paetês, calça-saia com babados e estampa floral. As demais autoras cantam e tocam, em roda, no entorno da atriz.

Figura 79: Nath Rodrigues performa movimentos de capoeira na música “Menina dos Olhos” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

MENINA DOS OLHOS – Nath Rodrigues

*Berimbau me chamou pra roda
 Salve o pau e a pedra no arame
 Meu mestre me ensinou
 Que é cobra
 Nesse jogo de chão
 Angola, êêê Angola, aaa, Angola, êêê Salve Angola
 Nas voltas desse mundo de Deus
 Pequenina sou eu
 Sou grande
 Baraúna caiu
 Quanto mais eu, quanto mais eu
 Angola, êêê Angola, aaa, Angola, êêê Salve Angola
 Joga a sua mandiga, camará
 Solta o seu barravento, vem jogar
 Na chamada da vida, vadeia
 Angola, êêê Angola, aaa, Angola, êêê Salve Angola*

Na sequência, uma cena irônica e bem-humorada, discute o moralismo imposto pelos dogmas cristãos em sua perspectiva ocidental. Dogmas estes que, por muitas vezes, reforçam

discriminações, opressões e estereótipos vários. No ritmo de funk, com vigor e euforia, as autoras denunciam o racismo recreativo, contradições estruturais e anunciam novos tempos de mente e corpo são para o povo preto. A canção “Religare”, de Vi Coelho, é executada com a compositora nos vocais, Manu Ranilla na bateria, Júlia Tizumba na conga, Elisa de Sena na caixa de folia, Nath Rodrigues no Violino e Lauriza Anastácio no Violoncelo. Ao fim da cena, Júlia Tizumba estoura um lança confetes, cobrindo a cena de cores, brilhos e alegria.

Figura 80: Coletivo Negras Autoras performa música “Religare” no espetáculo ERAS



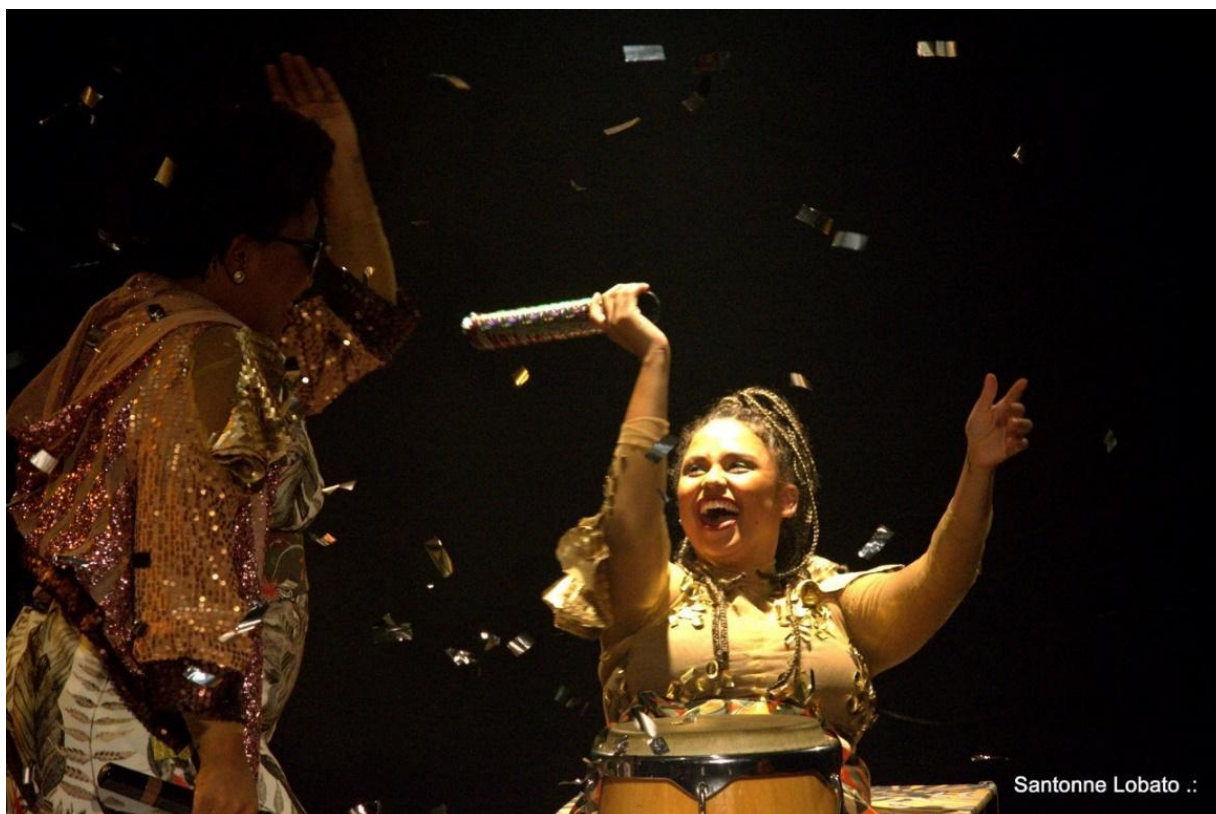
Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

RELIGARE – Vi Coelho

*Vida, árdua labuta
Despejo e construção
Criatividade e desperdício
Em pela contradição (são são são são são são são são são são são são são)*

*A vida é um pecado
Aponta a religião
Sou salva ou me alieno
Tão difícil mente e corpo são (são são são são são são são são são são são são são)*

Figura 82: Júlia Tizumba estoura um lança confetes ao fim da música “Religare”, de Vi Coelho



Fonte: fotografia de Santonne Lobato.

Caminhando para o fim do espetáculo, o Coletivo evoca a noção de que fim é início, o tempo cíclico, a partir do texto coletivo “Ecoa” e da canção “Alodê Iara”, composta para sua filha Iara, bebê que estava na barriga durante a montagem e a estreia do espetáculo NEGR.A e hoje já é uma criança que toca tambor, canta, dança e brinca de compor músicas. Coletivo Negras Autoras reverbera em novas gerações. Na performance, Júlia Tizumba canta, toca agogô e dança em giros velozes, levantando as franjas de sua saia estampada e espiralando vozes, heranças, legados, memórias e continuidade.

ECO A – Coletivo Negras Autoras e Grace Passô

*Essa voz está aqui
 Ouve bem
 Cheira o som
 Sente a cor
 Essa voz é grave
 É grávida
 É aguda
 É cura
 É gesto e gesta
 Vem, criança
 Ouve a voz que ouve*

*Decanta o mundo
Vem lutar também
Veloz é o tecno afeto
Alodê
Vem que a gente te ensina pronunciar: Mulher
Vem viver com as Iabás
No Mar de ondas desse ar*

Figura 83: Júlia Tizumba gira em performance de música “Alodê Iara” no espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

ALODÊ IARA – Júlia Tizumba

*Alodê Alodê, Iara
Alodê Alodê, mãe d'água
Em teu sangue correm rios negros, brancos, índios*

*Ela é sereia, ela é kotoko, ela é mapuche
Ela é protegida de ungandabererê*

*Foi do amor que nasceu mãe d'água
Parte Minha mais adorada
Tua sina é um caminho dourado
Fé - menina, estou sempre ao seu lado*

*Ela é sereia, ela é kotoko, ela é mapuche
Ela é protegida de ungangaberê*

O espetáculo finaliza com a composição coletiva “Mulheres Negras” em um grande ritual de corpo-batuque-oxunista, em que as autoras, enfileiradas no proscênio, batucam suas caixas de folia, dançam cantam e contam suas vitórias.

Figura 84: Atrizes do Coletivo Negras Autoras tocam tambores afro-mineiros em cena final do espetáculo *ERAS*



Fonte: fotografia de Pâmela Bernardo.

MULHERES NEGRAS – Coletivo Negras Autoras

*Mulheres negras decidem
Mulheres negras sim
Mulheres negras decidem
Mulheres negras sim*

Aquilombar por justiça

*Representar a força feminista
Maternar os direitos esquecidos
Do nosso povo preto*

*Nossa luta demarca
A potência de todo povo negro
Periferias, quilombos, resistem bravamente mirando um mudo novo*

*Escrever a nossa história
Construir com esperança
Unidas, *vencendo demanda*
Unidas *vencendo demanda*
Mulheres Negras sim! Honrando a raiz.
A força feminina negritada e ancestral.
Nem um passo atrás, mulher preta é central!*

*Mulheres negras em cena
Senhoras de feitos, pilares do mundo
A revolução será preta
Nossa herança ancestral brasileira*

*A nossa irmandade se faz na diversidade sim
Mulheres que lutam, mulheres de luta
Protagonistas sim*

*Escrever a nossa história
Construir com esperança
Unidas, vencendo demanda
Unidas, vencendo demanda
Mulheres Negras sim! Honrando a raiz.
A força feminina negritada e ancestral.
Nem um passo atrás, mulher preta é central!*

Em *ERAS*, é possível observar a presença dos *corpos-batuques-oxunistas* das artistas por meio dos exemplos apresentados em que são perceptíveis suas performances e escolhas de encenação versáteis, diretamente conectadas às matrizes e motrizes afro-brasileiras, à *matripotência*, à coletividade, à autoralidade e ao protagonismo de mulheres negras. E é a partir daí que o Coletivo Negras Autoras *escreve*, como diria Conceição Evaristo, suas histórias e dramaturgias negras e femininas pelos palcos e terreiros da vida. Luciana Romagnoli, na *Revista Marimbondo*, escreveu sobre o Coletivo:

Elementos da arte africana são trazidos para os corpos, que dançam, cantam e falam os textos. Um modo de ser ao mesmo tempo próprio delas e ancestral, que recupera a ligação dessas ações com funções sociais e rituais, tais como praticadas em diversos países. As autoras falam de amor, luta e de preconceitos que vivem. As questões que afligem as mulheres de modo geral, somam-se às singularidades da vivência da negra que ainda carecem de visibilidade (Romagnoli, 2015, p. 78).

O livro *Poesia Armada*, lançado em 2020 pelo Coletivo Negras Autoras em parceria com a Editora Nandyala, também nasce nessa perspectiva de vida que é luta em oposição ao projeto colonial, como muito bem apresenta a editora Íris Amâncio:⁴⁴

O título *Poesia Armada*, muito fortemente visceral, muito demarcado na perspectiva da luta antirracista e da luta de mulheres negras nas suas diversidades e complexidades, acaba sendo um título que também estabelece um diálogo muito forte com as lutas de libertação nacional dos países africanos de língua portuguesa. Fundamentalmente, na fase dos anos 1960 até meados de 1970, quando de fato ocorreram as independências dos cinco países (Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe), os jovens ativistas ali à época, guerrilheiros, ao mesmo tempo escreviam. Eles faziam poemas, eles faziam textos narrativos, eles elaboravam textos críticos e principalmente a escrita literária foi considerada por eles uma das ferramentas estratégicas mais eficazes contra o colonialismo português. Por causa disso, eles adotaram um lema: literatura como arma. Então quando eu leio esse título, eu percebo o quanto a nossa luta antirracista, antifascista, anticolonial é uma luta que dialoga diretamente com as nossas irmãs, nossos irmãos negros africanos, nessa perspectiva da nossa condição de uma irmandade negra no mundo (Amâncio, 2020, [s.p.]).

Entre textos grafados e afrografados em performances, o Coletivo Negras Autoras constrói sua *Poesia Armada* em resistência e (re)existência, como também aponta a editora no lançamento do livro, em Novembro de 2020: “Quem já viu os espetáculos, quem já assistiu ao trabalho dessas primorosas autoras, multiartistas no palco, na cena, ao ler o livro vai perceber todo esse ritual da performance na perspectiva da corporeidade, integrado também nessa perspectiva das corporeidades negras, nos rituais de escrita” (Amâncio, 2020, [s.p.]).

Em sua dissertação *Corpo negro feminino: ressignificação em performances de mulheres negras* (2018), Danielle Anatólio propõe a desconstrução de estereótipos e a ruptura do imaginário social brasileiro colonizado sobre as mulheres negras, a partir de análise histórica do corpo negro feminino objetificado, desumanizado, hipersexualizado e subalternizado e da intelectualidade e potencialidades artísticas de mulheres negras descredibilizadas.

Seja na vida social ou profissional, continua sendo desafio a necessidade de ressignificação do corpo negro feminino, por isso, cenicamente, venho descobrindo formas de desestigmatizar esse corpo, reconfigurá-lo, mesmo sabendo que a estereotipização ainda é latente na mentalidade social. Por ressignificação, defino a ação performática e política que descoloniza e subverte o sentido histórico imposto ao corpus negro, é a ação de des-camar o corpo negro feminino, libertando-o das camadas estereotipadas produzidas

⁴⁴ Fala transcrita dos registros da Segunda Mostra Negras Autoras, em 2 de novembro de 2020, no canal do YouTube do Coletivo Negras Autoras. Disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=3o-TOvtNaxw>>. Acesso em: 13 mar. 2020.

pelo padrão eurocêntrico e pelo contexto de colonização do corpo do negro no Brasil. Resignificar é a ação de manter um corpus negro vivo e livre, possibilitando ao mesmo um novo sentido, olhar, lugares-espaço-engendramento (Anatólio, 2018, p. 22).

Nesta mesma perspectiva, as produções cênico-musicais do Coletivo Negras Autoras configuram mais um trabalho que busca ressignificar, desconstruir, reconstruir e suprir a lacuna de representatividade e valorização dos corpos e narrativas negras e femininas nas artes da cena. Atualmente, após a saída da integrante Nath Rodrigues, o Coletivo experimenta sua terceira formação e se prepara para o projeto da IV Mostra Negras Autoras, comemorativa aos dez anos do grupo.

Figura 85: Atual formação do Coletivo Negras Autoras



Fonte: fotografia de Paulo Oliveira. Da esquerda para a direita: Vi Coelho, Júlia Tizumba (Serena na barriga), Elisa de Sena e Manu Ranilla.

2.2 Musical Elza

Figura 86: Sete atrizes negras performam sobre latas d'água no prólogo de *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

O segundo subafluente desta tese-rio é o *Musical Elza*: uma homenagem do teatro à cantora Elza Soares, com elenco composto por sete atrizes negras: Larissa Luz, Janamô, Júlia Tizumba, Késia Estácio, Khrystal, Laís Lacôrte e Verônica Bonfim⁴⁵. E com banda composta por seis mulheres: Aline Colombani, Marfa Kourakina, Neila Kadhi, Priscila Rezende, Guta Menezes e Georgia Câmara. Contando também com a direção de Duda Maia, Direção Musical de Larissa Luz, Antônia Adnet e Pedro Luís, Arranjos de Letieres Leite, Texto de Vinícius Calderoni e Direção de Produção de Andréa Alves (Sarau – Agência de Cultura Brasileira).

⁴⁵ Página de Instagram para conhecer mais sobre o trabalho de cada uma dessas artistas: @larissaluzeluz, @janamooficial, @juliatizumba, @kesiaoficial, @khrystal, @laislacorte e @veronicabonfimoficial.

Figura 87: Larissa Luz interpreta Elza Soares no *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

Larissa Luz foi a artista convidada para protagonizar o musical e representa a cantora Elza Soares a partir de uma mimese corporal impecável, além de também assinar a direção musical. As demais atrizes foram selecionadas por uma série de audições, em um processo que privilegiou a escolha de artistas multifacetadas. Em cena, com atuações performativas em diálogo com a ancestralidade e o mundo contemporâneo, as atrizes se revezam vivendo Elza em diferentes fases de sua vida e outras personagens de sua história. É uma obra teatral com dramaturgia que destaca a brasilidade da homenageada, valorizando os arranjos musicais, executados ao vivo por uma banda composta por mulheres instrumentistas, e a corporeidade das sete atrizes negras.

A criação do espetáculo foi desenvolvida a partir de um processo colaborativo em que o elenco aportou profundamente com o olhar e as experiências de mulheres negras diversas e tornaram-se coautoras do texto de Vinícius Calderoni. O premiado autor e músico, reconheceu suas limitações enquanto homem branco e, a partir de uma escuta atenta e de muita pesquisa, construiu a dramaturgia junto das intérpretes e da diretora Duda Maia. Sem marcas cronológicas lineares, a dramaturgia valoriza a subjetividade e as vivências de cada uma das sete atrizes e

apresenta poesias e metáforas profundas, buscando sintetizar, com densidade, uma história de vida grandiosa.

A diretora Duda Maia, por sua vez, trouxe o seu reconhecido trabalho corporal para o desenvolvimento da linguagem da encenação. O corpo e a voz das mulheres negras são a força motriz do espetáculo, dispensando excessos e apresentando apenas o essencial em cenário, figurinos e objetos simples e pontuais em função da narrativa.

A peça é dividida em três blocos: no primeiro bloco, os principais objetos que auxiliam os corpos na contação das histórias são as latas: inspirada na “lata d’água na cabeça”, cantada e carregada pela homenageada Elza Soares, latas de diferentes tamanhos e formatos são utilizadas como parte do cenário, como instrumentos musicais, na composição das personagens e na representação do risco, dos equilíbrios, desequilíbrios, quedas e voltas por cima que Elza experimentou em sua caminhada. Um figurino cinza, representando um início de muita pobreza, grandes desafios e tristezas, vai ganhando cor à medida que a carreira de Elza vai se expandindo.

Figura 88: Atrizes de *Musical Elza* performam a música “Maria da Vila Matilde” com instrumentos de percussão



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

No segundo bloco, já com um figurino bastante colorido, as atrizes jogam com carrinhos de mão, feitos de madeira e barras de ferro. Carrinhos que remetem à ideia de obra, do trabalho, do dia a dia, que também é o fazer artístico e a obra de Elza Soares e das artistas do espetáculo. Estes novos objetos, ora buscam fazer alusão a um trem, onde Elza fez uma viagem especial, ora representam a agulha de uma vitrola que gira e toca um vinil de Billie Holiday, ora representam palcos por onde Elza se apresentou. Mas, sobretudo, através de suas rodinhas, geram movimento a este segundo momento da peça que conta a intensa história de amor entre Elza e seu grande amor Garrincha.

Figura 89: Atrizes de *Musical Elza*, com figurinos coloridos, posam para foto juto a carrinhos de mão



Fonte: fotografia de Daniel Barboza. Da esquerda para a direita: Verônica Bonfim, Júlia Tizumba, Janamô, Larissa Luz, Khrystal, Késia Estácio e Laís Lacôrte.

O terceiro bloco apresenta dois momentos: um momento em que as atrizes se relacionam com latas maiores, mais altas e, com um figurino nude – quase que despidas – representam um momento de “queda” na carreira de Elza. Nesta fase, é narrado o episódio em que Elza cai do palco, fratura a coluna e enfrenta vários outros desafios que a fazem pensar em desistir da carreira. Ainda neste bloco final, essas lingerie nudes são sobrepostas por grandes casacos e botas brilhantes – simbolizando a glória e o sucesso de Elza – e descem sete portas de ferro por onde as atrizes passam, entram, saem e brincam, em metáfora sobre a quantidade de portas que Elza abriu para si e para os seus ao longo de sua vida e de como não se deixou abater pelas portas fechadas que encontrou.

Figura 90: As atrizes de *Musical Elza* jogam com latas maiores, mais altas e, com um figurino nude



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Ao final do espetáculo, uma grande peruca roxa coroa as atrizes que vão se revezando sob a mesma e, ao final, formam uma espécie de totem cantando a música “A mulher do fim do mundo”: “me deixe cantar até o fim, eu quero cantar até o fim”. E assim Elza Soares o fez em sua vida real: cantou até o dia 18 de Janeiro de 2022 e veio a falecer dois dias depois, aos 91 anos, de causas naturais.

Figura 91: Atrizes performam a última música do espetáculo, “Mulher do Fim do Mundo”



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Com estreia no Teatro Riachuelo Rio, na cidade do Rio de Janeiro, em 19 de Julho do ano de 2018, o espetáculo *Musical Elza* se tornou um grande fenômeno que emocionou mais de 100 mil espectadores, se apresentando nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Natal, Curitiba, Maceió, Fortaleza e Porto Alegre. Recebeu 38 indicações a prêmios, conquistando o Prêmio Reverência nas categorias Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Autor e Melhor Arranjo, o Prêmio APCA de Melhor Dramaturgia, o Prêmio Cesgranrio nas categorias de melhor Direção e Melhor Elenco e o Prêmio Botequim Cultural de Melhor Espetáculo, Melhor Direção e Melhor Direção Musical.

Sucesso de público e crítica, o espetáculo teve sua circulação interrompida pela pandemia da Covid-19 e precisou se reinventar. A última apresentação com “público presencial” foi no dia 26 de Janeiro de 2020 e, depois disso, o musical ficou mais de um ano sem se apresentar, retomando as atividades em Julho de 2021 com uma temporada online.

Observar o Teatro Oxunista em *Musical Elza* é, sobretudo, lançar o olhar sobre o processo criativo e na atuação das sete atrizes do elenco que construíram suas performances a partir de

estímulos, experimentações e trabalhos físicos diários, propostos pela diretora Duda Maia, durante os três meses de montagem.

Duda Maia é diretora teatral, natural do Rio de Janeiro. Formada pela Escola de Dança Angel Vianna e ex-integrante da Lia Rodrigues Cia. De Danças, se destacou durante muitos anos como diretora de movimento na área teatral. Também foi professora de dança dos cursos de formação da escola de dança Angel Vianna, da CAL e trabalhou durante 4 anos com balé popular de Recife. Como diretora, assinou os premiados musicais “Auê”, “Musical Elza”, “Jacksons do Pandeiro”, a trilogia de histórias de amor para crianças (“A Gaiola”, “Contos Partidos de Amor” e “Vamos Comprar um Poeta”), dentre outros.

A direção de Duda Maia é marcada por forte identidade e linguagem própria que privilegia a potência corporal das atrizes. Tudo começa pelo corpo e pelo movimento. A diretora investiga músculos, ossos e articulações de cada pessoa, propõe treinamentos físicos para aprendizado e aprimoramento técnico, jogos brincantes e, só depois de perceber os corpos fortalecidos e expressivos, é que introduz a palavra e o canto.

Ela pensa quase coreograficamente mesmo. E aí o meu texto, eu me vi trabalhando com o texto de teatro quase como quando eu sou letrista de canção. Eu tenho essa função na vida também de ser letrista. O que o letrista faz? O letrista tenta fazer determinada ideia caber no tempo daquela melodia, na distribuição daqueles determinados versos. E eu, como dramaturgo do *ELZA*, tinha que fazer o sentido daquelas frases caber num percurso físico, numa caminhada entre um ponto e outro, num movimento coreográfico que estava acontecendo em paralelo, enquanto determinada atriz estava falando uma certa frase [...] E acho justamente que o que faz o espetáculo funcionar, é quando cada setor começa a promiscuamente emprestar características de outro. Quando a palavra do texto começa a ficar dançada, quando os gestos começam a ter sentido de frase, de dramaturgia, quando a música tem a ver com o movimento, sabe, quer dizer, quando começa a rolar essa promiscuidade é que o negócio está bom. Aí acho que isso responde muito essa ausência de uma hierarquia (Calderoni, 2021, [s.p.]).

Duda não é uma diretora de dramaturgias previamente fechadas. Seu processo de criação propõe uma atuação e encenação com liberdade, a partir de improvisações, repetições e experimentações corporais em busca da maneira de dizer as palavras e do vocabulário que comporá o espetáculo. Podendo substituir textos por imagens, movimentos ou até mesmo encomendar novos textos em função das cenas criadas.

Eu sempre tive muito mais afinidade de entender o movimento e a espacialidade para chegar na palavra. Tenho para mim mesma que quando eu

parto de um texto escrito, é muito difícil pensar racionalmente como eu quero que aquele texto seja dito. Mas eu trabalho a partir de quais os afetos que aquele texto me diz, me comunica. Quais são os afetos desse texto. Aí eu trabalho no corpo os afetos desse texto e busco que as pessoas tragam a palavra, experimentem a palavra antes de entender como você vai dizer, a partir desses afetos. [...] Eu trabalho com muito fluxo de movimento para o texto sair. Entendo que, mesmo ao falar o texto parado, é um parado que nunca está parado, que experimentou o movimento e o movimento interno continua. Então, apesar de cada texto ser de uma forma, de trabalhar de forma diferente, sempre é pelo movimento porque *o movimento me revela uma verdade na palavra* (Maia, 2021, [s.p.], grifos meus).

Mesmo sendo uma mulher branca, a forma de dirigir de Duda Maia contribui para a potencialização dos *corpos-batuque-oxunistas* das atrizes. Ao partir do corpo e do movimento, rejeitando a superioridade hierárquica do texto palavra, como é comum no teatro eurocêntrico, e considerando subjetividades, Duda abre espaço para a visibilidade e o protagonismo dos corpos pretos em suas essências, suas matrizes e motrizes culturais. Assim, o quarteto cantar-dançar-batucar-contar emerge quase que naturalmente, a partir de memórias corporais, histórias e afetos de cada artista.

Quando vejo um corpo preto parado em cena, é uma mistura de chão, de terreiro com realeza que é muito forte, que está nessa ancestralidade, nessa *história que vem carregada no osso, no músculo, na pele, na cor da pele* [...] Me instiga pela quantidade de história que tem nesse corpo. E um corpo, pensando num corpo preto contemporâneo de hoje, que está cada vez mais emergindo e ganhando merecidamente seu lugar, então isso me instiga porque tem muita coisa dentro que tem que ser mostrada, revelada, respeitada, posta para fora, ser dita. Quando dirijo um corpo preto, *eu me sinto uma mulher branca realmente saindo de cena, tendo que sair de cena, precisando sair de cena e dizer: vem. O foco é seu, é sobre você*. Me intriga por causa dessa dualidade que eu falei, esse lugar que tem força com muita leveza, tem chão com muito ar, tem presença com muitos antepassados, tem uma dialética (Maia, 2021, [s.p.], grifos meus).

Foi da diretora a ideia de ter um elenco e banda exclusivamente compostos por mulheres. Ela apostou na radicalização da presença feminina para prestar essa homenagem à Elza Soares. Sem o desejo de construir todas as atuações que imitassem a cantora, o objetivo de Duda era revelar as muitas Elzas e afetos-Elzas que habitavam dentro de cada atriz, revelando o corpo, a voz e o jeito de todas elas, em suas singularidades. As reflexões de Duda Maia e sua direção também se alinham com a ideia de *Matripotência* de Oyèwùmí e com uma noção de coletividade derivada da abertura à diversidade e da junção das individualidades:

O corpo feminino é um corpo que diz muita coisa, acarreta muita informação, mesmo de um corpo que não é mãe, mas um corpo que gere gestação o tempo inteiro. Eu acho que a Elza tem muito disso dessa mãe, desse amor, desse cuidado. Eu acho que *não que o masculino não tenha, mas que o feminino tem*

com uma força muito particular. Então acho que essa força feminina, mãe-gestora é muito importante quando abre a cortina para se falar dessa mulher e dessa homenagem à mulher brasileira [...] quando você provoca e potencializa a pessoa que está ali. Isso para mim é muito teatral. É muito cênico, então tem essa força de 7 mulheres pretas, diferentes, com histórias diferentes, com corpos diferentes, com qualidades, com texturas de espaço, corpo, voz distintas. E como que *isso faz um coletivo interessante, destacando a individualidade de cada uma* (Maia, 2021, [s.p.], grifos meus).

“Esse espetáculo tem que sair da garganta da Elza”

Essa frase, repetida muitas vezes pelo dramaturgo Vinícius Calderoni, foi mote para grande parte do processo de montagem do espetáculo e um forte ponto de conexão entre dramaturgo e diretora por meio do corpo-voz-palavra. Neste encontro, a bússola do percurso criativo era ideia de que o corpo precisava estar vivo em cada palavra e de que cada palavra precisava ser sensorial. Deste modo, a dramaturgia, muitas vezes, esteve em função das ações dos corpos e a direção procurou criar gestos que falassem.

Essa ideia surgiu para mim tão logo eu fui convidado, ainda no final de 2017, para o projeto. Então acho que já era uma premissa. Isso tem uma ressonância no fato de que Elza é a voz das vozes. O que caracteriza uma voz? A impressão digital de uma voz é o seu timbre. Alguns cantores e cantoras têm timbres realmente profundamente inconfundíveis. E, dentre todos os timbres inconfundíveis [...] Acho que tinha esse desejo de falar da singularidade da voz dessa mulher e, portanto, procurar uma dramaturgia que fosse singular, para dar conta da singularidade dessa voz. [...] E aí, partindo da garganta de Elza, da voz sublime de Elza e do que a voz de Elza provoca, vinha essa vontade de ser sensorial, sensual, nesse sentido não da sensualidade como foi colocado, mas da sensualidade mesmo, dessas outras cargas. Sempre gosto de dizer que quando escutei “Dura na queda”, canção “que abre do cóccix até o pescoço”, eu senti um arrepio muito fundo no couro da cabeça, no topo, e que isso foi uma sensação que desde o começo eu persegui. E isso tem a ver com a sensualidade, uma coisa que arrepia, não é uma coisa que vem só do intelecto, só dessa recepção. Sem dúvida, o encontro com a Duda é fundador, é certo, porque justamente também não é uma pessoa que vai encenar as coisas partindo de um pressuposto burocrático. Tudo emana do corpo [...] (Calderoni, 2021, [s.p.]).

Essa frase-provocação-desejo de Vinícius Calderoni, fez com que Duda Maia desenhasse uma imagem que se tornou um gesto cênico repetido ao longo da peça: “o símbolo da boca aberta”. Muitas são as ações corporais, as imagens repetidas e objetos que ajudam a contar as histórias e criam uma plasticidade, uma arquitetura espacial que dialoga com a arquitetura dos corpos, uma linguagem para o espetáculo:

Essa boca aberta virou uma costura, de que você realmente pode abrir a boca para várias situações, você pode abrir a boca porque dói, você pode abrir a boca porque goza, você pode abrir a boca porque coloca para fora o que você está dizendo, você abre a boca para dar uma nota e para cantar num lugar onde a boca esparrama. Então a gente foi costurando e eu acho que essas repetições, a repetição das linhas, a repetição das latas, a repetição das bocas, a repetição dos desenhos, a repetição do espaço mesmo com elementos novos que vão surgindo. Ela te dá uma linguagem, uma marca, uma assinatura de uma encenação. Acho sempre importante o espetáculo ter uma cara (Maia, 2021, [s.p.]).

Figura 92: Larissa Luz performa “símbolo da boca aberta” em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Marcelo Rodolfo.

Figura 93: Atrizes performam “símbolo da boca aberta” em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 94: Atrizes performam “símbolo da boca aberta” em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

“Minha vida não se pauta à uma Elza. Eu não sou uma Elza. Nós mulheres somos muitas. Somos mulheres negras guerreiras. Devemos ecoar luta e força. Nós somos mulheres, ninguém para a gente. Luta! Nós não desistimos nunca, meu bem.”

Estas frases, ditas por Elza Soares em entrevista concedida exclusivamente para esta tese-rio, antes de seu falecimento, respondem ao que Elza acreditava que nossas vozes, enquanto sete intérpretes dela, deveriam ecoar. Quando soube que o espetáculo seria montado com um elenco exclusivamente feminino e uma banda feminina, ela imediatamente aprovou a ideia, mas apresentou três preocupações: como seriam representados seu pai Avelino, seu grande amor Garrincha e seu santo protetor São Jorge. Procuramos sanar essas preocupações pelos estímulos de sua própria história de vida, por nossa atuação, pela forma de encenar e dirigir de Duda Maia e pela escrita de Calderoni.

[Musical] ELZA, já partindo desse pressuposto de ser uma coisa, como se diz, polissêmica, polifônica, partindo dessa festa de vida e morte, mas também dessa festa dionisíaca, de toda vitalidade que está embutida na vida dessa

mulher, de quanta vida cabe nessa voz, necessariamente essa dimensão ritualística acho que estava inscrita com uma escolha da qual não se poderia fugir desde o começo. Acho que se a gente fugisse, a gente pagaria caro com isso, com um espetáculo sem vida, sem vitalidade, um espetáculo que justamente não fizesse jus, que não estivesse à altura, não pulsasse junto do coração desse assunto, dessa personagem [...]Então, eu fui aguçando, a pedido da Duda, essa escrita rítmica interna. E ritmo é vida. O centro da gente é o coração, e o coração é um tambor e está tudo interligado nesse ponto. Então, tudo que é rítmico é vivo. Eu acho que ali foi um encontro muito feliz, para fazer jus a Elza, porque Elza é uma expressão muito bem-acabada da vida. Bem acabada e bem iniciada, o tempo inteiro (Calderoni, 2021, [s.p.]).

E foi a partir desse *corpo-batuque-oxunista*, ou seja, desse coração-tambor, desse ritmo, dessa festa, da história desta mulher preta que trouxe toda a sua vida na voz, que construímos *Musical Elza*. Outro pedido-ordem da cantora foi que o espetáculo tivesse alegria, não fosse triste. A alegria foi tida, então, como guia para traduzir uma trajetória que não é marcada pelas tragédias que aconteceram, mas pelo que foi feito destes acontecimentos. Assim, o objetivo foi “nunca perder a via do horizonte, a vida, a vitalidade e a alegria. A alegria entendida como manifestação de vida, como manifestação de energia vital, de pulsão de vida o tempo inteiro” (Calderoni, 2021, [s.p.]).

O espetáculo começa com 13 mulheres de pé, tocando e cantando a música “Volta por Cima”. Ao fim da canção, as sete atrizes pulam do praticável em que estavam, correm e sobrem em cima de baldes de metal (as latas d’água) e se equilibram dando os primeiros textos, entrecortados pela canção “Dura na queda”, posicionadas em linha, no proscênio:

- *Elza se torna uma nova pessoa a cada momento da vida ou seriam centenas de Elzas morando num só corpo?*
- *Eu sou Elza em 1958, chegando para minha primeira apresentação no Texa’s Bar.*
- *Eu sou Elza no Metropolitan em 99, contando, na coxia, os minutos pro show começar.*
- *Elza em 2011, em cima de uma maca, pouco antes de uma cirurgia na coluna que apavora.*
- *Elza em 1962, jantando com Mané pela primeira vez, enquanto Billie Holliday gira na vitrola.*
- *Elza, oitenta e oito, esperando uma notícia do meu filho e o telefone que não toca.*
- *Elza, Roma, anos 70, desembarcando, fugindo do meu país e da ditadura que sufoca.*
- *Elza hoje, neste exato instante, com um convite que só se faz olhando nos olhos: Vem!*

- *Nós viemos pra confundir, não pra explicar: e pra lembrar que cada garganta guarda um grito capaz de furar a parede do impossível. A hora é ELZA!*⁴⁶

(Ao dizer “ELZA”, no final deste texto, as atrizes finalizam com o “símbolo da boca aberta”.)

Figura 95: Larissa Luz, Júlia Tizumba, Verônica Bonfim e Laís Lacôrte fazem o “símbolo da boca aberta” ao dizer “A hora é elzAAA” em prólogo de *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

⁴⁶ Trecho da dramaturgia de *Musical Elza*.

Figura 96: Atrizes performam e experimentam desequilíbrio em cena de abertura do *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 97: Atrizes performam e experimentam desequilíbrio em cena de abertura do *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Karen Eppinghaus.

A partir dessa primeira cena, o primeiro bloco do espetáculo se desenvolve a partir das histórias de Elza, do jogo entre musicalidade, corporeidade negra-feminina e da relação/imagens criadas com as latas a partir das proposições feitas diretora Duda Maia:

Querer investigar esse corpo com lata, jogar com latas numa improvisação, conseguir latas de vários tamanhos e jogar latas e baldes onde se pudesse também jogar na sala e ver uma improvisação, propor uma improvisação para vocês, para as atrizes. E realmente descobri que ali eu tinha muitas possibilidades, de outras formas, de outros corpos, de outras figuras que viessem a aparecer, que a gente poderia construir, de riscos, de desequilíbrios que tem muito na vida da Elza, esse desequilibrar e voltar, esse quase cair, mas não cair, esse risco mesmo. Ela é uma mulher que sempre arriscou. Até hoje ela arrisca a voz de quem está do lado dela, aposta na juventude. Isso é muito legal. Ela nunca está estagnada, estável. As latas trouxeram esse risco necessário para cena (Maia, 2021, [s.p.]).

Ao final da abertura, as atrizes saltam para trás das latas d'água, se agacham e batucam nas mesmas, transformando-as em tambor e interpretando “Ondas de Jorge”, uma canção inédita de Pedro Luís (um dos diretores musicais), composta especialmente para a peça. A conexão com as manifestações afro-religiosas também pode ser observada no espetáculo. A fé de Elza sempre

foi uma marca registrada da cantora e foi a partir deste chamado da homenageada que a cena seguinte se tornou uma saudação à São Jorge / Ogum.

Figura 98: Atrizes do *Musical Elza* batucam em latas de alumínio



Fonte: fotografia de Marcelo Rodolfo.

ONDAS DE JORGE – Pedro Luís

*Gum
Ogum
Com Ogum
Ogum, Ogum
Gum
Ogum
Com Ogum
Com a Luz de Jorge
Eu enfrento a escuridão
Tenho sua benção
Sua força
Sua mão
Sob sua capa
Sua espada
Seu axé
Corro todo mundo
Garantido em minha fé
Tenho 7 vidas
7 partes*

*1 Irê
Trago 7 nomes
Temperados no dendê*

Na sequência, duas histórias são sobrepostas: o dia em que Elza Soares, aos treze anos, cantou, foi humilhada e venceu a competição no programa de calouros de Ary Barroso e a história de suas origens, contada em forma de rap composto por Larissa Luz, na favela Vila Vintém:

ARY BARROSO: E para que serve uma noite, senhoras e senhores, se não para luzir novas estrelas?

ELZA AGORA: Perguntas põem as coisas em movimento.

ARY BARROSO: Estamos começando mais um Calouros em Desfile aqui na sua Rádio Tupi.

ELZA AGORA: A pergunta que eu me fiz foi:

ARY BARROSO: Eu sou Ary Barroso, o seu apresentador.

ELZA AGORA: A vida pode ser diferente?

ARY BARROSO: E hoje, com nosso auditório lotado, receberemos novos concorrentes ao prêmio acumulado de cinco mil cruzeiros.

ELZA AGORA: Olhando agora, é fácil dizer que sim.

ARY BARROSO: O regulamento é simples: se o auditório gostar, o concorrente está classificado à rodada final.

ELZA AGORA: Mas naquele tempo, nascer ainda parecia uma condenação e não um ponto de partida.

ARY BARROSO: Porém, se o gongo soar, o concorrente volta pra casa de mãos abanando.

ELZA AGORA: Você se faz uma pergunta e dentro de você algo se move.

ARY BARROSO: Vamos chamar ao palco a nossa primeira candidata.

ELZA AGORA: Quando alguma coisa acontece, também acontece tudo que vem depois.

ARY BARROSO: De Água Santa, Rio de Janeiro: Elza da Conceição Soares.

ELZA JOVEM chega ao seu microfone.

ELZA JOVEM: Boa noite.

Pausa. ARY BARROSO olha, mas não crê.

ARY BARROSO: Você é Elza da Conceição Soares?

ELZA JOVEM: Sou eu, sim senhor.

ARY BARROSO: E o que você veio fazer aqui?

ELZA JOVEM: Ah, seu Ary, eu acho que aqui a gente canta.

ARY BARROSO: E quem disse que você canta?

ELZA JOVEM: Eu canto.

ARY BARROSO: Então me diga uma coisa, menina: de que planeta você veio?

(A cena congela).

ELZA AGORA: Existem duas respostas pra essa pergunta. A primeira, que foi a resposta que eu dei de verdade, vocês vão saber daqui a pouco. A segunda é essa:

Quadro vivo: (RAP) o subúrbio de Vila Vintém. Jornaleiros, vendedores de picolé, crianças brincando, gente viva emprestando cores ao painel do dia.⁴⁷

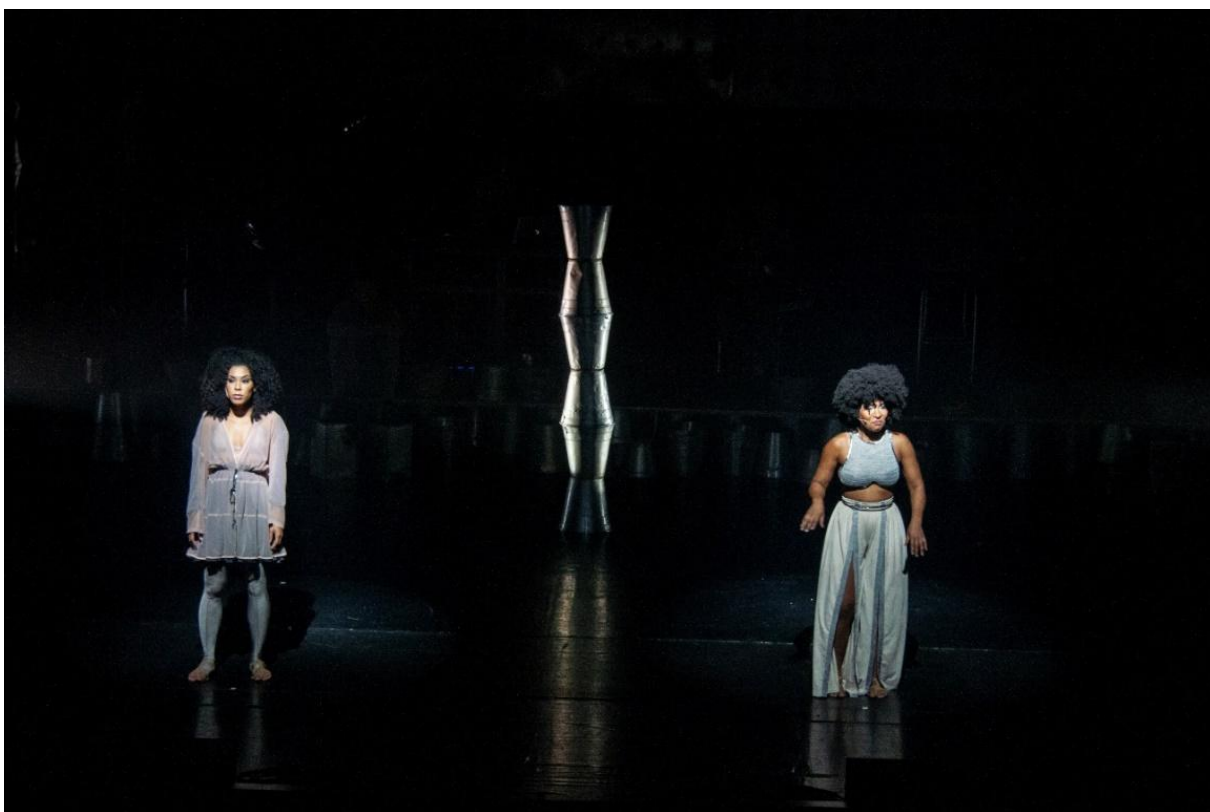
Figura 99: Janamô, natural de Belo Horizonte (MG), interpreta Ary Barroso com uma pequena lata que faz referência à sonoridade das vozes dos locutores de rádio da época



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

⁴⁷ Trecho de dramaturgia do *Musical Elza*, assinada por Vinícius Calderoni (2018).

Figura 100: Laís Lacôrte, natural de Belo Horizonte (MG), dá vida à Elza Jovem, enquanto Larissa Luz, natural de Salvador (BA), dá vida à Elza Agora



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 101: Verônica Bonfim, natural de Ubatã (BA), performa em “Rap da Vila Vintém” no *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 102: Atrizes remontam a Vila Vintém em quadro vivo, com latas, em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

A cena descongela e a Elza Jovem responde para Ary Barroso: “Eu vim do Planeta Fome”. Laís Lacôrte interpreta então a canção: “Lama” e ao final do tema, Janamô como Ary Barroso anuncia: “Guardem esse nome, senhoras e senhores: estamos testemunhando o nascimento de uma estrela”.

O espetáculo segue com a apresentação e encontro dos pais de Elza Soares: Rosária (mineira de Ubá que chegou ao Rio de Janeiro com dezesseis anos), representada por EU e Avelino Gomes (um carioca de trinta e sete anos, naquele momento desempregado), representado por Késia Estácio. Para compor as personagens, as atrizes criaram figuras a partir dos jogos com as latas: Júlia Tizumba acoplou duas pequenas latas em seus seios e Késia Estácio acoplou uma lata de mesmo tamanho em sua cabeça. Ao final da cena as atrizes interpretam a música “Façamos” em duas oitavas: Késia canta grave e Júlia canta agudo, na oitava de cima.

Figura 103: Júlia Tizumba, natural de Belo Horizonte (MG), representa Rosária, enquanto Késia Estácio, natural do Rio de Janeiro (RJ), representa Avelino



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 104: Júlia Tizumba, natural de Belo Horizonte (MG), representa Rosária, enquanto Késia Estácio, natural do Rio de Janeiro (RJ), representa Avelino



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 105: Júlia Tizumba representa Rosária e faz “símbolo da boca aberta” ao cantar música “Façamos”



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

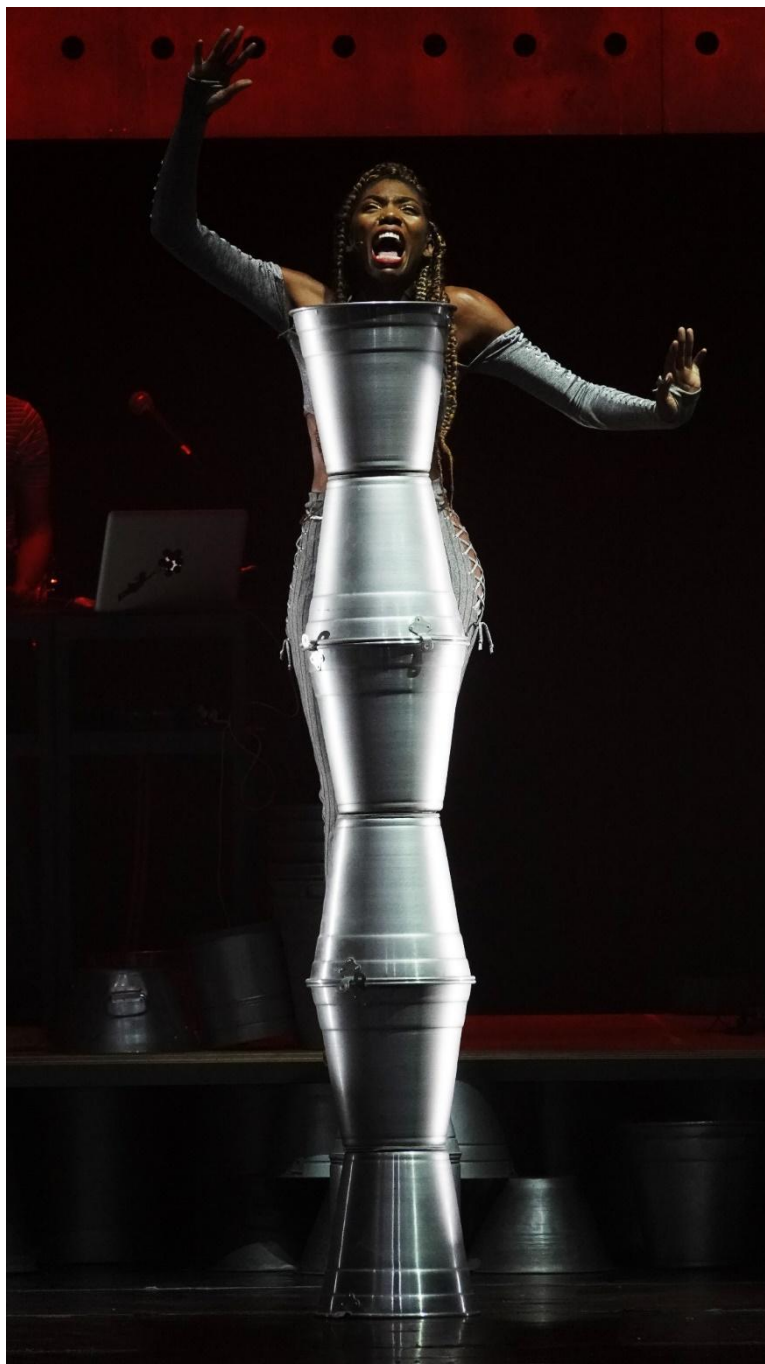
A cena seguinte conta a história do primeiro casamento de Elza Soares: aos quinze anos, Elza estava indo levar a marmita para seu pai, quando escutou um barulho metálico hipnotizante: era um Louvadeus e ela ficou encanta com o bichinho. Alaúrdes, homem de olhos claros que trabalhava na pedreira com seu pai, apareceu de repente e pisou no animal com seus coturnos pretos. Elza, muito brava com o ocorrido, partiu para briga de braço com Alaúrdes. Avelino, seu pai, interrompeu a briga e ao ver o sangue no chão, concluiu que era o sangue de sua virgindade e obrigou casamento. Um matrimônio indesejado, infeliz, abusivo, repleto de agressões físicas e verbais foi o destino daquela adolescente. A encenação foi construída por meio do jogo com as latas, ações corporais e da alternância de atrizes representando Elza entre atuações épicas e dramáticas.

Figura 106: Késia Estácio representa Louvadeus, enquanto Laís Lacôrte e Larissa Luz representam Elza Soares no *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 107: Késia Estácio faz “símbolo da boca aberta” ao performar o Louvadeus em *Musical Elza*



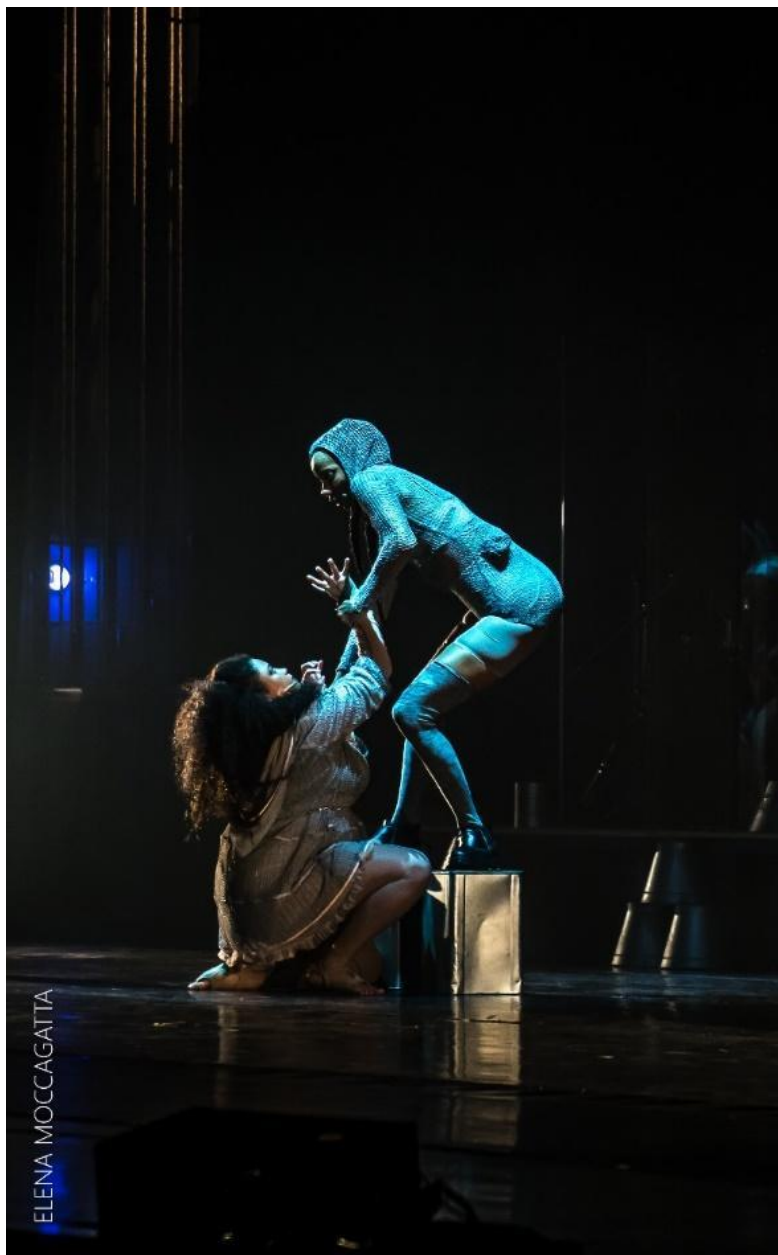
Fonte: fotografia de Marcelo Rodolfo.

Figura 108: Júlia Tizumba performa Elza Soares em briga com primeiro marido, Alaúrdes; Verônica Bonfim constrói figura Alaúrdes por meio de latas retangulares que representam seus coturnos



Fonte: fotografia de Elena Moccagatta.

Figura 109: Júlia Tizumba e Verônica Bonfim performam briga de Elza Soares com primeiro marido, Alaúrdes



Fonte: fotografia de Elena Moccagatta.

As brigas com Alaúdes foram muitas ao longo do casamento. Ele nunca aceitara a vida de Elza como cantora em boates, bares, teatros e muito menos tolerou sua turnê na Argentina, acompanhando a bailarina Mercedes Batista e onde Elza recebeu a notícia do falecimento de seu pai. Ao retornar desta viagem, o casal teve uma séria discussão que terminou com Alaúrdes atirando em Elza. Dizem que foi São Jorge quem desviou as balas, Alaúdes fugiu. Este acontecimento da vida de Elza é veículo para que as atrizes denunciem a agressão contra a

mulher e o feminicídio, infelizmente, uma realidade comum na vida de mulheres e, especialmente, devido ao racismo, de mulheres negras brasileiras.

Para o protesto, as sete atrizes se posicionam em linha e colocam as latas d'água em suas cabeças, permanecendo dentro das latas, como uma forma de mascaramento⁴⁸ momentâneo, em um minuto de silêncio. O silêncio que também é música, mas que em um musical tão dinâmico como *Elza* causa estranhamento, gera sensação de desconforto no público que assiste as atrizes aparentemente sem ar, sufocadas pelas latas sobre seus rostos. A sensação é interrompida pelo gesto das mãos e braços das atrizes que começam a se mover, seguidos por um triste vocalize que culmina na música “Maria da Vila Matilde”, em uma um arranjo musical explosivo, onde as atrizes performam empoderadas, cantando, dançando e tocando instrumentos de percussão.

Figura 110: Verônica Bonfim representa Mercedes Batista (primeira bailarina negra a dançar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro), com composição de latas que criam a imagem de sua saia



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

⁴⁸ Em atividade de orientação, a professora Bya Braga sugeriu que eu pensasse nesta ação como também dentro do recurso do mascaramento. Sendo essa operação estética fundamental para que o silêncio fosse ouvido e visto na relação com o feminicídio.

Figura 111: Khrystal e Verônica Bonfim interpretam última discussão entre Alaúrces e Elza, enquanto atrizes sentadas nas latas fazem gesto com as mãos no pescoço, fazendo alusão às agressões físicas



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 112: Atrizes denunciam feminicídio performando com latas sobre as cabeças em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 113: Atrizes fazem um minuto de silêncio ao denunciar feminicídio com latas sobre as cabeças



Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

Figura 114: Atrizes fazem gestos com mãos e braços em denúncia contra feminicídio em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 115: Atrizes-instrumentistas e musicistas performam música “Maria da Vila Matilde” em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Elena Moccagatta.

MARIA DA VILA MATILDE – Douglas Germano

*Cadê meu celular?
 Eu vou ligar pro 180
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço
 Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E joga água fervendo
 Se você se aventurar*

*Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito: péguix guix guix guix
 Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizinhos
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim*

*E quando o samango chegar
 Eu mostro o roxo no meu braço
 Entrego teu baralho
 Teu bloco de pule
 Teu dado chumbado
 Ponho água no bule
 Passo e ofereço um cafezim*

Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

*E quando tua mãe ligar
Eu capricho no esculacho*

Falo que é mimado

Que é cheio de denço

Mal-acostumado

Tem nada no quengo

Deita, vira e dorme rapidinho

Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

CÊ VAI SE ARREPENDER DE LEVANTAR A MÃO PRA MIM

CÊ VAI SE ARREPENDER DE LEVANTAR A MÃO PRA MIM

CÊ VAI SE ARREPENDER DE LEVANTAR A MÃO PRA MIM

CÊ VAI SE ARREPENDER DE LEVANTAR A MÃO PRA MIM

Figura 116: Késia Estácio, Khrystal e Larissa Luz performam música “Maria da Vila Matilde” em *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 117: Atrizes-instrumentistas performam música “Maria da Vila Matilde” no *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Após este ato de reviravolta, tem início o segundo bloco em que as atrizes retornam ao palco com figurinos coloridos (um solo de trompete de Guta Menezes ocupa a cena durante a troca de roupas), dançando e cantando a música mais que nada. As cores representam a ascensão de Elza Soares e um momento de sua carreira em que muitos holofotes se viram a cantora e ela passa a receber inúmeros convites de trabalho, enfrentando o desafio de equilibrar carreira, vida pessoal e família.

Também é neste bloco que é contada a história de amor entre Elza Soares e Garrincha. Por meio de narrações em tom de locutor de futebol, as atrizes apresentam histórias de altos e baixos, julgamentos, o alcoolismo de Garrincha, exílio, perda de mãe e filho em acidente de carro, paixão avassaladora, dores e alegrias. Músicas românticas como “Se acaso você chegasse”, “Fadas”, “Malandro”, “Dindi” e o jogo com as latas e os carrinhos de mão costuram a narrativa.

Figura 118: Atrizes dançam e cantam com figurino colorido em início do segundo bloco do *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 119: Janamô interpreta música “Se acaso você chegasse” com latas com luzes acopladas apontadas para ela pelas demais atrizes, como holofotes



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 120: Késia Estácio interpreta música Dindi, usando o carrinho de mão como palco no *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Lucas Monteiro.

Figura 121: Larissa Luz interpreta a música “Malandro”, girando sobre carrinho de mão no *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Eduardo Tarran.

O segundo bloco se encerra com o poema “Aprenda meu nome”, de Larissa Luz, como reação a uma situação de racismo enfrentada por Elza. Ao cantar em um dos muitos programas de televisão nos quais se apresentava nessa fase de sua carreira, a cantora escutou: “eu só achei que aquela neguinha apareceu demais!”. Em resposta a este acontecimento, as atrizes fazem a ação de vomitar nas latas-refletores e, posicionadas em linha, no proscênio, recitam o poema de Larissa, iluminadas pela penumbra dos holofotes apoiados no chão

APRENDA MEU NOME – Larissa Luz

*Você não aguenta ver uma preta feliz?
 Meu sorriso é tão largo quanto o meu nariz
 Se por acaso ele te consome, te aconselho avaliar
 Pode ser um caso médico, pode piorar
 Quanto a mim, posso falar:
 Minha força é bem maior
 O que é meu você não come*

Aprenda meu nome! Aprenda meu nome!

Você não sabe a minha história

Mas eu sei

Figura 122: Atrizes recitam o poema “Aprenda meu nome” em cena final do segundo bloco do *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

O terceiro bloco tem início com a voz de Larissa Luz, em *off*, cantando a música “Cadeira vazia”. O palco é iluminado sem ninguém. As atrizes voltam à cena, vestidas com lingerie em cor nude para contar momentos difíceis da vida de Elza Soares. Histórias como a queda que lhe fez fraturar a coluna, a perda de outro filho e do momento em que foi encorajada por Caetano Veloso a não desistir da carreira, são narradas e entrecortadas por músicas como “Meu Guri”, “Eu vou ficar aqui” e “Língua”, enquanto as atrizes performam se equilibrando, se dobrando, desdobrando e se virando de cabeça para baixo em latas-desafios ainda maiores.

Na sequência, as lingerie nude são acrescidas de casacos de lantejoulas e botas de glitter, trazendo o brilho da nova reviravolta, do novo renascer e da fama que acompanhou Elza Soares,

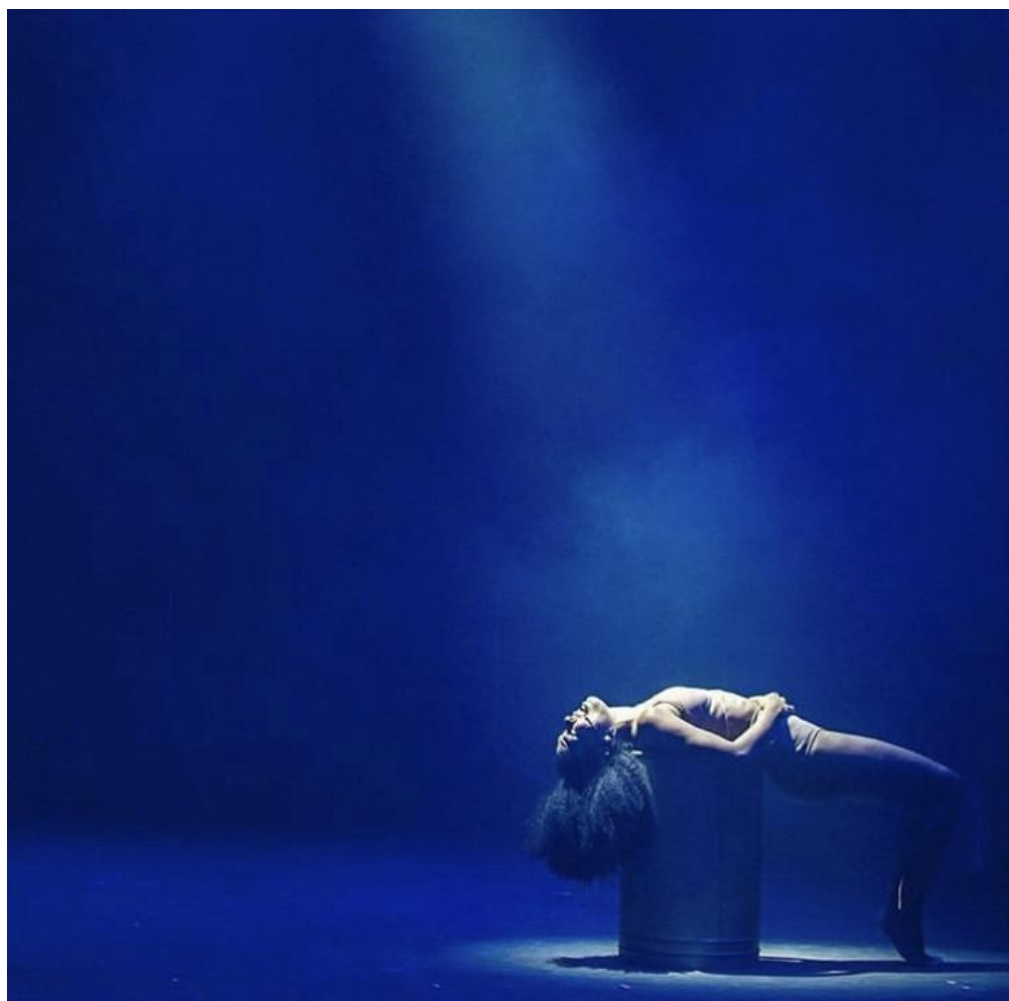
a mulher preta fênix que se reinventou incansavelmente, até o fim de seus dias. As grandes latas-desafio dão lugar a enormes portas de ferro, por onde as atrizes entram e saem, brincam, se divertem e narram as inúmeras conquistas da cantora na última década, dentre elas ter sido eleita a maior cantora do século XX pela BBC de Londres.

Figura 123: Khrystal, natural da cidade de Natal (RN), performa música “Meu Guri” sobre lata grande, vestindo lingerie nude e lenço claro



Fonte: fotografia de Eduardo Tarran

Figura 124: Lais Lacôte canta “Eu vou ficar aqui” de cabeça para baixo sobre grande lata de metal



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

Figura 125: Atrizes de *Musical Elza* performam com grandes portas de metal, vestindo casacos e botas brilhantes



Fonte: fotografia de Karen Eppinghaus.

Figura 126: Júlia Tizumba faz solo de gunga (instrumento afro-mineiro) durante música “Língua”, interpretada por Khrystal e Késia Estácio, enquanto demais atrizes performam nas portas de ferro



Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

Figura 127: Júlia Tizumba faz solo de gunga (instrumento afro-mineiro) durante música “Língua”, interpretada por Khrystal e Késia Estácio, enquanto demais atrizes performam nas portas de ferro



Fonte: fotografia de Patrícia Lino.

*ELZA AGORA: Falar.
 Falar e cantar são dois jeitos de se fazer ouvir.
 A fala cura.
 Falar estilhaça a máscara do silêncio.
 Amplificar a própria voz.
 Falar estilhaça a máscara do silêncio.
 Compreender que a minha voz é voz de tantas.
 Falar estilhaça a máscara do silêncio.
 O silêncio dos salões de veludo, das casas de casaca,
 dos pactos da casa grande reescritos em tantos contextos.
 Pra quem sabe o que diz a voz é uma arma.
 Entender que não é preciso portar armas
 É preciso portar a voz.
 Falar estilhaça a máscara do silêncio.
 Compreender que ser Elza também é falar por ela.
 E ela. E ela. E ela.
 Falar é existir. Falar é resistir.
 Falar estilhaça a máscara do silêncio.
 Eu sou um oceano negro, vasto e irrequieto
 Deixando para trás noites de terror e medo
 Trazendo o dom que meus ancestrais me deram
 Eu sou o sonho e a esperança dos escravizados*

*Atravessar o exílio.
Deixar pra trás todas as fraturas, as reais e as metafóricas.
Desembarcar neste século.
E ser uma mulher preta que fala quando canta.
E, assim, faz a voz percorrer o incontornável trajeto que há entre o dedo e a ferida.⁴⁹*

Após este texto, interpretado por Larissa Luz, as atrizes avançam das portas para o proscênio e acompanhadas de um arranjo musical apoteótico, como os muitos desenhados pelo saudoso maestro baiano Letieres Leite para o espetáculo, cantam a música “A carne”, adaptando o refrão para: “A carne mais barata do mercado **foi** a carne negra”. Ao fim desta cena, o público sempre ficava de pé, aplaudindo por muitos minutos, como se o espetáculo houvesse terminado ali. Mas como, para Elza Soares, o público sempre pediu “mais um”, o espetáculo tem um “bis”, finalizando com novo arranjo triunfal para a canção “Mulher do fim do mundo”.

Figura 128: Atrizes, posicionadas em linha, performam a música “A Carne” no proscênio do palco



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

⁴⁹ Trecho da dramaturgia de *Musical Elza*.

Figura 129: Atrizes performam o “símbolo da boca aberta” cantando a música “Mulher do fim do mundo”, sob uma enorme peruca de coroa roxa, em última cena do *Musical Elza*



Fonte: fotografia de Daniel Barboza.

- Foi...
 - Foi tanta coisa que nem sei.
 - Tanta coisa que eu lembro,
 - Tanta coisa que eu esqueço,
 - Tanta coisa que eu invento.
 - E ainda assim, tanta coisa que faltou contar...
 - Tanta coisa que dá vontade de recomeçar
 - Tá com tempo? ⁵⁰

Foi.... Foi tanta coisa da história de Elza que faltou contar nessa peça de duas horas e quinze minutos de duração... Foi tanta coisa dessa peça que faltou contar nesse subcapítulo-afluente de quarenta páginas..., mas entendendo que começo é fim e fim é começo, há sempre tempo para recomeçar. O *Musical Elza* tem previsão de reestrear na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2024. Recomeçaremos sempre, em muitas criações artísticas em *Teatros Oxunistas*, inspiradas

⁵⁰ Trecho da dramaturgia de *Musical Elza*.

em *Musical Elza* e na vida e obra de Elza Soares. Eterna. Como as águas do rio, que nunca morrem ao desaparecer na imensidão do mar, tornam-se oceano.

2.3 Herança

Figura 130: Maurício Tizumba, Júlia Tizumba e Sérgio Pererê no espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

O terceiro subafluente desta tese-rio é o espetáculo cênico-musical *Herança*: o mais recente trabalho da Companhia Burlantins, de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais e comemora os 50 anos de carreira do multiartista Maurício Tizumba. Ele divide a cena com a filha EU e com o grande amigo Sérgio Pererê. Rosa Moreira, irmã de Maurício, faz participação especial.

Dirigidos por Grace Passô, o trio explora em cena a busca e resgate da herança cultural afro-brasileira na diáspora negra. Entre as muitas maneiras de contar histórias, o som, o movimento e os objetos de família são elementos poéticos de “Herança”. A partir de narrativas pessoais, documentais e fabuladas, abordam histórias íntimas em conexão com a ancestralidade africana.

A Companhia Burlantins nasce em 1996, fundada por Regina Sousa, Marina Machado e Maurício Tizumba, com a ideia inicial de desenvolver pesquisas sobre a integração entre música, teatro e dança na rua. O trabalho resultou em elogiados espetáculos como *Zeropéia*, *o Show* e *Opereta: o Homem que sabia português*. Em 2012, Maurício Tizumba e Júlia Tizumba assumem a direção da companhia com a proposta de trazer à cena artistas negros e negras. É nesta fase que a Burlantins apresenta ao público espetáculos como *Oratório: a Saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, *Clara Negra*, e inaugura a *Mostra Benjamin de Oliveira*.

A idealização do espetáculo *Herança*, juntando Maurício e Júlia Tizumba em cena, vem do escritor e dramaturgo Pedro Kalil, um dos organizadores da biografia *De Camarões: veredas de Maurício Tizumba* (2018). Maurício convida então Sérgio Pererê para compor o elenco e assinar a direção musical e Júlia convida Grace Passô para realizar a direção do espetáculo que estreou no mês de março do ano 2023, na cidade de Belo Horizonte.

A peça também conta com a assistência de direção de Aline Vila Real, dramaturgia de Aline Vila Real, Grace Passô e Tomás Sarquis (elaborada a partir de narrativas produzidas pelo elenco), assistência de movimento de Sérgio Penna, vídeo arte de Renato Pascoal, intervenções visuais de Desali, projeções de Vj Bah, cenário e figurino de Alexandre Tavera, máscaras confeccionadas pelo Mestre Luiz Antônio Martins da Folia de Reis da cidade de Vespasiano, iluminação de Edmar Pinto, sonorização de Cahuê Teixeira e André Cabelo e Gestão e produção executiva de Elias Gibran e Karu Torres (Napele Produções Artísticas).

Apesar de ser um espetáculo idealizado para celebrar os 50 anos de carreira de Maurício Tizumba, o artista não queria realizar um musical biográfico convencional, não queria se ater apenas a sua história de vida, mas expandir a ideia de herança para as heranças africanas que os afrodescendentes em diáspora incorporaram, de maneira mais ampliada.

Maurício Tizumba é ator, músico, compositor, instrumentista, capitão de Moçambique e candomblecista. Formado em teatro, como ator, pelo Teatro Universitário da UFMG, em 1991, tem feito um percurso de grande relevância para a arte afro-brasileira. Sua trajetória marca também a luta e a conquista de ampliar o acesso à cultura em Minas Gerais, democratizando a arte a todas as classes e grupos sociais. Seus trabalhos sempre buscaram as ruas, praças e povo, com o objetivo de sensibilização para a arte, para a cultura negra, e cultura em geral.

Em 2005, Tizumba teve a oportunidade de descobrir suas raízes africanas específicas. Segundo estudo realizado para a produção do filme DNA África, de Mônica Amorim Monteiro, o artista se origina das etnias Kotoko, Masa e Mafa de Camarões. Foi tal descoberta que inspirou o título da biografia organizada por Pedro Kalil e Elias Gibran (2018).

Figura 131: Certificado de ancestralidade de Maurício Tizumba



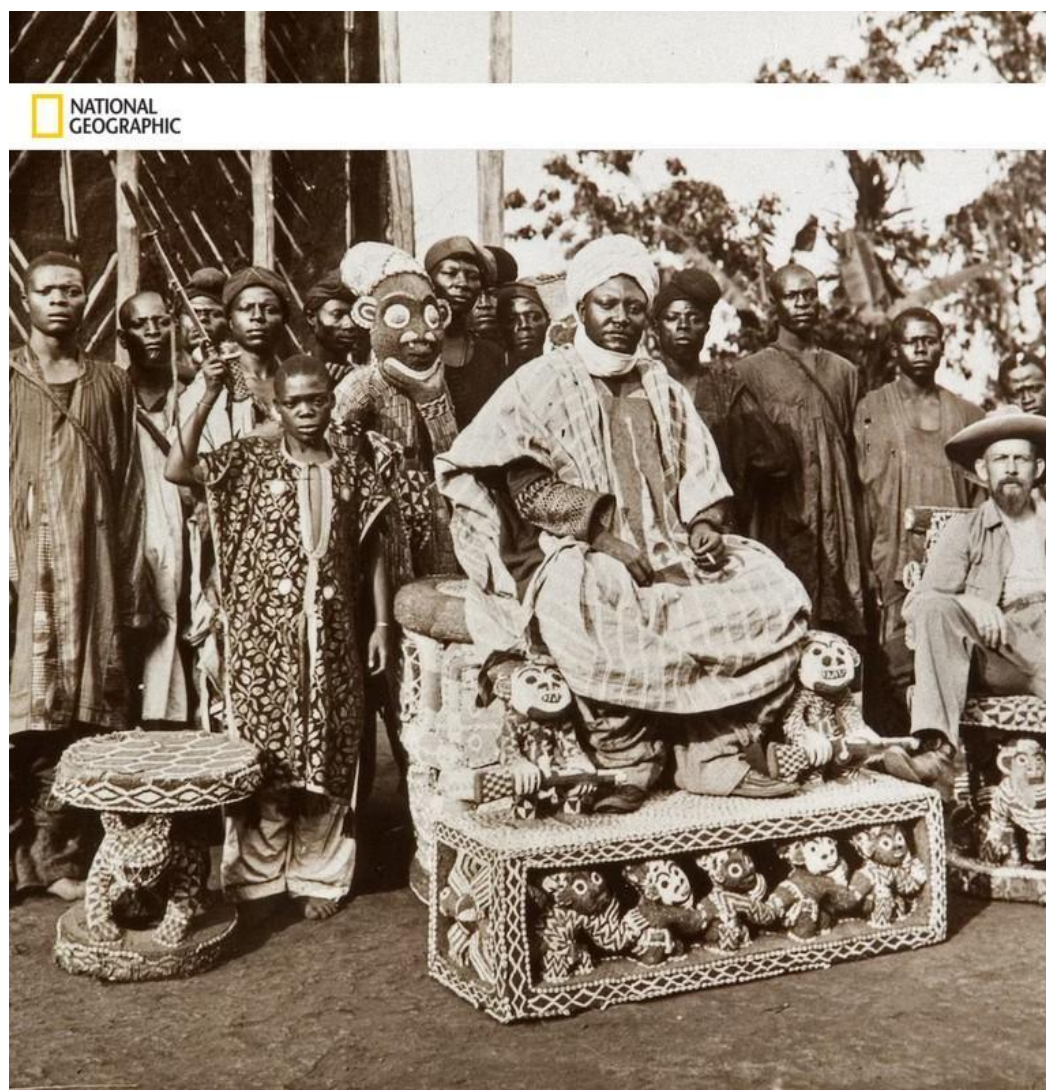
Fonte: acervo pessoal do artista.

Foi também o conhecimento dessa origem, junto ao desejo de ampliar a ideia de herança para as heranças africanas, que trouxeram para o enredo do espetáculo, além das histórias de vida de Maurício, Júlia e Pererê, a história do trono do rei camaronês Ibrahim Njoya.

Ibrahim Njoya se tornou rei do povo Bamum, no oeste de Camarões, por volta de 1890 e, em 1902, os alemães invadiram o reino. Os colonizadores saquearam riquezas, queimaram bibliotecas, destruíram objetos que contavam a história do povo e o famoso trono do rei Njoya,

que hoje se encontra exposto no Museu Etnológico de Berlim, foi levado de Camarões. Alguns dizem que esse trono foi doado em um ato de diplomacia entre colonizado e colonizadores, outros dizem que foi roubado. Nós acreditamos na segunda opção. Hoje o bisneto de Ibrahim Njoya reivindica a devolução do trono às autoridades alemãs.

Figura 132: Rei Ibrahim Njoya sentado em seu trono



Fonte: site da *National Geographic*.

A militância negra da diáspora brasileira vem lutando historicamente contra muitas instâncias do racismo estrutural: desde o apagamento e embranquecimento da história que nos permitiria conhecer mais de nossas origens, ao epistemicídio, apropriação cultural, exclusão de oportunidades ao acesso à educação e saúde de qualidade e genocídio do povo e da cultura de

matriz africana são alguns exemplos. Todos esses elementos podem se configurar roubos de nossas heranças africanas e afro-brasileiras.

Em um paralelo com as histórias pessoais e coletivas dos artistas negros do espetáculo, verifica-se que muitos objetos de pequeno ou grande valor monetário e até mesmo heranças imateriais foram tomados de seus antepassados neste contexto de colonização e pós-colonização. Desde conhecimentos, saberes, práticas e costumes que não são reconhecidos como sendo de origem negra, até pequenos objetos de grande valor afetivo para as famílias negras que eram comprados a preços irrisórios por pessoas brancas, essas obviamente em melhores condições financeiras.

E assim, o prólogo do espetáculo *Herança* tem início com Sérgio Pererê de costas para o público, com um fone de ouvido, escutando pelo celular, aprendendo e falando palavras e frases em Babum. Entrecortando as falas de Pererê, Júlia começa a contar a história do Rei Ibrahim Njoya que, ao assumir o trono do povo Bamum, tem um sonho em que lhe é revelada a necessidade de criar um sistema de escrita próprio para defender o reino de invasores. O rei encomenda então o alfabeto Bamum, uma forma diferente de escrita, feita em desenho, e abre escolas para ensinar o alfabeto para o povo.

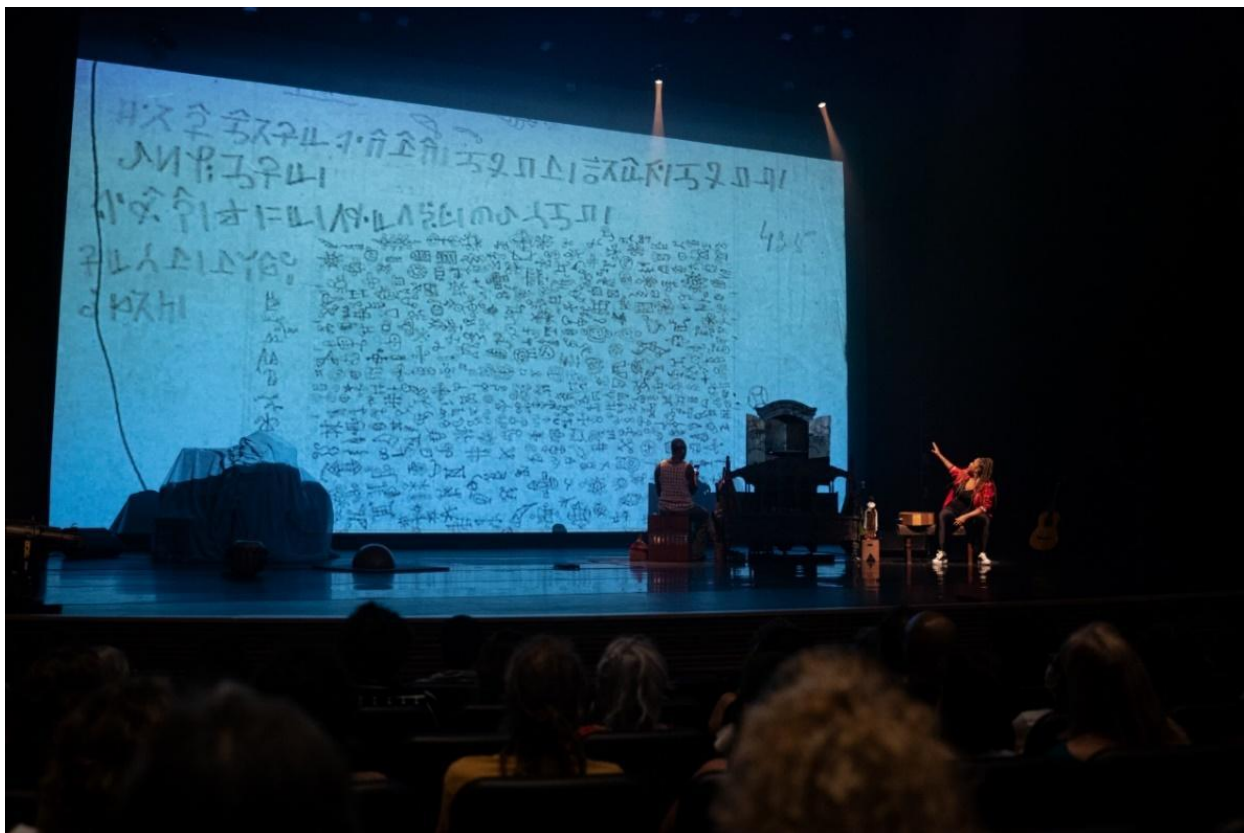
Responsável por contar a história em detalhes e de forma didática, Júlia Tizumba se posiciona como mulher negra intelectual. Sérgio Pererê segue falando a língua africana e, simultaneamente, vão surgindo imagens do povo, do alfabeto e do trono Bamum projetadas ao fundo do palco. Maurício Tizumba faz rápidas aparições, cruzando o palco e falando em francês e alemão, de forma irônica, nos momentos em que Júlia narra as invasões francesa e alemã no território camaronês.

Figura 133: Fotografia de mulheres do povo Bamum é projetada ao fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 134: Júlia Tizumba apresenta alfabeto Babum para o público em imagem projetada ao fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Júlia finaliza a história contando que após a invasão dos colonizadores, o alfabeto Bamum foi banido, o rei Njoya foi exilado e seu trono foi levado de Camarões. Deixando a pergunta no ar: “Onde foi parar esse trono?”. O público tende a seguir o espetáculo na expectativa do paradeiro do trono que é revelado na última cena. O prólogo termina com Júlia e Pererê traduzindo, para o público, frases do Bamum para o português. Somente uma frase não tem tradução: a afirmação “Nós queremos nossas coisas de volta”.

O trono do rei Ibrahim Njoya é então recriado ao longo da encenação, por meio de objetos e móveis de família. Maurício Tizumba assume esse trono recriado, ora mascarado como rei mago da Folia de Reis, ora como Maurício Tizumba (pessoa-personagem), recriando e reivindicando também a herança de realeza de seus antepassados africanos.

Figura 135: Ator Maurício Tizumba sentado em trono recriado do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

O trono camaronês é um trono de madeira talhada, decorado com vidros coloridos e uma porção de búzios colados contornando os desenhos. Na parte de cima, duas figuras em pé, com máscaras, duas conselheiras. Na base, outras duas figuras menores, segurando rifles, que representavam a defesa.

Figura 136: Júlia Tizumba apresenta imagem do trono camaronês, projetada ao fundo do palco, para o público



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Para além de objetos que remetem às histórias das famílias como: colher de pau, chapéu, véu, tecidos, trigan, patangome, gungas e imagem de Santa Efigênia, máscaras de Folia de Reis e máscaras africanas foram utilizadas na recriação deste trono. A utilização das máscaras é um dos fatores revela o Teatro Oxunista no espetáculo, pois impulsiona para uma atuação performativa em que o quarteto cantar-dançar-batucar-contar é explorado, também pelo meu corpo feminino.

A Folia de Reis é uma manifestação da cultura popular brasileira, em forma de oração, que recria a peregrinação e a visita dos três reis magos (Gaspar, Melchior (ou Belchior) e Baltazar – na folia nomeados como Guardamor, Bastião e Friagem, podendo ser variadas essas nomenclaturas em diferentes grupos de Folia) ao menino Jesus.

Figura 137: Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba performam com máscaras de Folia de Reis



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

A celebração católica, também conhecida como Reisado ou Festa dos Santos Reis, acontece do dia 24 de dezembro (nascimento de Jesus) até o dia 6 de janeiro (Dia de Reis), em diversos estados brasileiros e tem forte tradição no estado de Minas Gerais. De origem portuguesa e espanhola, a tradição chegou ao Brasil no período da colonização e, ao chegar aqui, se modificou no encontro com as culturas indígenas e negras.

Na visão moralizante e opressora dos colonizadores, os modos de teatralidades, ritos e festividades afro-ameríndias já existentes no Brasil, antes da chegada dos europeus, são considerados profanos, pecaminosos e indesejados, assim os mascarados das Folia de Reis estariam associados ao diabo bíblico cristão, ao mal demoníaco e aterrorizante. Portanto, há diferentes leituras para o significado destas figuras:

Como destacou Silveira (2014), estes palhaços são associados ao mal e figuram os soldados do Rei Herodes, perseguidor da figura do Menino Jesus para matá-lo. Seriam assim, portanto, ressonâncias do diabo, do Cão, ou ele próprio, pois Herodes vai para o inferno e se torna diabo também, segundo a

tradição oral de foliões/ãs. Poderiam ser também representantes deste Rei da Judeia. Por outro lado, há uma duplicidade de característica para o palhaço de folia, pois esta figura também poderia ser a visualidade dos próprios três Reis Magos, com três máscaras diferentes. Há também distinções sobre a utilização das máscaras nas Foliás, sendo que elas podem aparecer como Palhaços Marungos que assustariam o Rei Herodes para os Reis Magos passarem, guardando a bandeira da Folia, ou como soldados do Rei Herodes que, a mando deste, vão matar o Menino Jesus e se arrependem ao vê-lo, passando, assim, a usar máscara para não serem mais encontrados pelo mandante. Marungos podem também vir apresentados com uma figuração do diabo (Braga, 2023, p. 1377).

A leitura colonizadora sobre os mascarados se mostra violenta e preconceituosa na medida em que desconsidera as cosmovisões ameríndias e africanas. A partir destas visões, mais agregadoras, consideramos os mascarados da Folia de Reis como festeiros brincantes que rezam com alegria. Na manifestação, foliões, mascarados – brincantes – palhaços, peregrinam de casa em casa por dias, noites e madrugadas, representando a viagem à procura do menino Deus. Entoando cantigas (a 5 ou 6 vozes) e versos sobre a história do nascimento de Jesus, tocando tambores, pandeiros, violas, cavaquinhos, sanfonas, sapateando fardados e vestindo máscaras, os devotos rezam e festejam o nascimento de Cristo. Os donos das casas que recebem a Folia e a bandeira dos Santos Reis, acreditam ter seus lares abençoados por ela e em troca oferecem comidas, cachaça, dinheiro ou aquilo que puderem aos foliões.

Maurício Tizumba iniciou sua relação com a Folia de Reis aos seis anos de idade, levado pelas mãos de seu tio Cidinho, na folia de Seu Alvino e Dona Maria, no bairro Santo André. Começou a dançar ali, onde conheceu Seu Odorico e passou a frequentar também a folia dele, no bairro Caiçara, onde dançou por muitos anos e aprendeu muita coisa com o preto velho Evaristo.

No fim da adolescência, Tizumba precisou se afastar da folia, pois começou a trabalhar como músico em bailes e não conseguia mais acompanhar os festejos nas datas de Natal, ano novo e início do mês de janeiro. Há 26 anos, Maurício Tizumba conseguiu retomar sua presença na manifestação, dançando desde então nas folias das cidades de Lagoa Santa, Fidalgo, Mocambeiro, Matozinhos e Pedro Leopoldo. Trata-se de uma região muito rica culturalmente, com diversos grupos de Folia.

A presença das máscaras da Folia de Reis compondo a recriação do trono no espetáculo *Herança* se dá pelo fato de Tizumba considerá-las legado de uma cultura muito importante em sua vida e na história do povo preto de Minas Gerais, que tem por costume e herança africana

rezar dançando, cantando e tocando. Para o artista, também é muito importante marcar a alegria que vem das máscaras das Folias de Reis.

Figura 138: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê montam recriação do trono do Rei Ibrahim Njoya na peça *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 139: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê montam recriação do trono do Rei Ibrahim Njoya na peça *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Essa alegria e a fé proporcionada pelas máscaras nos festejos da tradição, impulsionam a atuação performativa dos atores do espetáculo *Herança* ao vestirem as máscaras antes de remontarem o trono. A atuação com as máscaras, neste momento, não pretende recriar seus ritos de origem, mas apresentá-las como símbolo cultural que potencializa a ativação de memórias, sentidos e afetos dos atuantes.

Em uma breve, porém marcante, aparição como mascarados, Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba apresentam uma performance em que seus corpos dizem sem palavras. Dançam, sapateiam, giram, movem tronco, cabeça, braços e mãos, estimulados pela sonoridade da Folia de Reis, reverberando os saberes da tradição e as memórias identitárias em conexão e honrando a ancestralidade africana.

Trata-se de uma atuação contagiante que, envolvida por muitas cores e pelo som das muitas

vozes e instrumentos musicais, apresenta corpos com forte presença cênica, tónus ativado pelo uso do artefato e pelo ritmo dos tambores, enraizamento no chão ao sapatear, um estado extracotidiano a partir da qualidade dos movimentos frenéticos, ora fluidos, ora em *stacatto* e precisão nas ações do jogo entre os brincantes mascarados e na intenção objetiva de remontar o trono.

Figura 140: Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba performam com máscaras de Folia de Reis



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Ainda não é comum, nos dias de hoje, a presença de mulheres dançando como mascaradas na tradição das Folia de Reis que frequentamos, embora nomações femininas como Bastiana e Leonora sejam também identificadas neste contexto. Talvez essa rara presença seja uma reverberação da herança colonial nas realizações teatrais religiosas do século XVI:

É importante também destacar a perspectiva androcêntrica neste contexto de transmissão e construção da arte teatral no Brasil. E, ainda, lembrar as

motivações das primeiras realizações teatrais religiosas no país, de caráter moralizante, que objetivavam a catequização cristã católica das pessoas que aqui habitavam, com o combate ou apropriação de suas festas tradicionais, e até mesmo de manifestações performativas europeias consideradas profanas como danças consideradas devassas e pantomimas satíricas. Isso não somente fortaleceu um modelo de arte teatral para o país como também cravou um tipo de nacionalidade brasileira, em construção, completamente excludente e opressoras. Isso tudo implantou e sinalizou modos e objetivos específicos da cena e atuação brasileiras, incluindo a relação com os mascaramentos performativos, dentro de uma visualidade cênica específica de herança colonial. *Portanto, a ação de colonização instalada no Brasil no século XVI impôs no país um modelo de teatro educativo catequético cristão, literário, moralizante, masculino* e que desempenhava também uma função pública da/para a elite colonial (CARVALHO, 2015). *Neste teatro, os povos indígenas originários, bem como os povos escravizados, homens, eram os atores* (Braga, 2023, p. 1376, grifos meus).

Subvertendo essa lógica, a atriz EU performa com a máscara do palhaço friagem no espetáculo *Herança*. Friagem ou Benezinho, como também é conhecido, é um rei criança, que costuma dançar imitando os passos do rei mais velho, Bastião. Assim Júlia, como a atriz mais jovem do elenco, veste a máscara do pequeno. Sérgio Pererê veste a máscara de Bastião, o rei negro, o mais esperto e que mais dança. Já Maurício Tizumba, com toda sua experiência, veste a máscara do Guarda-mor, o rei mais velho e também brincalhão, que finge não ter mais condições de dançar, mas quando começa, surpreende a todos com pulos e sapateados frenéticos.

Maurício Tizumba diz se lembrar de apenas duas meninas que o Seu Evaristo permitia dançar na folia, sem muito apoio, quando ele era criança. E de ter visto outras duas mulheres dançando recentemente na folia do bairro Tupi: “Mas sempre acho que a energia é muito masculina para o tipo de sapateado. Com as meninas fica muito leve. Mas na vida tudo muda” (Tizumba, 2024, relato oral).

Como na vida tudo muda, ao vestir a máscara do palhaço Friagem ou Benezinho, Júlia Tizumba configura uma prática do *corpo-batuque-oxunista*: um corpo negro feminino em performance, com sua leveza e sua força, se valendo de elementos performativos de matriz africana, ainda que não seja recorrente a presença de mulheres nas danças da tradição mascarada.

Figura 141: Júlia Tizumba performa com a máscara do palhaço Friagem da Folia de Reis



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Máscaras africanas também são utilizadas na recriação do trono do rei Ibrahim Njoya no espetáculo *Herança*. Maurício Tizumba herdou diversas máscaras do Centro Cultural Casa África, ONG idealizada pelo cônsul honorário do Senegal Ibrahima Gaye, que atuou na cidade de Belo Horizonte na primeira década dos anos 2000, visando a promoção e difusão das culturas africanas e diaspóricas por meio de diversos projetos socioculturais. Quando Ibrahima deixa a cidade de Belo Horizonte para viver na Europa, passa para as mãos de Tizumba as máscaras que trouxe consigo do Senegal.

Maurício Tizumba afirma que tem uma relação com as máscaras africanas que é ancestral e de olho no futuro, com o objetivo de avançar e levar essa cultura pra frente. Desde que recebeu as máscaras, como eram muitas, Tizumba as mantém em diversos espaços e escolheu duas delas para fazer parte do espetáculo *Herança* com a intenção de *linkar* a peça à África e suas heranças

Figura 142: Cenógrafo e figurinista, Alê Tavera incorpora máscara africana ao cenário de *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

As máscaras são elementos importantes e recorrentes em muitas culturas e manifestações africanas e afro-brasileiras. Em África, são instrumentos comumente utilizados com finalidades sociais, rituais e religiosas por diversas etnias, conectando dois mundos: o mundo dos vivos e dos encantados. Assim o espetáculo *Herança* incorpora as máscaras em si, encantando a realidade, conectando mundos, apresentando um sagrado que é alegre, que brinca e gargalha. Uma reza que pula, rodopia, canta, batuca e dança.

Figura 143: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê vestem máscaras africanas e Maurício Tizumba canta e toca sentado no trono recriado do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 144: Maurício Tizumba faz caras e caretas entre máscaras de Folia de Reis



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Além da recriação do trono do Rei Ibrahim Njoya, outras narrativas compõem o espetáculo *Herança*. Dentre as muitas histórias narradas pelo elenco ao longo do processo criativo, algumas entraram para a dramaturgia final, são elas: as histórias de Tia Maria, Tio Vicente e Vô Joaquim de Maurício Tizumba, a história da Vô Isabel de Sérgio Pererê e as histórias da Bisavó Ormindá e da Vô Kizalelu de Júlia Tizumba. Histórias essas que são pessoais, mas se assemelham a histórias de muitas famílias negras. Assim essas histórias são dos artistas que estão no palco, mas também podem ser do público que as acompanha.

Alinhavadas pela direção e dramaturgia de Grace Passô, as histórias ganham contornos de uma estética contemporânea em meio a fotos e desenhos projetados, sonoplastias da memória, iluminação cinematográfica, músicas executadas ao vivo, partituras gestuais, histórias contadas por meio de palavras, sons e movimentos sobrepostos e tudo isso, sem dúvida, sob a perspectiva de um olhar negro-feminino.

Inicialmente, EU seria a única mulher na equipe criativa do projeto. Ao convidar Grace Passô para dirigir o espetáculo, potencializou-se o *corpo-batuque-oxunista* do trabalho. Quando Grace convidou Aline Vila Real para realizar sua assistência de direção, a potência cresceu ainda mais. Foi de Aline, por exemplo, a ideia de trazer a história do trono do rei Ibrahim Njoya para a dramaturgia. Outro exemplo concreto desse crescimento é a presença de Rosa Moreira, irmã de Maurício Tizumba, no elenco do espetáculo.

Há 12 anos, Rosa Moreira, ou Tia Rosa como também é conhecida, é a responsável pela alimentação e manutenção dos figurinos da Companhia Burlantins. Como de costume em muitas manifestações e festividades de famílias negras, a comida é um elemento primordial nas reuniões. E foi em volta de muita comida que o processo criativo de *Herança* se deu. Sentados em volta de uma mesa, se alimentando das iguarias de Tia Rosa, Maurício, Júlia e Pererê contavam suas histórias para a equipe de dramaturgia.

Figura 145: Maurício Tizumba lancha comida de Rosa Moreira em ensaio do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 146: Maurício Tizumba, Júlia Tizumba, Sérgio Pererê e Karu Torres lancham comida de Rosa Moreira em ensaio do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Ao contar as histórias, sempre que lhe falhava a memória, Maurício Tizumba chamava por Rosa que preparava alguma coisa na cozinha: “Ô Rosa, como era mesmo o nome daquele tecido que Tia Maria enrolava no corpo?”, “Ô Rosa, como era mesmo o nome daquela doença do Tio Vicente?”. Ao observar a relevância de Rosa para a construção da dramaturgia, Grace e Aline (diretora e assistente) convidam Rosa da cozinha para a mesa e da mesa para os palcos. “Ô Rosa!” se torna bordão recorrente no espetáculo *Herança*: Maurício Tizumba chama por Rosa em vários momentos, desde a primeira cena. Ao final do espetáculo, Rosa aparece por vídeo e realiza importante diálogo com o protagonista, por meio de sua voz gravada. Tizumba a responde ao vivo.

Figura 147: Rosa Moreira é produzida pelo figurinista e cenógrafo Alê Tavera para a gravação do vídeo de sua participação no espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 148: Rosa Moreira gravando áudio de sua participação no espetáculo *Herança* no Estúdio Engenho, em Belo Horizonte



Fonte: acervo pessoal.

O deslocamento de Rosa da cozinha para os palcos é elemento simbólico muito importante. Devido às heranças escravagistas de nosso país, espera-se sempre da mulher negra o lugar da subserviência. A mãe e as irmãs de Tizumba foram todas domésticas de famílias brancas. Trabalhar como doméstica é um trabalho digno como qualquer outro, mas a profissão é herança do período escravocrata que, apesar de legalizada, padece de formalidade de trabalho e ainda é muito mal remunerada nos dias de hoje. Não é à toa que é realizada, em sua maioria, por mulheres negras.

Rosa Moreira é a irmã mais velha de Tizumba, a segunda de cinco irmãos (Jorge, Rosa, Maurício, Márcia e Jane). Sempre foi muito inteligente e solícita, ajudando todos os familiares. É semianalfabeta, mas sabe ler números como ninguém, não lhe escapa um centavo em suas vendas. Sempre demonstrou satisfação em trabalhar cozinhado nos projetos artísticos, mas sua

presença também nos palcos concede visibilidade, protagonismo, reconhecimento e valorização dessa mulher negra que sempre esteve por trás das cortinas, mas que, sem ela, a cena nunca aconteceria. Assim como na vida, tantas mulheres negras têm seu trabalho e valor invisibilizados.

Quem cuida de quem cuida? Foi o olhar de outras duas mulheres negras, Grace Passô e Aline Vila Real, diretoras do espetáculo, que enxergou a mulher negra Rosa e lhe ofereceram lugar de destaque no trabalho. Esse deslocamento para os palcos também trouxe à Rosa a oportunidade de cuidar dos cabelos, da pele, se maquiar, comprar roupas bonitas, elevar sua autoestima. Por isso é tão importante trabalharmos com e entre os nossos. Isso também é Teatro Oxunista: o que o olhar enxerga, que perspectivas adota, lugares de decisão, deslocamento de objeto para sujeitas, reescrita da história – vazando a cena pra vida, protagonismo, autoria, valorização de pautas negras e femininas.

Figura 149: Rosa Moreira sorri em imagem projetada ao fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba canta sentado no trono recriado do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Além da incorporação de Rosa Moreira no elenco do espetáculo, muitas outras foram as contribuições do *corpo-batuque-oxunista* de Grace Passô na concepção de *Herança*. Grace é atriz, dramaturga, diretora e curadora de Minas Gerais, com grande reconhecimento nacional, que apresenta forte identidade em seus trabalhos e traz em seu currículo importantes prêmios das Artes Cênicas brasileiras, como Shell, APTR e APCA, tanto como melhor atriz quanto como melhor dramaturga. Inventiva, experimentadora de linguagens, simpatizante da dança entre ficção e realidade, afeita a polifonias, polirritmias, oposições e sobreposições, estranhamentos e tensionamentos estéticos, fabulações e metáforas, é uma artista do agora: é futuro, presente e passado no tempo contemporâneo.

Assim, *Herança* foge do esperado para a celebração dos 50 anos de carreira de Maurício Tizumba. No espetáculo, o artista não aparece sempre no lugar engraçado e carismático em que o público está habituado a vê-lo, suas canções mais conhecidas não são entoadas na íntegra e Tizumba não toca Tambor de Congado (instrumento que tem sido o carro chefe de sua carreira musical) em nenhum momento. O carisma, a graça, o congado, o candomblé, tudo está ali. Mas não são apresentados da forma mais óbvia. Grace contribui para a apresentação de um Maurício Tizumba mais vivo do que nunca, experimentando novidades, outras formas de atuação, outras formas de lidar com a música e outras experimentações estéticas.

Grace Passô dirige com o corpo, exemplificando suas ideias em seu corpo que é também corpo de atriz, que é também *corpo-batuque-oxunista*, que é também reduto de memórias e experiências negras e femininas. Após ouvir atentamente as histórias dos atores, a diretora escolheu aquelas que lhe pareciam mais mágicas, acumulou um repertório de frases, movimentos e sons que faziam parte das narrativas e propôs uma série de improvisações a partir desse repertório.

Figura 150: Diretora Grace Passô exemplifica movimento em ensaio do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Os artistas foram convidados a sair de seus lugares comuns, experimentar seus corpos em diferentes qualidades de movimento, suas vozes e sonoridades dos instrumentos de maneira desconstruída, realizar partituras gestuais repetidas vezes, modificando a velocidade e a intensidade das mesmas e sobrepor suas histórias de maneira fragmenta.

É um grande aprendizado vê-la compor: ela escuta, observa, enxerga e reconhece a experiência e potencialidade de todos e, com maestria, busca extrair as cores, nuances, texturas, sonoridades, imagens, fusões e invenções que deseja de cada profissional. Ela sabe o que quer. E, por vezes, precisa atravessar desafios. Orientar uma equipe majoritariamente masculina, sendo uma mulher e ainda uma mulher negra, não é tarefa fácil.

Pude observar alguns técnicos que pareciam não acreditar que ela sabia do que estava falando, que suas propostas seriam exequíveis, mas ela passou por tudo isso, atravessando os obstáculos, como água certa, com a certeza de saber quem se é e aonde se quer chegar. Isso também é *corpo-batuque-oxunista*: mulher negra gerindo uma equipe criativa a partir de sua subjetividade

e do que o seu corpo representa no mundo. Os resultados das experimentações, somadas as criações de Grace junto aos técnicos de som, luz, videoarte, projeções, cenário e figurino culminaram nessa teia de fatos, artefatos e afetos, repleta de detalhes, que é o espetáculo *Herança*.

Figura 151: Diretora Grace Passô orienta elenco em ensaio do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Na primeira cena do espetáculo, após o prólogo sobre a história do rei Ibrahim Njoya, Maurício Tizumba conta a história de Tia Maria, uma entre os 12 tios maternos do artista. Sons de passos constantes fazem a cama sonora para a história da mulher negra que caminhava muito e muito longe, sempre carregando trouxas enormes, uma em cada mão e outra na cabeça. De tão grandes, *“às vezes a gente via as trouxas, mas não via ela”*.

As trouxas tinham cheiros que chegavam primeiro que a tia. Todos da família sabiam que ela estava chegando, por causa do cheiro. Cheiro de anis, cheiro de canela e outros cheiros não

especificados. Também não é revelado o conteúdo das trouxas. As narrativas sempre deixam espaço para a imaginação de quem as escuta. “*A gente ficava só imaginando por onde que ela andava, o que que ela via, o que que ela recolhia e botava dentro das trouxas. Era cada trouxa grande assim, parecia pesada, devia ter tudo que é coisa ali. Ninguém sabia como que ela conseguia andar com tanta trouxa.*”⁵¹

Tizumba também narra que ela gostava de fazer anéis e brincos com caquinhos de arame, balangandãs. Neste momento da história, o artista evoca Rosa pela primeira vez: “*E a mão dela era linda né, Rosa? Ô Rosa!*”. Ao final de sua vida, Tia Maria enlouqueceu e passou a viver perambulando pelas ruas da cidade. Ela namorou com um rapaz muito interessante e, por inveja, teriam feito algum trabalho espiritual que a fizera tomar aquele destino. Um corte. Tizumba ainda conta que em um determinado momento, ela passou a andar coberta de tecidos, ela tinha elefantíase e, por isso, passou a enrolar tecidos por todo o corpo. Às vezes renda, às vezes chita, às vezes linho. Tecidos de todos os tipos.

Enquanto conta a história, Tizumba desce do palco e caminha entre a plateia. Ao sair do palco, a estampa de seu terno amarelo (inspirada no alfabeto bamum), toma conta da cena em projeção ao fundo do palco. Simultaneamente, Sérgio Pererê aparece coberto de tecido, em uma recriação imagética da figura de Tia Maria e introduz junto à sonoridade dos passos, a musicalidade delicada da *Mbira* (instrumento africano milenar, pertencente à família dos lamelofones.⁵² Feito de madeira, com teclas de metal, é tocado com os polegares).

⁵¹ Trecho do espetáculo *Herança*.

⁵² Os primeiros lamelofones surgiram no Vale de Zambeze, na África Subsaariana.

Figura 152: Estampa do terno de Maurício Tizumba, inspirada no alfabeto Bamum, é projetada ao fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 153: Sérgio Pererê toca mbira coberto de tecido, recriando a imagem de Tia Maria



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

A caminhada de Tia Maria e o percurso realizado por Tizumba pela plateia, que é repetido outras vezes por ele, por Júlia e por Pererê, pode também representar os passos de nossos antepassados africanos em direção à diáspora ou nossos passos da diáspora em busca da matriz. Assim a sonoridade ininterrupta dos passos pode reverberar nossa busca incessante por nossas raízes, por nosso lugar, por nossa origem. A estampa do terno de Tizumba, quando se espalha por todo espaço cênico, impregna o teatro de África, impregna o teatro de Maurício Tizumba.

As trouxas que Tia Maria carregava, enormes, pesadas e que por muitas vezes fazia com que as pessoas não a enxergassem, podem remeter ao peso simbólico das tantas responsabilidades assumidas por mulheres negras em seus cotidianos e a invisibilidade atribuída a seus esforços. A prática de fazer anéis e brincos de arame, por sua vez, demonstra sua prática de vaidade e autocuidado, apesar das adversidades.

A história de sofrimento mental de Tia Maria é também comum a muitas pessoas negras, uma vez que a discriminação racial de nosso país causa sérios impactos à saúde mental da população

negra brasileira. Uma comprovação dessa realidade pode ser observada a partir do estudo do Ministério da Saúde junto à Universidade de Brasília (UNB), publicado em 2018, onde verificase que o risco de suicídio entre crianças e jovens de 10 a 29 anos é 45% maior entre a juventude negra em relação a branca.⁵³

Mas antes de enlouquecer e ir para as ruas, Tizumba conta que a tia sempre foi muito inteligente, falava bom português, trabalhou e juntou muito dinheiro, ajudando os pais a comprarem o lote onde construíram a casa e viveram com os 13 filhos. Se lembra também que sua avó, em noites de chuva, sempre lamentava por não saber do paradeiro da filha que lhes ajudou a construir a casa que o artista descreve com riqueza de detalhes (uma casa feita de adobe, pintada de amarelo, com árvores de fruta no terreiro, cisterna, chiqueiro, porcos, cavalos e no, fundo, um riacho de águas serenas).

A primeira cena se encerra então com a música “Maria Preta do Balangandã”, do diretor musical Sérgio Pererê. A sonoridade da *mbira* vai crescendo até ocupar todo o espaço, Maurício Tizumba toca a *marímbula* (um tipo de lamelofone grave, originário de Cuba), enquanto Júlia Tizumba transita pela plateia, repetindo o caminho de Tia Maria, o percurso já realizado por Maurício, a busca pela origem. Vestindo casaco vermelho moderno, calça *legging* e tênis *all star*, Júlia caminha observando a cena, como se testemunhasse um acontecimento de outro tempo. No fundo do palco, vê-se a formação lenta da palavra HERANÇA, em escrita inspirada no alfabeto Bamum.

Durante o percurso, Júlia diz para a público, em sobreposição à música, uma frase que repete ao longo da peça: “*Eu preciso contar a história do último dia da minha avó, Kizalelu, entre nós*”. Ao retornar ao palco, a atriz se integra à música com vocais e tocando *patangome* (instrumento típico do Reinado, manifestação afro-religiosa de Minas Gerais. Um chocalho que rememora as bateias dos tempos de mineração, feito com sementes de nome “lágrima de nossa senhora”).

⁵³ Informações extraídas da matéria “Saúde mental da população negra: profissionais de psicologia explicam efeitos do racismo”, do jornal *Brasil de Fato*, disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2022/07/05/saude-mental-da-populacao-negra-profissionais-de-psicologia-explicam-efeitos-do-racismo>>. Acesso em: 1 fev. 2024.

Figura 154: Júlia Tizumba caminha em meio ao público observando a cena de Tia Maria



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 155: Maurício Tizumba toca marímbula, Júlia Tizumba toca patangome e Sérgio Pererê toca mbira cantando a música “Maria Preta do Balangandã”



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

MARIA PRETA DO BALANGANDÃ – Sérgio Pererê

*Maria que vem longe, que vai pra longe de pé no chão
 Maria que tudo fala, mas tudo cala no coração
 Maria Preta do Balangandã*

*Maria da perna roxa, com duas trouxas em cada mão
 Maria que nada fala, mas nada cala no coração
 Maria Preta do Balangandã*

*Da trouxa, onde tudo brota, parece horta que sempre dá
 Batata, sonho e saudade da mãe que espera a filha chegar
 Maria Preta do Balangandã*

A história seguinte é a história da Vó Isabel, de Sérgio Pererê. Essa é a única história que Pererê conta ao longo do espetáculo e ela é dividida em três partes. Neste primeiro momento, o artista divide a contação da história com o *tamá* (pequeno tambor falante, originário da África Ocidental). Por meio de uma composição rítmica entre voz, sonoridade do tambor e movimentos corporais sincopados, Pererê e seu *tamá* contam que sua avó foi uma mulher

impetuosa que enfrentava homem com colher de pau. Sua família veio do leste em direção ao norte de Minas e ali viviam em um terreno, a partir de uma espécie de acordo feito com um fazendeiro. Seu povo e várias famílias negras da região plantavam tudo necessário para suas subsistências, criavam galinhas e tornavam a terra produtiva. Até que conquistaram uma casa.

Pererê conta que a Vó Isabel era uma mulher muito esperta, que trabalhava na terra dela, trabalhava na fazenda do senhor e ainda vendia o milho que plantava. Quando chegava em casa, depois do trabalho, sentava-se em sua cadeira que ficava no quintal e a família toda se reunia para cantar, tocar e dançar por horas e horas.

Figura 156: Sérgio Pererê conta a história de sua avó Isabel com o tamá



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 157: Maurício Tizumba toca marímbula, Sérgio Pererê dança e toca tamá, Júlia Tizumba bate palmas enquanto o trio canta música da família de Pererê, recriando as festas que realizavam



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

A festa é interrompida quando Pererê revela que sua família começou a ser atacada pelo fazendeiro e seus capatazes que queriam tomar o dinheiro do milho plantado e vendido por eles. Tio, avô, pai, todos foram atacados. Neste momento, o artista começa a caminhar pela plateia, realizando o mesmo percurso de Tia Maria que Tizumba e Júlia fizeram. A violência vivida pela família de Pererê é narrada através do som do *tamá*, as palavras ditas pelo ator não completam os acontecimentos, possibilitando novamente que o público possa usar a imaginação e evitando a repetição literal das mazelas vividas pelo povo preto. Do palco, Maurício e Júlia Tizumba compõe uma atmosfera sonora com *mbira*, *marímbula* e vocais que acompanham as vozes de Pererê e seu tambor falante no trajeto pelo público.

Figura 158: Sérgio Pererê caminha pela plateia vestindo calça verde e camisa de tricô confeccionada por sua irmã Aparecida e contando a história dos ataques que sua família recebeu, com o tambor tamá



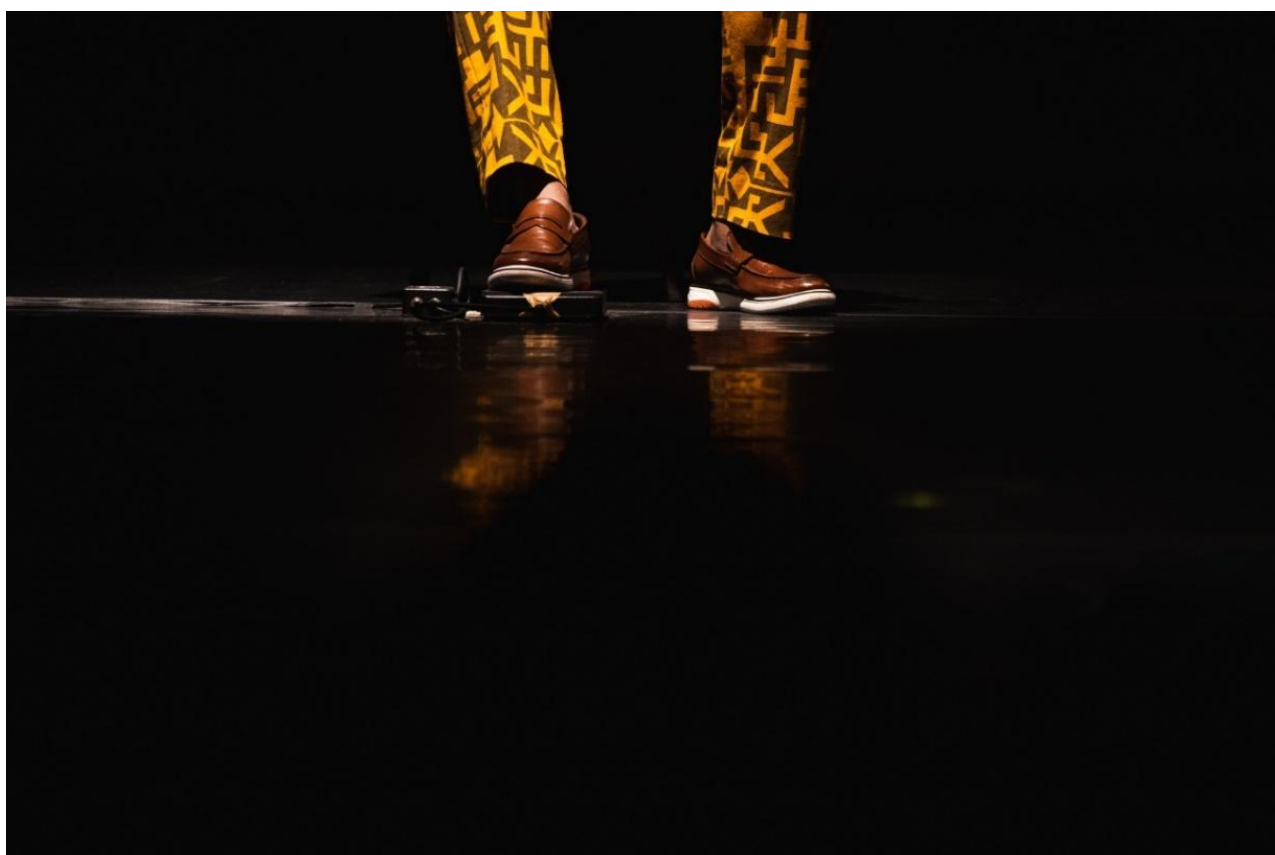
Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

A história de Vó Isabel é uma história de enfrentamento, a história de tantas outras mulheres negras, matriarcas, trabalhadoras, responsáveis pela união da família que precisam lutar bravamente por seus direitos básicos. Tia Maria e Vó Isabel são materializadas e, cada uma a sua maneira, traz o espírito do *corpo-batuque-oxunista* para o espetáculo *Herança: mulheres negras em cena*, protagonistas de suas histórias.

Ao retornar ao palco, Sérgio Pererê é interrompido por Maurício Tizumba que começa a contar a história de seu Tio Vicente. Tizumba conta que ele era um grande baterista, tocava com grandes músicos e ensaiava no terreiro da casa de seus avós com o bumbo da bateria fincado na terra. Ele dormia no quarto em que ficava a máquina de costura da mãe (essa máquina é importante elemento na narrativa do espetáculo) e, dentre os vários discos que possuía, tinha um de Elza Soares. Ele colocava esse disco na vitrola automática, dentro da sala, com som alto e corria para ensaiar no terreiro, tocando em cima do disco de Elza Soares.

Enquanto conta a história, Pererê e Júlia fazem *beatbox* (percussão vocal da cultura *hip-hop* que imita o som da bateria). Tizumba, por sua vez, faz gestos com as mãos, como se tocasse com as baquetas no ar, emite sons de bateria com onomatopeias em meio às palavras e, com os pés, toca o *stompbox* (pequena caixa que percutida com os pés emite um som semelhante ao do bumbo da bateria). Desta forma, vai-se formando uma ambiência sonora em que se pode sentir a presença da bateria de Tio Vicente, mesmo que não haja uma bateria real em cena.

Figura 159: Maurício Tizumba reproduz o bumbo da bateria de Tio Vicente tocando stompbox



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 160: Maurício Tizumba recria a bateria de Tio Vicente com gestos, onomatopeias e sons do stompbox



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Infelizmente, Tio Vicente morreu cedo, aos 27 anos, vítima da doença do barbeiro. Neste momento, Maurício Tizumba evoca Rosa uma vez mais: *“Ele tinha aquela doença de... como era o nome da doença? Chagas, né Rosa? Do barbeiro?”*. Tio Vicente sangrava muito pelo nariz. Tizumba confessa que pensava que seu tio só existia para ele, porque morreu muito cedo, mas se orgulha por ele ter sido conhecido também por Laércio Vilar.⁵⁴

Quando a história de Tio Vicente vai chegando ao fim, Sérgio Pererê começa a tocar um blues no violão. Lentamente vê-se surgir, projetada, uma foto de Tio Vicente ao fundo do palco. De seu nariz surge um traço vermelho que escorre até a parte de baixo da imagem, se transformando em uma enorme fita vermelha que Tizumba puxa, estende pelo palco e pela plateia. Simultaneamente, fitas vermelhas caem do teto sobre o público e Júlia Tizumba canta a música “João e José”, de Sérgio Pererê.

⁵⁴ Laércio Vilar foi o primeiro baterista de Jazz de Minas Gerais. Atualmente vive de maneira simples na cidade de Moeda, no interior do estado.

Figura 161: Maurício e Júlia Tizumba observam foto de Tio Vicente, com intervenção de traço vermelho, projetada no fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 162: Foto de Tio Vicente é projetada com intervenção de traço vermelho crescente ao fundo de cena em que Sérgio Pererê toca violão e Júlia Tizumba canta



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 163: Maurício Tizumba estende fita vermelha no palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 164: Maurício Tizumba estende fita vermelha pela plateia



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 165: Maurício Tizumba toca gaita ao som do *blues* “João e José”, enquanto forma-se uma cena em perspectiva com quatro planos: Maurício Tizumba na plateia, Júlia Tizumba no proscênio, Sérgio Pererê na parte central do palco e a foto de Tio Vicente ao fundo



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

A fita vermelha que perpassa o palco e o público é símbolo das festividades de manifestações populares de matriz africana, também é sangue de Tio Vicente e sangue que escorre do genocídio da população negra que tantas vezes morre cedo, como o tio de Tizumba, matados à fogo ou morridos pelo racismo que afeta o acesso à saúde pública. Sangue que envolve e entrelaça todos que assistem a barbárie e o espetáculo.

JOÃO E JOSÉ – Sérgio Pererê

*E lá vem João e lá vem José
 Vem trazendo nos seus embornais algodão e café
 Na caxanga de nêgo tem canto, reza e devoção
 E os problemas da vida de nêgo, ele soca no pilão
 E lá vem João e lá vem José
 Vem riscando seu ponto no chão com a ponta do pé
 Na caxanga de nêgo santo de pedra sabão
 E os problemas da vida de nêgo, ele soca no pilão
 E lá vem João e lá vem José*

*Vem dançando, curando quebranto com a força da fé
 Na caxanga de nêgo tem fumo de rolo do bão
 E os problemas da vida de nêgo, ele soca no pilão
 A maldade, ele soca no pilão
 A doença, soca no pilão
 A miséria, soca no pilão
 A saudade, ele soca no pilão
 A angústia, soca no pilão
 A tristeza, soca no pilão
 A doença, ele soca no pilão
 Olha o roubo, soca no pilão
 Exploração, soca no pilão
 Saqueamento, ele soca no pilão
 Povo ruim, soca no pilão!*

A próxima história é a história de Vô Joaquim. Ao retornar para o palco, Maurício Tizumba veste novamente o terno amarelo que havia retirado para contar a história de Tio Vicente. A escolha por portar um terno como figurino, vem do desejo de representar a elegância dos homens pretos de sua família. Vô Joaquim era um preto velho muito elegante que sempre andava com camisas e calças muito limpas e bem passadas. Criava porcos e mantinha o chiqueiro bem limpinho, lavava até os porcos. Conta que um dia um desses porcos mordeu a sua perna e ele passou a andar mancando, mas despistava a mancada, mantendo sempre a elegância.

Um de seus porcos se chamava Barrão. Era um porco reprodutor. Ele andava com esse porco de casa em casa onde tinha uma porca pra cruzar e quando nasciam os porquinhos, ele tinha direito a alguns. Durante o dia, ele pegava o Barrão e saía, em cima do cavalo, levando porco para reproduzir. Por esse motivo, ele tinha o apelido de chofer de porco.

Figura 166: Foto de Vô Joaquim Lino é projetada ao fundo palco, enquanto Maurício Tizumba conta sua história



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 167: Foto do porco Barrão é projetada ao fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Joaquim Lino gostava de conversar com as pessoas, contar casos e piadas, sempre acompanhado de um torresmo e de uma pinguinha. Também era caçador, tinha cachorros perdigueiros e o cavalo. Tinha posses. Em noites de chuva, ele costumava andar a cavalo, vestindo capa e chapéu. *“Ele andando em noite de chuva com esse cavalo, parecia um Zorro Preto.”*⁵⁵

Nesse momento da história, Sérgio Pererê entra em cena tocando flauta, vestindo capa e chapéu, recriando a imagem do Zorro Preto, fabulada por Maurício Tizumba. Ao fundo palco, surge uma luz vermelha, recortada como uma tela, que junto de uma sonoplastia de chuva e trovões cria uma atmosfera cinematográfica que remete à filmes antigos de *cowboys*. Pererê então dispara: *“Hi, my name is Joaquim Lino”*.

⁵⁵ Trecho do espetáculo *Herança*.

Figura 168: Sérgio Pererê recria a imagem de Vô Joaquim – Zorro Preto tocando flauta



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 169: Cena em perspectiva é criada em dois planos enquanto Maurício Tizumba observa Sérgio Pererê performar como Vô Joaquim – Zorro Preto



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Ao final desta cena, cria-se uma síntese das histórias apresentadas por meio de um encontro das personagens. Os três atores se encontram no centro do palco, portando vários objetos: Sérgio Pererê entra com a capa e o chapéu do Vô Joaquim e com a colher de pau da Vô Isabel. Júlia Tizumba entra com um adorno de cabeça que remete aos artefatos utilizados na cabeça dos orixás em festas de terreiro, com o *trigan* de sua avó Kizalelu (instrumento de metal utilizado pelas yálorixas para chamar os orixás no candomblé) e com as *gungas* (chocalho nos tornozelos, utilizado nas guardas de Moçambique da manifestação do Reinado), anunciando a história de sua bisavó Ormindá que virá em seguida.

Júlia coloca o tecido de Tia Maria em Tizumba que cumprimenta Pererê e entoando a canção “Lupap Lupap” (que significa “boa sorte” em Bamum), de Sérgio Pererê, os artistas se dirigem para o trono e iniciam uma espécie de ritual em que os elementos vão girando e se incorporando aos corpos de cada um dos performers de maneira rotativa. Este rito pode ser lido como uma

celebração à memória dos familiares, à ancestralidade africana e à apropriação de cada um dos atores de suas memórias, histórias e identidades.

Figura 170: Encontro das personagens no centro do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 171: Atores trocam objetos de família no encontro das personagens



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 172: Atores ritualizam giro de objetos de família em trono recriado



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Após o ritual, as luzes se apagam, Maurício Tizumba e Sérgio Pererê também vestem as *gungas*. Um pequeno feixe de luz se acende, riscando o proscênio do palco. As *gungas*, feitas de latinhas recicladas, tem acopladas em si espelhos que, ao serem iluminados, refletem imagens pelas paredes do teatro que podem ser lidas como constelações de estrelas. Quem sabe os antepassados abençoando do céu.

A *gunga* é um elemento utilizado nas guardas de Moçambique.⁵⁶ Trata-se de um chocalho tocado-dançado com os pés que é símbolo de resistência e identidade do povo negro de Minas Gerais. São chocalhos que, na tradição do Reinado ou Congado, representam o ato de se conectar com a força das raízes. Tocar-dançar *gunga* é se conectar com toda a energia positiva que vem do chão, da terra.

⁵⁶ Guardas de Moçambique: grupos religiosos específicos da manifestação do Reinado ou Congado. Em Minas Gerais, há seis categorias mais conhecidas de guardas ou ternos, são elas: Moçambiques, Congos, Caboclos, Vilões, Marujos e Catopês. Além do Candombe, que é o pai de todas elas.

Somente com os pés iluminados, Tizumba, Pererê e Júlia realizam coreografia inspirada, ritmicamente, na música “Camelô de Farol”⁵⁷ de Maurício Tizumba, uma das músicas mais conhecidas do artista. Ora uníssono, ora em pergunta e resposta, ora acompanhando o percutir dos pés com palmas, os performers inebriam o espaço cênico da sonoridade das sementes de “lágrima de nossa senhora” que batem no metal das latas e dos sapatos que pisam firmes na madeira do chão do palco.

Figura 173: Gungas iluminadas por feixos de luz no proscênio do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

⁵⁷ Ouça “Camelô de Farol”, disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5CwXVOxMJS1goDi5sF3N6D#login>>. Acesso em: mar. 2024.

Figura 174: Foto de detalhes das gungas confeccionadas com espelhos



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 175: Júlia, Tizumba e Pererê performam com gungas iluminadas



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

No fim da coreografia, surge uma lua projetada no fundo do palco e a cena se encerra com um solo de Maurício Tizumba dançando para a ela. Dentre todos os ancestrais-estrelas, estaria Tizumba dançando para sua avó-lua Ormindá? Foi graças a ela que o artista passou a fazer parte da manifestação do Reinado, ainda criança. Hoje em dia, a *gunga* se tornou marca registrada da performance artística de Maurício Tizumba que vem utilizando o instrumento em seus trabalhos há muitos anos, em seus shows, aulas de percussão e peças teatrais.

Figura 176: Solo de gunga de Maurício Tizumba



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 177: Lua Projetada ao fundo do palco e gungas iluminadas no proscênio



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Júlia Tizumba, então, se dirige com as *gungas* até o *stompbox*, aquela área do palco onde convencionou-se ser a bateria de Tio Vicente fincada no terreiro dos avós de Tizumba. E, como se estivesse naquele terreiro, somando à sonoridade das *gungas* ao grave moderno *stompbox*, Júlia conta a história de sua bisavó Ormindá. Pererê e Tizumba também continuam tocando as *gungas* no canto oposto do palco.

Tocando e dançando, pois para tocar *gunga* é preciso dançar, Júlia narra em uma fala ritmada e por vezes quase cantada, que Ormindá era benzedeira, rezadeira de Rosário e curava tosse, queimadura, quebranto, ventre-virado, espinhela caída e cobreiro. Mas conta que ela uma ferida na perna e que, apesar de curar a todos, não soube curar a própria doença. Foi com a bisavó Ormindá que Júlia e seu pai aprenderam a rezar o Rosário e a ter fé no Reinado.

Figura 178: Foto da Bisavó Ormindá é projetada no fundo do palco enquanto Júlia Tizumba conta a sua história



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Júlia interrompe a dança e a história da Bisavó Ormindá para falar de sua avó Kizalelu. A avó Eni Lino Moreira, mãe de Maurício Tizumba, também era conhecida por sua dijina⁵⁸: Kizalelu. Foi makota de candomblé Angola e ensinou a família a rezar Kibuko⁵⁹. Júlia então repete a informação que disse na cena de Tia Maria: *“E eu ainda preciso contar sobre seu último dia aqui entre nós”*.⁶⁰

A bisavó rezava o Rosário do Reinado (uma manifestação afrocatólica) e a vó rezava o Kibuko do Candomblé. Fés diferentes. Júlia e Tizumba ficaram com as duas. Neste momento, Pererê sai de cena rezando a oração do Pai Nosso e Tizumba sai de cena rezando o Kibuko.

Júlia retoma a história de bisavó Ormindá e, entre movimentos ora com o tronco curvado para

⁵⁸ Após a feitura no candomblé, os iniciados recebem uma dijina (um novo nome) e passam a ser conhecidos e chamados por este nome dentro da religião.

⁵⁹ Reza de origem angolana para pedir a vinda de coisas boas, sorte, saúde, felicidade.

⁶⁰ Trecho do espetáculo *Herança*.

frente e joelhos flexionados (postura como se batem as *gungas* na tradição) e ora ereta, de braços e peitos abertos, a atriz detalha as benzeções da bisavó:

Minha bisavó benzia crianças e adultos. Ela pegava uma criança, punha ela no colo, observava as costelinhas da criança. Vinha com os dois dedos, pegava os pézinhos do menino e levantava o menino com uma mão só. Levantava e olhava, olhava, olhava, batia 3 vezes no pézinho. Aí descia, juntava os pézinhos, olhava as costelinhas, aí subia de novo, batia 3 vezes, às vezes chegava no batente da porta. Sempre com um galho de arruda na orelha, rezando o tempo todo. Lembro dela rezando até quase dormir.⁶¹

⁶¹ Trecho do espetáculo *Herança* narrado por Júlia Tizumba.

Figura 179: Júlia Tizumba toca gungas e stompbox ao mesmo tempo enquanto narra a história de Bisavó Orminda



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Este é o momento da peça em que o corpo-batuque-oxunista da atriz se mostra de forma mais expressiva e didática. O quarteto cantar-dançar-batucar-contar se apresenta de maneira evidente, executado por um corpo e apresentando tema negro feminino: na medida em que toca as gungas e o stompbox, Júlia batuca. Para batucá-los, é necessário percuti-los com os pés, portanto, dança. Ao narrar a história de sua bisavó de forma melódica e ritmada, canta e conta. Tudo simultaneamente. Aí está um exemplo do quarteto inseparável de procedimentos performativos, revelado por Fu-Kiau e desenvolvido por Ligiéro. As histórias de Orminda e Kizalelu, mulheres negras que transmitiram fé, conhecimento, cura e legado para seu povo e o corpo da bisneta Júlia Tizumba, em performance, configuram mais uma mostra do *corpo-batuque-oxunista* no espetáculo *Herança*.

Figura 180: Júlia Tizumba apresenta seu *corpo-batuque-oxunista* no espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 181: Júlia Tizumba performa com as gungas, ora com o tronco curvado para frente e joelhos flexionados, ora ereta, de braços e peito abertos



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Ao fim da história de Bisavó Orminda, Pererê retorna ao palco para contar a segunda parte da história de sua vó Isabel. Ele narra que a avó teve um sonho em que um anjo lhe avisou para pegar os filhos e fugir de casa. Então ela pegou as crianças e saiu correndo para o mato, no meio da noite. De longe, ela olhou para trás e viu a casa dela pegando fogo. Queimou tudo, só sobraram duas coisas: uma imagem de Santa Efigênia e a cadeira que a avó sentava todos os dias quando chegava do trabalho.

Pererê conta que a imagem da santa segue com ele, mas que a cadeira ninguém soube onde foi parar. Onde foi parar essa cadeira? Onde foi parar aquele trono? Este momento da história de Vó Isabel faz um paralelo com a história do trono do rei Ibrahim Njoya, reforçando quantas heranças do povo preto, africano ou brasileiro, foram perdidas, roubadas ou destruídas. Pererê segue contando a história, mas agora sem palavras, somente com um canto-choro-lamento, agudo, como uma flauta gutural, como um pranto de tristeza e revolta transbordando da

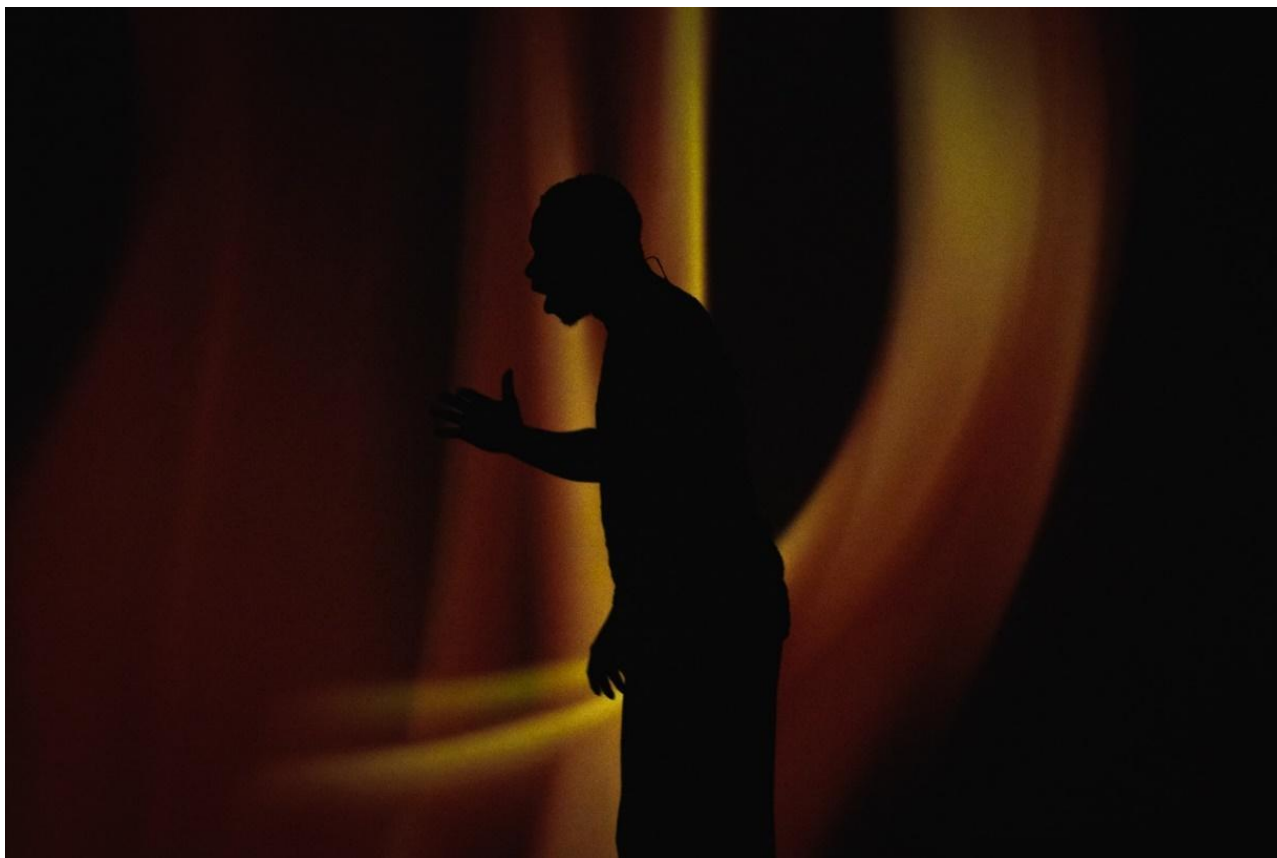
garganta. No fundo do palco, uma projeção de fogo incendeia o teatro, na impossibilidade de incendiar o opressor.

Figura 182: Silhueta de Sérgio Pererê é iluminada por projeção de fogo ao fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 183: Silhueta de Sérgio Pererê é iluminada por projeção de fogo ao fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 184: Silhueta de Sérgio Pererê é iluminada por projeção de fogo ao fundo do palco



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

É após essa cena do fogo, onde tudo se queima, que os três Reis Magos da Folia de Reis entram em cena e montam a recriação do trono do Rei Ibrahim Njoya, como se reconstruíssem o que foi destruído, como se recuperassem as heranças tomadas. O fogo é o elemento da natureza do orixá Xangô, rei da justiça. O fogo destrói e incinera, mas também transmuta, impulsiona, aquece e ilumina. Justiça seja feita. Kaô Kabecilê!

Enquanto Maurício Tizumba reina no trono recriado, com todas as máscaras e objetos que o compõe, Júlia se posiciona na frente do palco, dá continuidade ao texto que iniciou no prólogo e, dentre a história de muitos objetos levados de sua família, fala sobre a máquina de costurar de sua bisavó, importante elemento na narrativa do espetáculo:

O que eu queria falar mesmo é de uma posse. Nossos parentes, avós, bisavós... a gente sempre tentava guardar uma coisinha ou outra do tempo deles. Minha bisavó tinha várias coisinhas. Uma panela de ferro, que ela fazia sabão. Umas latas que ela fazia fogareiro de serragem. Tinha também uma balança, com uns pesinhos de desnível, assim, de 100 gramas, 1 quilo, 2 quilos, 3 quilos...

Ela usava essa balança pra vender umas coisas que ela fazia em casa. O povo chegava lá no terreiro e gritava: Ôh, Dona Ormindá!!! Tem pele? Tem torresmo? Tem banha? E ela tinha uma máquina de costurar. Ela gostava de remendar, de cerzir. Tinha uma época que a gente enxergava melhor e ela pedia a gente pra passar a linha na agulha. E na hora que a agulha batia, ia fechando, tic tic tic tic. E ela ia empurrando o tecido tic, tic, tic, tic. O pano passava e ia embolando, mas ela estava no caminho certo, porque quando ela tirava a costura estava lá: retinha. E aí ela cantava ainda (canta trecho da música “Costura da Vida”, de Sérgio Pererê, por onomatopeias). E a máquina junto, tic, tic, tic, tic. Era lindo ver ela ali com essa máquina, costurando. Até que com o passar do tempo, a máquina, assim como a balança, aquela história... chega alguém, oferece um dinheiro ali qualquer, e leva esse objeto que é tão importante pra nós. Vai e leva. A panela de ferro a gente conseguiu salvar, a panela de ferro ficou com a gente, mas a máquina... essa máquina sumiu. Foi embora.⁶²

Este texto, dito por Júlia Tizumba, conecta mais uma vez as histórias íntimas e pessoais a questões estruturais da sociedade. Assim como na história do trono do rei Ibrahim Njoya, narrada pela atriz no prólogo do espetáculo, os objetos de família também foram levados de maneira controversa. Enquanto narra este texto sobre as posses da família, Júlia Tizumba realiza uma série de movimentos. Ao finalizar, a atriz a repete a história, mas dessa vez sem palavras, somente a partir da partitura corporal e dos gestos aumentados. Transformando, assim, a narrativa em dança que enuncia, denuncia e transcende.

⁶² Trecho do espetáculo *Herança* narrado por Júlia Tizumba.

Figuras 185, 186 e 187: Júlia Tizumba conta história por meio de partitura corporal



Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Após esta cena, Maurício Tizumba chama mais uma vez por Rosa: “Ô, Rosa!” E eles, finalmente, iniciam o diálogo. Sentado no trono recriado, ele faz perguntas à irmã e sua voz surge, respondendo ao irmão, sem que o público possa vê-la. Simultaneamente, Júlia e Pererê vão retirando de Tizumba os objetos que estão sobre ele e incorporando-os ao trono. Ao final do diálogo, ele diz:

Rosa, eu sonhei com você! A gente tava sentado no terreiro da casa de vovó, ali de frente pro pé de goiaba. Nós dois lá batendo papo, conversando fiado.

De repente a gente olha um pro outro e começa a sentir aquele cheiro. Aquele cheiro dela, Rosa! E o cheiro vai chegando perto. De repente, quem é que entra no terreiro? Tia Maria! A gente se abraça. E então ela diz o seguinte: “Vim aqui porque eu preciso da ajuda de vocês. Nós precisamos resgatar uma coisa.”

E a gente: “O que que é?”

E ela: “É algo que nos pertence, e que nos foi roubado.”

Eu já logo pensei: “Caraca! Ela achou a máquina de costura da vovó!”

Mas não, Rosa. Sabe o que ela falou? “Trata-se de um trono!”

“Trono?”

“É. Um trono.”

“E onde é que tá esse trono?”

“É isso que a gente precisa descobrir.”

“E ele é nosso?”

“Sim. Ele foi roubado do lugar de onde a gente veio.”

“E de onde a gente veio?”

“Nós viemos de Camarões.”⁶³

Ao final desta cena, a imagem de Rosa começa a aparecer lentamente, projetada no fundo do palco, enquanto Tizumba toca violão e canta a música “Amor de Rosa”, de Sérgio Pererê. O traço vermelho da cena do Tio Vicente surge novamente, interagindo com o vídeo de Rosa.

⁶³ Trecho do espetáculo *Herança* narrado por Maurício Tizumba.

Figura 188: Vídeo de Rosa Moreira é projetado no fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba canta a música “Amor de Rosa”, de Sérgio Pererê



Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 189: Intervenção de traço vermelho no vídeo de Rosa Moreira, projetado no fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba canta a música “Amor de Rosa”, de Sérgio Pererê



Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

AMOR DE ROSA – Sérgio Pererê

*Colibri se apaixonou quando viu a Rosa
 Nossa linda Rosa, uma grande Rosa
 Beija-flor parou no ar ao beijar a Rosa
 Nossa linda Rosa, nosso amor de Rosa
 Tanta gente que chegou, tanta gente que se foi
 Eu não sei pra onde
 Me conta, Rosa
 Me diga, Rosa*

Durante todo o espetáculo, uma grande trouxa de tecido (como as trouxas de Tia Maria), permaneceu intacta ao fundo do palco. Neste momento, Júlia Tizumba revela o conteúdo da trouxa, narrando mais um pouco da história de sua avó Kizalelu. Ela conta que tinha uma “macumbinha” que sua avó já fazia desde muito nova: ela passava mel um papel, chegava no piano da casa onde ela trabalhava, que era o móvel mais pesado que tinha lá, levantava o piano com as costas e colocava o papel com mel debaixo do pé do piano. Isso era para fazer com que um irmão fosse buscá-la no fim de semana. Porque ela só podia sair de lá se um irmão fosse

buscar. Ao terminar de contar essa história, ela repete a frase pela última vez: “*Eu ainda preciso contar a história do último dia da minha avó, Kizalelu, aqui entre nós*”.

Figura 190: Sérgio Pererê sentado à frente da trouxa de tecido



Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 191: Júlia Tizumba abre a trouxa e revela que dentro dela havia um piano, com u pandeiro à frente



Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Sérgio Pererê senta-se ao piano e narra a terceira e última parte da história de sua avó Isabel. Enquanto toca melodias de canções de sua autoria, como “Costura da Vida”, Pererê conta que sua avó tinha um plano: para fugir da perseguição do fazendeiro e seus capatazes, ela distribuiu os filhos em casa de pessoas cuidadosas e foi para o Rio de Janeiro com a intenção de trabalhar, enfrentar o que fosse preciso, depois reencontrar os filhos e unir a família de novo. Então ela trabalhou muito, comprou terras no Rio de Janeiro e, quando retornou, o pai de Pererê, Seu Santos, e sua mãe, Dona Fininha, reuniram a família toda no quintal. E eles cantaram, tocaram e dançaram, por horas e horas, como nos velhos tempos.

Ao fim da história, Maurício e Júlia Tizumba se aproximam do piano, cada um com um pandeiro e os três tocam versão instrumental da música “Sá Rainha”,⁶⁴ de Maurício Tizumba. A música mais importante da carreira do artista. A festa de reencontro da Vó Isabel com sua família divide

⁶⁴ Ouça “Sá Rainha”, disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3XcWJTzSeYJVyFUjIsOVyT>>. Acesso em: mar. 2024.

o palco com um vídeo projetado ao fundo do palco. As imagens mostram uma mulher negra, brasileira a caminho do Museu Etnológico de Berlim, onde encontra o trono do povo Bamum.

Figura 192: Sérgio Pererê conta o final da história de sua avó Isabel enquanto toca piano



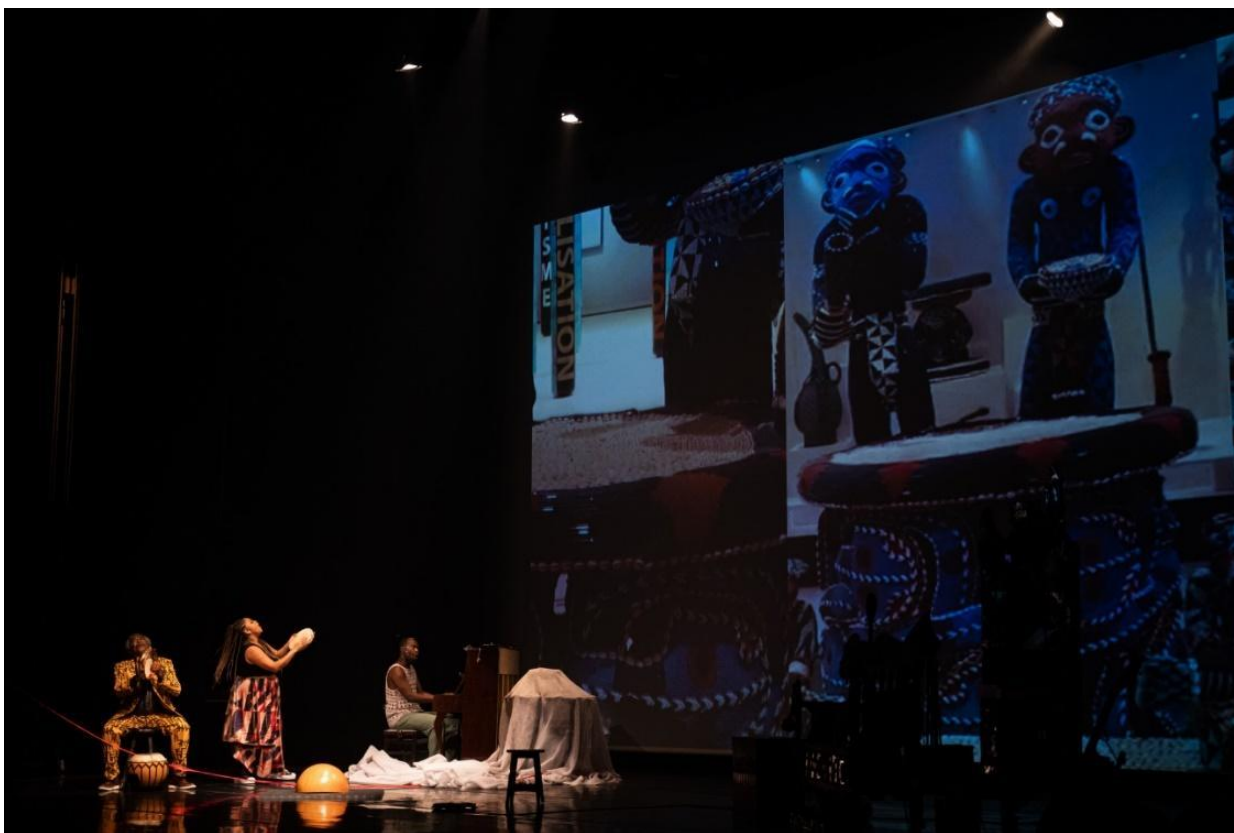
Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 193: Vídeo de reencontro com o trono Bamum no Museu Etnológico de Berlim é exibido ao fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba tocam a música “Sá Rainha”



Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Figura 194: Imagens do trono Bamum no Museu Etnológico de Berlim são projetadas no fundo do palco, enquanto Maurício Tizumba, Sérgio Pererê e Júlia Tizumba tocam a música “Sá Rainha”



Fonte: fotografias de Pablo Bernardo.

Ao final do vídeo, Júlia Tizumba diz: “*Eu disse que eu ia contar o último dia da minha vó Kizalelu entre nós, mas eu não vou contar não. Só vou dizer que foi num dia festa, num terreiro, dançando pra Angorô*”⁶⁵. E Maurício Tizumba responde: “*É. A gente tem muitas maneiras de contar as nossas próprias histórias.*”⁶⁶ Júlia Tizumba abre a última parte da trouxa que ainda estava fechada e encontra a máquina de costura da avó de Tizumba e incorpora a máquina ao trono recriado, o último objeto que faltava.

A última história, do último dia de vida de Kizalelu, é então contada em forma de canto, dança e batuque. Maurício Tizumba toca *baradunun* e Sérgio Pererê toca *calabash* (ambos instrumentos percussivos, feitos de cabaça, originários do oeste da África), os dois cantam a

⁶⁵ Angorô, na mitologia bantu, é o inquite que liga o céu e a terra, trazendo a fertilidade com suas chuvas. Seus símbolos são o arco-íris e uma serpente de duas cabeças; equivalente ao orixá Oxumarê.

⁶⁶ Trechos do espetáculo *Herança* narrados por Júlia e Maurício Tizumba.

música “Angorô”, de Pererê, e Júlia dança com duas serpentes (símbolos de Angorô) nas mãos. *Corpo-batuque-oxunista* ecoa. *Blackout. Negros on.*

Figura 195: Maurício Tizumba toca baradunun e Sérgio Pererê toca calabash e cantam em cena final do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 196: Júlia Tizumba dança e apresenta máquina de costura da família que foi recuperada



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

ANGORÔ – Sérgio Pererê

*Angorô, a onda bateu lá no mar, a deusa dançou lá no céu
O mundo mudou de lugar e a serpente girou
Depois da chuva vem o sol
Na fé de quem continuou
O arco-íris vem trazer
A paz para os filhos de Angorô*

Figura 197: Maurício Tizumba toca baradunun, Sérgio Pererê toca calabash e ambos cantam, enquanto Júlia Tizumba dança com as serpentes de Angorô.



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 198: Júlia Tizumba e seu *corpo-batuque-oxunista* giram em cena final do espetáculo *Herança*; Arrobobo!



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

E, para surpresa do público, Maurício Tizumba surge tocando uma bateria “de verdade” nos agradecimentos. Pensaram que a gente não tinha bateria? Recebam nossa bateria-trono. Mais um trono do espetáculo *Herança*:

Figura 199: Maurício Tizumba toca bateria nos agradecimentos do espetáculo *Herança*



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

Figura 200: Júlia Tizumba e Sérgio Pererê celebram a estreia de *Herança*, enquanto Maurício Tizumba toca bateria



Fonte: fotografia de Pablo Bernardo.

O espetáculo, recém estreado, obteve excelente recepção de público e crítica, tendo recebido o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas na categoria Cena em Sombras – cenário, figurino, iluminação e sido convidado para compor a programação do projeto Palco Giratório (SESC), realizando circulação nacional no ano de 2024. Segundo crítica de Victor Guimarães:

Essa multiplicidade de signos – os atores e seus figurinos-escrituras, as projeções fotográficas, a música – diz de uma polifonia visual e sonora complexa e estimulante, ao mesmo tempo em que o tom coloquial do relato, o cenário minimalista e à meia-luz mantida no teatro instauram um clima de despojamento e acolhida. *Herança* será, sempre, um emaranhado altamente desafiador de estímulos vibrando na máxima potência e, no mesmo movimento e sem contradição, um prazeroso e lúdico jogo de partilha sincera de uma história individual e coletiva (Guimarães, 2023, on-line).⁶⁷

⁶⁷ Trecho da crítica “Herdar o Futuro”, de Victor Guimarães para o site *Horizonte da Cena*. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/herdar-o-futuro/>>. Acesso em: 1 fev. 2024.

Este emaranhado polifônico foi construído com grande cuidado em cada detalhe. Para além da potência das histórias narradas e da direção cirúrgica de Grace Passô, outros aspectos trouxeram grande contribuição para a construção desta teia. A direção musical de Sérgio Pererê é um deles. Pererê é cantor, multi-instrumentista, compositor, ator, diretor musical e pesquisador da cultura e da musicalidade africana, afro-brasileira e afro-latino-americana.

Aqui no Brasil, quando a gente pensa em musicalidade africana, tendemos a pensar nos tambores. Dá para entender, porque entre o que ficou para nós de herança musical africana, eles estão bem presentes. Porém, quando a gente vai entender a música africana, do continente inteiro, vemos que tem muitas outras coisas lá [...] diferentes tipos de flautas, harpas e tem também os lamelofones, que têm lâminas e são da família da *mbira* (Pererê, 2023, on-line).⁶⁸

A partir destes conhecimentos, Sérgio Pererê realiza uma profunda e sensível direção musical em *Herança*, apresentando uma musicalidade negra que foge da obviedade e proporcionando ao público a possibilidade de conhecer outros instrumentos musicais e outras Áfricas. O diretor ainda trouxe canções autorais de seu repertório, compôs músicas originais para a peça, selecionou criteriosamente e criou novas roupagens para as canções de Maurício Tizumba que comporiam o espetáculo.

O figurino e o cenário, assinados por Alê Tavera, também merecem destaque e são fruto de dedicada investigação do artista. Alê tem formação em moda, artes plásticas e senso estético apurado para pesquisas voltadas à valorização de pessoas e suas histórias. Em *Herança*, a delicada direção de arte pode ser observada em cada pormenor.

No figurino, as cores da bandeira de Camarões foram exploradas de forma desconstruída. Maurício Tizumba ficou com o amarelo, Júlia com o vermelho e Pererê com o verde. Tizumba veste um terno de alfaiataria com estampa exclusiva, desenhada por Alê Tavera sob inspiração do alfabeto Bamum. Júlia apresenta um figurino moderno, fazendo alusão às novas gerações, iniciando a peça com casaco de *tactel* vermelho e tendo seu figurino sobreposto ora por uma saia esvoaçante com tecido que apresenta as mesmas cores do trono de Ibrahim Njoya, ora por um manto de *richelieu*⁶⁹ vermelho. Sérgio Pererê veste calça verde elegante e regata de tricô confeccionada, com expertise e afeto, por sua irmã Aparecida Pereira.

⁶⁸ Trecho de entrevista de Sérgio Pererê concedida ao jornal *Estado de Minas*. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/05/18/interna_cultura,1495227/sergio-perere-faz-show-com-instrumentos-africanos-que-o-publico-desconhece.shtml>. Acesso em: 1 fev. 2024.

⁶⁹ Bordado recortado de origem francesa muito utilizado nas vestimentas do candomblé.

O cenário apresenta grandes simbologias em sua simplicidade minimalista, tendo cada objeto selecionado e preparado com zelo para a recriação do trono do Rei Camaronês. Móveis rústicos, do Barroco Mineiro, foram escolhidos para demarcar a herança afro-mineira de Aleijadinho e todos os objetos buscam retratar, de maneira fiel, os originais das histórias narradas pelos atores.

E a atuação performativa do elenco é o principal componente do espetáculo. Os artistas apresentam performance marcada pela versatilidade dos multiartistas que são, pela interdisciplinaridade de linguagens artísticas, por técnicas apreendidas em seus muitos anos de carreira, estudos e vivências na tradição. Corpos e vozes que ocupam destaque e centralidade na encenação, reverberando uma ancestralidade negra, viva, atualizada, rica e recriada. Uma atuação que é também performance, que é vida e arte, palco e terreiro, rito e religiosidade, identidade e subjetividade, corpo-batuque e *corpo-batuque-oxunista*. Segundo crítica de Soraya Martins:

*Herança é uma grafia, uma linguagem desenhada, seja na letra performática da palavra dita e cantada, seja no movimento dos corpos, que dá a ver um recurso recorrente em muitos tipos de reuniões comunitárias negras. Performar, sobretudo, com a voz e o corpo negros, é da ordem da resistência e da anunciação, entendida, neste contexto, como ato de criar e recriar a partir não dos arquivos hegemônicos que a cultura branca dispõe (os modelos de teatro), a escrita como tal, mas através de um corpo da memória, um corpo da travessia que se faz corpo-inscrição de conhecimento. Corpo-sutura. Corpo-cultura. De processos, procedimentos, *inputs* e *outputs*. Corpo construção da memória, circuito, curto-circuito. Gestos, movimentos, espacialidade, coreografias. Corpo texto e contexto, semiose e semiótico. Corpo-música. Inscrição e produção de conhecimento. Corpo da história. Desejante. Rota de fuga. De revide. Corpo de anunciação. Especulação. Corpus de acrografias fabulantes (Martins, 2023, on-line).⁷⁰*

Corpo que é também Teatro Oxunista em Orminda, Kizalelu, Vó Isabel, Tia Maria, Tia Rosa, Karu, Grace, Aline, Júlia e, em certa medida, também nos homens presentes e mencionados nesta obra. Corpos que exigem devolução, revolução, reconhecimento, igualdade de direitos e valorização por meio da arte-vida.

Quando o prólogo do espetáculo se encerra com a afirmação “*nós queremos nossas coisas de volta*”, é demarcado um posicionamento que é reiterado de várias maneiras ao longo da peça:

⁷⁰ Trecho da crítica “Sobre desejar corações pulsando em estado constante de gunga” de Soraya Martins, publicada no site *Horizonte da Cena*. Disponível em: <<https://www.horizontedacena.com/sobre-desejar-coracoes-pulsando-em-estado-constante-de-gunga/>>. Acesso em: 1 fev. 2024.

a reivindicação por reparações artísticas e culturais, a partir de uma construção cênica que busca o resgate das heranças culturais africanas e afro-brasileiras por meio de uma encenação e de um modo de atuação performativa cuja corporeidade, visualidade e musicalidade lhe dão caráter descolonial, estética contemporânea, brincante, e com perspectiva humanitária. Assim *Herança* apresenta uma negritude que é muito mais que dor e escuridão, mas luzes, cores, sons e movimentos que libertam e reescrevem a história.

CAPÍTULO 3 – FOZ DO RIO: TEATRO OXUNISTA

É aqui, na foz dessa tese-rio, que desaguam seus afluentes. A partir de meus mergulhos em cada um dos trabalhos apresentados neste texto, de minhas experiências em cena e também como docente e diretora, busquei construir a sistematização de um possível percurso, afrorreferenciado e feminino, de criação cênica.

Trata-se de uma proposta de dispositivo de criação (procedimento performativo), a partir da noção que intitulo Teatro Oxunista, para auxiliar na preparação de atrizes e potencializar processos criativos de mulheres negras ou de quem queira trabalhar a partir da relação de suas corporeidades/vocalidades com tambores, musicalidades e a energia dos elementos da natureza.

Essa forma de atuação que observo através de minhas próprias experiências e de minhas companheiras negras, não é excludente. É fundamentalmente elaborada por e para mulheres negras, cis e trans, mas aberta também para que homens negros e pessoas não negras também possam apreciar e experimentar, caso desejem compor cenicamente a partir dessa perspectiva negra e feminina.

O objetivo é estimular e capacitar mulheres negras a batucar, cantar, dançar e contar suas próprias histórias ou narrativas que sejam de seus interesses, a partir de matrizes culturais presentes em manifestações de matrizes africanas. Principalmente o congado e o candomblé, universos dos quais faço parte, mas podendo se estender a outras.

A partir do contato com essas matrizes, a ideia é que sejam desenvolvidas atuações performativas que acolham em si diferentes linguagens artísticas e outros aspectos para além dos artísticos, como a vida mesma. Borrando as fronteiras entre arte e vida; personagem e pessoa. Ao abraçar a vida mesma e a subjetividade das atuantes, essa forma de atuação pode abarcar também aspectos rituais, éticos, estéticos e filosóficos das tradições de matriz africana em que o corpo das atuantes, suas memórias e saberes, ainda que sejam leigas ou não tenham tido contato anterior com as manifestações, ocupem centralidade e destaque anterior ao texto, se diferindo de algumas correntes eurocêntricas clássicas em que há supremacia do texto-palavra-escrita.

O caráter oxunista desta proposta se apresenta na medida em que as mulheres negras são as autoras e autoridades, diretoras, atrizes e diretrizes, professoras e estudantes, se apropriando do quarteto cantar-dançar-batucar-contar no contexto de uma sociedade, e as artes e manifestações religiosas não se apartam desta realidade, machista, racista e desigual. Ao criar e atuar por meio do Teatro Oxunista, as mulheres negras se autorizam a subverter lógicas pré-estabelecidas, ocupar espaços que antes lhes fora negado e recriar modos de fazer, performar e existir, pautados agora em seus desejos e possibilidades.

A experiência-treinamento Teatro Oxunista, já conduzida por mim em residências artísticas, aulas e processos criativos de cenas e espetáculos, visa transmitir conhecimentos, a partir de vivências práticas e repetições, que sejam úteis para o trabalho das atrizes, contribuindo no aprendizado e aprimoramento de técnicas, na mobilização dos corpos-vozes para um estado de atenção ampliado e para qualidades de movimentos expressivos e conscientes. Visa também estimular a exploração de habilidades que possibilitem condicionamento, musculatura vivaz, domínio do próprio corpo, agilidade nas repostas às proposições, ações com intensões bem definidas e alteração no estado de energia dos corpos-vozes para uma qualidade desperta, ativa e dilatada que auxilie na presença cênica.

Figura 201: Júlia Tizumba conduz Residência Artística “Vozes Mulheres” por meio do percurso Teatro Oxunista no Festival Verão Arte Contemporânea no ano de 2023



Fonte: fotografia de Netun Lima.

Através dos elementos utilizados na preparação-criação, por meio do quarteto cantar-dançar-batucar-contar transmitido a partir da oralidade, da relação com a música, ritmos, cantos, movimentos corporais, espacialidade e da interação com as demais atrizes e das próprias mulheres consigo mesmas, provocam-se estímulos externos e internos que pulsam nas atuações e libertam os corpos que experenciam a prática para depois elaborarem intelectualmente, agem para depois racionalizar e, assim, se apropriam dos conhecimentos que reverberam em suas performances.

Figura 202: Júlia Tizumba conduz Residência Artística “Vozes Mulheres” por meio do percurso Teatro Oxunista no Festival Verão Arte Contemporânea no ano de 2023



Fonte: fotografia de Netun Lima.

As dinâmicas propostas conduzem para criações cênico-musicais que não se iniciam no piano ou em outros instrumentos musicais harmônicos/melódicos, tampouco com partituras ortodoxas, como em processos de montagem de musicais convencionais, inspirados em processos de origem norte-americana ou europeia. A busca é por uma conexão com os parâmetros musicais (intensidade, timbre, altura, duração e andamento) e com determinadas qualidades físicas (tônus, enraizamento, equilíbrio/desequilíbrio, oposições/convergências, ação/reação e coordenação motora), por meio da relação com tambores, instrumentos de percussão, do aprendizado e vivência das participantes com os cânticos, passos de dança ensinados e da conexão com os estímulos derivados dos elementos da natureza.

Figura 203: Altar montado com elementos da natureza, enquanto Júlia Tizumba conduz Residência Artística “Vozes Mulheres” por meio do percurso Teatro Oxunista no Festival Verão Arte Contemporânea no ano de 2023



Fonte: fotografia de Netun Lima.

Em roda, com a possibilidade de aprenderem observando umas às outras e também ocupando o espaço de distintas maneiras, as atrizes preparam e exploram seus corpo-vozes a partir de trabalhos corporais, vocais e musicais que atravessam os processos criativos e interferem nos resultados das obras artísticas. Como em uma coreografia estruturada na liberdade de águas bem margeadas, o percurso de criação *corpo-batuque-oxunista* flui, então, os seguintes passos:

Fluxo 1: Preparação da gira

“Quem não pode com mandinga, não carrega patuá.”

A mulher negra ou pessoa que conduzirá o percurso se prepara, apreendendo e aprofundando os conhecimentos técnicos relacionados ao cantar-dançar-batucar-contar para poder transmiti-

los e realiza os cuidados éticos/espirituais necessários, conhecidos por meio da orientação de mestres, para acessar as energias e saberes da tradição.

Fluxo 2: Preparação do terreiro

“Nessa casa tem quatro cantos, cada canto tem seu santo.”

As mulheres negras ou pessoas diversas que participarão e/ou conduzirão o processo realizam limpeza física e energética do espaço, faxinando, defumando e soprar pomba⁷¹ nos quatro cantos do lugar na intenção de purificar o espaço, eliminar energias negativas do ambiente e das participantes e abrir os caminhos para o trabalho. Após a limpeza, as participantes preparam um altar que contenha pelo menos um representante de cada elemento da natureza: fogo (vela ou fogueira), ar (incenso ou pena), terra (punhado de terra, planta ou cristal), água (recipiente com o líquido da vida) e organizam a disposição dos instrumentos musicais e objetos que serão utilizados.

Fluxo 3: Aquecimento

“Corpo de mulher, preta, é templo.”

Para cuidar, preparar e condicionar o corpo, as mulheres negras ou pessoas participantes são convidadas a se deitar no chão e se deixarem atravessar, de forma gradual, pelos estímulos sonoros produzidos por meio de alguns toques e pontos de candomblé, que conectam com determinadas energias dos elementos da natureza, realizados por quem conduz o percurso. Aos poucos, as participantes convocadas a experimentar movimentações em seus corpo e vocalizações a partir dos impulsos recebidos por cada ritmo, melodia e das forças da natureza.

Como seria o seu corpo-voz água?

Como seria o seu corpo-voz terra?

⁷¹ Pó sagrado, de giz de calcário e/ou ervas, consagrado para fins de limpeza energética e proteção espiritual.

Como seria o seu corpo-voz ar?

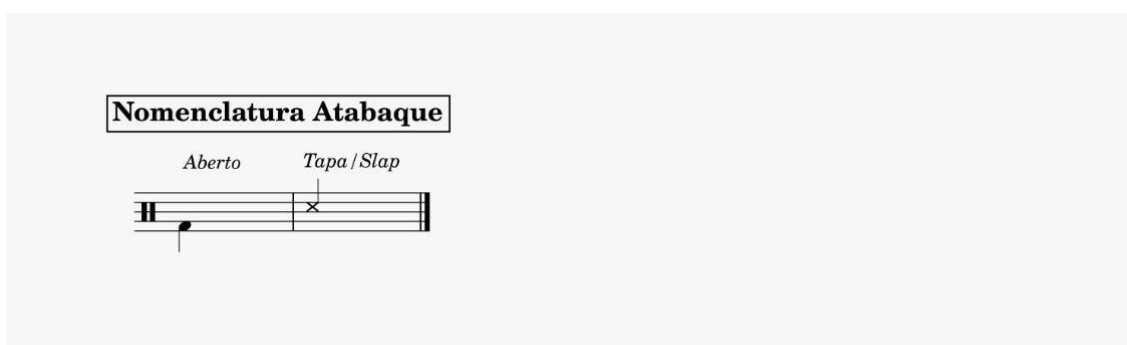
Como seria o seu corpo-voz fogo?

Como seria experimentar cada um destes elementos em seu corpo-voz com diferentes intensidades, timbres, alturas, durações e andamentos?

Que qualidade de movimentos corporais-vocais essas experiências de propiciam?

Alguns toques são executados, de maneira simplificada, em atabaques ou tambores semelhantes e cantos são entoados, gerando os estímulos para a experiência das participantes. Desenvolvemos a seguir um registro dos ritmos trabalhados para conhecimento e possível execução, em caso de interesse. Mas é importante reforçar que é a prática, por meio da experiência da oralidade que efetiva a proposta do percurso Teatro Oxunista.

Figura 204: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich



Fonte: acervo pessoal.

*Água***Figura 205:** Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Fonte: acervo pessoal.

Figura 206: Resultado do exercício cênico do “Grupo Água” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023

Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

*Terra***Figura 207:** Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Congo de Ouro



The image shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation consists of a sequence of notes and rests: a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, a quarter note with an accent (>), a quarter note with an accent (>), a quarter note with an accent (>), a quarter note with an accent (>), a quarter note with an accent (>), and a quarter note with an accent (>). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4.

Fonte: acervo pessoal.

Figura 208: Resultado do exercício cênico do “Grupo Terra” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023

Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

Ar

Figura 209: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

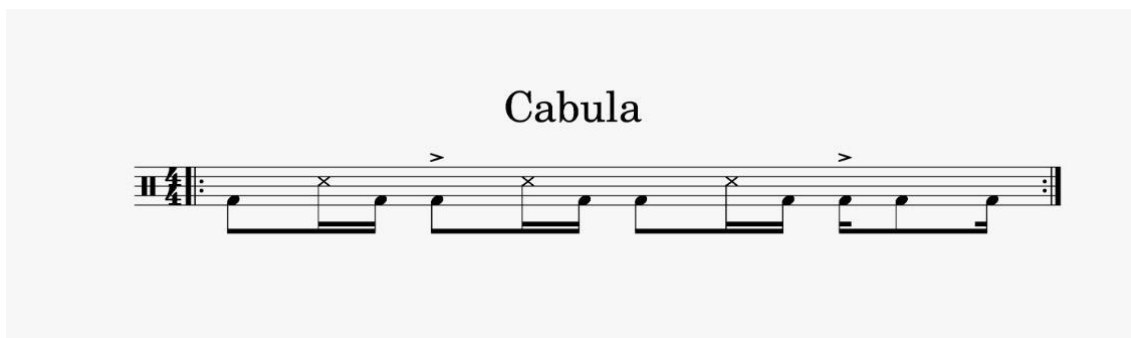


Fonte: acervo pessoal.

Figura 210: Resultado do exercício cênico do “Grupo Ar” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023



Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

*Fogo***Figura 211:** Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Fonte: acervo pessoal.

Figura 212: Resultado do exercício cênico do “Grupo Fogo” na Residência Artística “Vozes Mulheres”, conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023.

Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

Fluxo 4: Batucar – Cantar – Dançar

Em roda, as mulheres negras ou pessoas participantes vivenciam o trio batucar –cantar – dançar, por meio do aprendizado de ritmos, cantigas e danças do Reinado, transmitidos de maneira simplificada, conforme metodologia desenvolvida por Maurício Tizumba no Espaço Cultural Tambor Mineiro. São utilizados os instrumentos: caixas de folia, gungas e patangomes. Os toques, cantos e passos são apresentados em ordem definida pelo grau de complexidade:

Figura 213: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Nomenclatura Tambor Mineiro

<i>Grave</i>	<i>Agudo</i>	<i>Nota</i>	<i>Duas</i>
<i>(Baqueta</i>	<i>(Baqueta</i>	<i>fantasma</i>	<i>baquetas</i>
<i>no centro</i>	<i>no aro do</i>	<i>no couro</i>	<i>no aro</i>
<i>do couro)</i>	<i>tambor)</i>		



Fonte: acervo pessoal.

Figura 214: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Marcha Grave



Fonte: acervo pessoal.

*“Vou tocar tambor mineiro no meu teatro negro
 Vou tocar uma marcha grave
 Vou cantar uma marcha bem bonita
 No meu teatro negro”*

Figura 215: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Moçambique Serra Acima

Fonte: acervo pessoal.

*“Ô Minas, Ô África
 Vem cá, vem me ajudar
 Ô Minas, Ô África
 Vem cá, vem ajudar
 Força mineira, força africana, força divina
 Vem me ajudar
 Força mineira, força africana, força divina
 Vem me ajudar”*

Figura 216: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Moçambique Serra Abaixo

Fonte: acervo pessoal.

*“Chora ngoma, ôôô
 Chora ngoma, olereiêiê, olereiêiê
 Chora ngoma, ôôô
 Chora ngoma, olereiêiê, olereiêiê”*

Figura 217: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Congo




Fonte: acervo pessoal.

*“Congo ê, Congo á
Congo ê-ê, deixa o Congo passar
Congo ê, Congo á
Congo ê-ê, deixa o Congo passar”*

Figura 218: Transcrição rítmica realizada pelo músico Belisario Tonsich

Louva Deus



Fonte: acervo pessoal.

*“Bate forte até sangrar a mão
E batendo pelos que se foram
Vou batendo pelos que ficaram
Os tambores de Minas Soarão
Seus tambores nunca se calaram”
(Milton Nascimento)*

Fluxo 5: Contar

É momento da construção das narrativas faladas: escolhas das temáticas, elaborações autorais e/ou definição das releituras, experimentação prática da palavra dita - a partir da expressividade subjetiva do corpo-voz de cada mulher negra ou pessoa participante - em conexão com a memória física dos estímulos vivenciados por meio da energia elementos da natureza, dos experimentos junto aos parâmetros musicais e das qualidades de movimentos encontradas.

Fluxo 6: Teatro Oxunista em ação

Hora de compor por meio do repertório acumulado na experiência e praticar a união de todos os procedimentos vivenciados no percurso em performance final. Cantar-dançar-batucar-contar. Neste momento também são explorados os aspectos da visualidade: as cores, objetos e paramentos que desenham a espacialidade.

Deste parto podem nascer cenas, espetáculos, jogos, ritos e acontecimentos diversos que privilegiam a centralidade dos corpos, vozes, batuques e pautas de mulheres negras, através de matrizes culturais de matrizes africanas.

Figura 219: Apresentação final da Residência Artística “Vozes Mulheres”⁷², conduzida por Júlia Tizumba no Festival Verão Arte Contemporânea de 2023



Fonte: fotografia de Glenio Campregher.

⁷² As artistas que participaram da Residência Artística Vozes Mulheres e aparecem nas imagens anteriores são: Adriana Chaves, Alice Máximo, Ana Elisa Gonçalves, Bárbara Costa, Bia Alvarenga, Dara Ayê, Elaisa de Souza, Iasmim Alice, Júlia Deodora, Laura de Castro, Lívia Ferreira, Luciana Lanza, Luísa Bahia, Lylah, Marcela Boechat, Michelle Sá, Nayara Leite, Raniele Barbosa e Sofia.

Figura 220: Júlia Tizumba e seu *corpo-batuque-oxunista*



Fonte: fotografia de Luiza Villarroel.

“Arreda, homem, que aí vem mulher!”

DESAGUAR – Considerações finais

*Acordo maré, durmo cachoeira
 Embaixo sou doce, em cima salgada
 Meu músculo musgo me enche de areia
 E fico limpeza debaixo da água
 Misturo os sólidos com os meus líquidos
 Dissolvo o pranto com a minha baba
 Quando tá seco, logo umedeço
 Eu não obedeco, porque sou molhada
 Enxáguo a nascente, lavo a porra toda
 Pra maresia combinar com o meu rio, viu?
 Minha lagoa engolindo a sua boca
 Eu vou pingar em quem até já me cuspiu, viu?*

(Tulipa Ruiz)

Evoco a letra da música *Banho*, de autoria de Tulipa Ruiz e eternizada na voz de Elza Soares, para abrir o texto do desaguar dessa tese-rio que desemboca aqui. Vazando. Desejosa de vazar da cena para vida e não o contrário. Contrariar. Estatísticas, números, modelos. Romper, misturar, evaporar, liquefazer, ressignificar, renomear. Renascer, recriar, reinventar. Responder perguntas com respostas que geram novas questões e assim seguir. E como responder a grande questão apresentada anteriormente: Que contribuições a atuação de mulheres negras nas artes da cena, no contexto das obras observadas, apresenta para reflexões e práticas acerca de metodologias, estéticas e linguagens do fazer teatral, cênico-gestual-musical contemporâneo?

Respondo ao registrar e assim defender a importância do registro do trabalho das tantas artistas negras e dos vários processos criativos apresentados neste trabalho. Respondo na escolha de cada imagem, cada palavra, cada reflexão, cada conexão entre revisão bibliográfica e prática vivenciada. Respondo quando proponho um percurso de criação cênica afrorreferenciado e feminino, valorizando conhecimentos e técnicas por tantas vezes subjugados. Respondo quando busco contribuir para ampliar o debate sobre metodologias de criação teatral e sistematizo um outro modo de realizar espetáculos cênico-gestuais-musicais que já existe, funciona e não se pretende em comparação com nenhum outro modo, pois que existe e acontece por si só. No corpo, no batuque e no oxunismo. Respondo quando escolho esperar.

Tenho a arte, o teatro, a música, a educação, assim como as tradições, a fé e as manifestações religiosas do candomblé e do Reinado como espaços de esperança diante das adversidades. Espaços de poder e alegria, caminhos para sensibilizar e atrair mais pessoas para a luta. É a minha utopia concreta. Honrando o que recebi, minhas heranças, minha ancestralidade e ao

mesmo tempo me sabendo uma mulher negra do meu tempo, nascida em 1990, vivendo e me atualizando no hoje do ano de 2024.

Em um primeiro momento desta tese-rio, mergulhei em uma revisão bibliográfica sobre Gênero, Raça e Performances Negras, onde me encontrei, dentre outras, com as preciosas ideias do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (o poderoso trio inseparável cantar-dançar-batucar) e da socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (*Oxunismo*) que serviram como os principais aportes teóricos em minhas reflexões sobre os atos performativos observados neste trabalho. Paralelamente a este mergulho, segui navegando em observação participante e estudos de documentos primários dos trabalhos artísticos de Coletivo Negras Autoras, *Musical Elza* e *Herança*.

Assim, me vali das ideias encontradas em minha pesquisa bibliográfica, em diálogo com as informações obtidas em campo, para apresentar o que chamo de Teatro Oxunista: um fazer teatral afrorreferenciado e feminino, cênico-gestual-musical e ancorado em três principais pilares – o corpo, o batoque e o oxunismo. Pilares estes que carregam ancestralidade, memórias identitárias, forças da natureza e a possibilidade emancipatória de reescrevermos as nossas histórias, da nossa maneira, na cena e na vida. Autoras, autoridades, protagonistas, proativas, artistas e ativistas. Buscando apresentar uma visão mais detalhada do que defino como Teatro Oxunista neste desaguar, destaco os principais elementos que definem esse conceito:

Definição e pilares do Teatro Oxunista:

O Teatro Oxunista é uma forma de fazer teatral:

1. Afrorreferenciada e Feminina: Enraizada na cultura afro-brasileira e focada na experiência e expressão feminina.
2. Cênico-Corporal-Musical: Envolve uma integração entre o corpo, a música e a performance cênica.
3. Ancorada em Três Pilares:
 - Corpo: A centralidade do corpo como veículo de expressão e narrativa.
 - Batoque: A música e a percussão, que são elementos fundamentais para a construção da cena e da energia performativa.
 - Oxunismo: A conexão com a ancestralidade e espiritualidade associada à orixá Oxum, que traz elementos de força natural e força feminina.

Metodologia e práticas / Proposta de percurso:

- Procedimentos Performativos: Incluem práticas cênico-musicais que permitem uma conexão profunda com as raízes africanas e afro-brasileiras.
- Processos Criativos: O Teatro Oxunista busca explorar e ampliar metodologias de criação teatral através da potência da corporalidade, musicalidade negra e matripotência (uma referência à presença e valorização feminina). Envolvem a composição de cenas e trabalhos de atuação que combinam canto, dança, batuque e narração, enquanto se exploram aspectos visuais e estéticos negros.
- Experiências de Treinamento: Condução de residências artísticas, aulas e processos criativos que visam aprimorar técnicas e mobilização do corpo e voz na cena.
- Preparação de Atrizes: O percurso do Teatro Oxunista visa ajudar na preparação de atrizes, especialmente mulheres negras, para desenvolver habilidades cênicas através da prática com tambores, musicalidades e elementos naturais.

Práticas e experiências observadas neste trabalho:

- Coletivo Negras Autoras: O trabalho com o Coletivo é um exemplo de como o Teatro Oxunista se manifesta na prática, evidenciando a relação com a música / instrumentos de percussão, a influência das manifestações do Reinado e do candomblé e a autoralidade de artistas negras.
- Musical Elza: A performance e os processos criativos de atrizes negras que não utilizam o texto dramático, texto teatral ou a dramaturgia de texto como fonte principal de composição para a atuação, mas sim o corpo, técnicas do corpo, memórias dos corpos negros femininos em diálogo com a música, são fortes elementos do Teatro Oxunista percebidos no trabalho.
- Herança: A presença de diretoras e dramaturgas negras nas tomadas de decisão, a utilização de instrumentos musicais africanos, máscaras, objetos ritualísticos e a interdisciplinaridade do trabalho dos atores são destacados como métodos para explorar a atuação performativa e o quarteto cantar-dançar-batucar-contar.

Impacto e emancipação:

O Teatro Oxunista não é apenas uma forma de fazer teatro, mas busca ser também um meio de emancipação e subversão das lógicas hegemônicas. Ao se basear na ancestralidade e na força feminina negra, permitindo às artistas reescrever suas histórias e ocupar espaços antes negados.

O Teatro Oxunista propõe então uma abordagem inovadora e profundamente enraizada na cultura afro-brasileira, utilizando a conexão com o corpo, a musicalidade e a espiritualidade para criar performances cênicas que refletem e celebram a identidade negra e feminina. É uma prática que se distingue pela sua ênfase na ancestralidade e na expressão autêntica das experiências das mulheres negras, refletindo uma rica tradição cultural e buscando novas formas de expressão e emancipação dentro do contexto teatral.

Esse tambor seguirá ecoando, esse corpo-batuque-oxunista seguirá se criando, vivo e pulsante. Essas águas não se estancam aqui. Foi tanto que choramos, por eras e eras, que nossas insubmissas lágrimas fertilizaram os solos mais áridos. Lágrimas pérolas, lágrimas búzios, lágrimas pedras preciosas e pesadas... E só mesmo sendo muito forte para sustentar o peso de cada gota clara sobre a pele escura. “A cada milágrimas nasce um milagre”. Como essa tese-rio, gestada por pouco mais de quatro anos, que agora nasce e desagua em um infinito oceano.

E, se não há parto sem dor, Oxum se encarrega de lavar e levar nossa dor para o mar. Oraiêê, mamãe! Nos leve, nos levará!

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALEXANDRE, M. A. Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo. *In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 6., 2010. *Anais...* São Paulo: ABRACE, 2010.
- _____. *O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- ALMEIDA, B. SETENTA, A. *Mulher na capoeira: cultura e educação em direitos humanos*. Salvador: ENECULT, 2019.
- AMORIM, L. B. *Metodologia de pesquisa afrocentrada e periférica*. Belo Horizonte: Marginália Editora, 2022.
- ANATÓLIO, D. *Corpo negro feminino: ressignificação em performances de mulheres negras*. Rio de Janeiro: UniRio, 2018.
- BENTO, C. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BRAGA, B. Máscaras e bem-viver: compondo um mapeamento criativo a partir da tradição mascarada em Minas Gerais. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS*, 11., 2023. *Anais...* Rio Branco: ABRACE, 2023.
- CALDERONI, V. *Musical Elza*. [S.l.]: (no prelo), 2018.
- CARLSON, M. A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- COLETIVO NEGRAS AUTORAS. *Poesia armada*. Belo Horizonte: Nandyala, 2020.
- DUBATTI, J. A questão epistemológica nos estudos teatrais. *Revista Moringa*, João Pessoa, on-line, v. 3, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/12753>>. Acesso em: abr. 2024.
- EVARISTO, C. *Olhos d'água*. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- _____. *Escrevivência, a escrita de nós: reflexões sobre as obras de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano. *Caderno de Formação Política Círculo Palmarino*, n. 1, p. 12-20, 2011.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KALIL, P.; GIBRAN, E. (Orgs.). *De Camarões: veredas de Mauricio Tizumba*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIGIÉRO, Z. *Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- _____. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- _____. *Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo decolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set. 2014.
- MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Q\Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 19 fev. 2021.
- _____. *Afrografias da memória*. Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza, 2021a.
- _____. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MUNANGA, K. Dimensão estética na arte negro-africana tradicional. *MAC USP Virtual*, São Paulo, on-line, 7 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp#:~:text=Essa%20tend%C3%Aancia%20sup%C3%B5e%20a%20evid%C3%Aancia,destinadas%20%C3%A0%20pura%20contempla%C3%A7%C3%A3o%20est%C3%A9tica>>. Acesso em: 13 mar. 2021.
- NASCIMENTO, A. *O Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista*. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- NASCIMENTO, B. A mulher negra e o amor (1990). In: RATTIS, A. *Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2002. p. 126-129.

OYĚWÙMÍ, O. *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____. Desaprendendo lições da colonialidade: escavando saberes subjugados e epistemologias marginalizadas. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DECOLONIALIDADE E PERSPECTIVA NEGRA, 2016a. Brasília: UnB, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zeFI9vTl8ZU>>. Acesso em: 4 abr. 2022.

_____. Matripotência: *iyá* nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas iorubás. (Tradução de Wanderson flor do nascimento para uso didático de: OYĚWÙMÍ, O. Matripotency: *Ìyá* in Philosophical Concepts and Sociopolitical Institutions. In: OYĚWÙMÍ, O. *What Gender is Motherhood?*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016b. p. 57-92.)

ROMAGNOLLI, L. Feminismos em cena. *Revista Marimbondo*, Belo Horizonte, ed. 3, p. 74-87, 2015.

ROMANO, L. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOARES, D. M.; LOPES, M. F. Gênero e poder na tradição do congado em BH, MG. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9., 2010. *Anais...* [S.l.], 2010. Disponível em:

<http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278295301_ARQUIVO_artigoFGversaofinal.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

TIZUMBA, J. *Maurício Tizumba: caras e caretas de um teatro negro performativo*. Belo Horizonte: Javali, 2021.

TIZUMBA, M. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 31 jan. 2024.

ANEXOS

ENTREVISTA 1

Entrevistado: Vinícius Calderoni, dramaturgo do *Musical Elza*

Realizada em: 18/6/2021

1. Nesse teaser⁷³ você traz algumas questões especiais que gostaria de comentar:

– Sobre “morar na garganta de Elza” para escrever a dramaturgia. Pode falar um pouco mais sobre isso?

– Sobre o desejo de ser “mais sensorial” e “menos mental” a recepção da peça – penso que deu certo. Acredita que a direção da Duda (que parte do corpo) contribuiu? Como foi a parceria entre vocês dois?

Foi muito interessante. Primeiro de tudo, essa experiência de rever o *teaser*, porque essa foi uma daquelas coisas que a gente faz e que você nem se lembra de ter dito, e confesso que devo ter visto esse *teaser* tão somente no momento do lançamento ali, quando ele começou a ser veiculado, só para ver o que eu tinha dito. Desde então, não tinha travado contato nenhum. E é engraçado, curioso revisitar algumas coisas e perceber que alguns princípios, que alguns propósitos já estavam ali bem sólidos, bem consolidados, e naquele momento a gente ainda já estava fazendo todos os movimentos de divulgação, mas ainda não estava concluído propriamente o trabalho. Eu ainda estava escrevendo coisas, ainda tinha um trabalho por se construir. Enfim, acho que foi uma coisa que eu disse ali bem no calor do momento.

Morar na garganta de Elza:

O desafio é não falar 5 horas sobre isso, porque dá “pano pra manga” infinitamente. Acho que a primeira coisa que eu posso dizer é que a primeira ideia que eu tive para a dramaturgia da peça foi a cena que definia a *fisiologia da garganta da Elza* quase como se fosse uma palestra médica, e que os nomes das regiões da garganta da Elza não fossem nomes de órgãos, nomes de partes do corpo como a laringe, a faringe etc., as cordas vocais, *mas sim tivessem associadas a essas características quase inomináveis, intangíveis – como a resiliência, como a esperança,*

⁷³ Disponível em: <<https://youtu.be/ZjCDU6BW8Kc>>.

como uma série de características que são muito marcantes na trajetória da Elza, que é esse expoente da manifestação da vida, da resistência na vida.

Essa ideia surgiu para mim tão logo eu fui convidado, ainda no final de 2017, para o projeto. Então acho que já era uma premissa. *Isso tem uma ressonância no fato de que Elza é a voz das vozes. O que caracteriza uma voz? A impressão digital de uma voz é o seu timbre. Alguns cantores e cantoras têm timbres realmente profundamente inconfundíveis. E, dentre todos os timbres inconfundíveis, acho que há uma categoria específica para Elza, que está ali em um campo que pertence a Billy Holliday, Nina Simone, vozes masculinas também, dá para citar algumas outras. Esses timbres inconfundíveis, assim, que você é capaz de reconhecer, sei lá, ouvindo a milhas de distância. Acho que tinha esse desejo de falar da singularidade da voz dessa mulher e, portanto, procurar uma dramaturgia que fosse singular, para dar conta da singularidade dessa voz.*

E aí acho que tem todos os desdobramentos da palavra voz, do ato de vocalizar. *A dramaturgia é uma coisa extremamente vocal. Teatro é corpo e fala e frase. O que cada uma das atrizes, dos autores fala se instaura no tempo e no espaço. A palavra tem uma força instauradora e, a palavra se dá através da voz. E a voz é um jeito de dizer, voz é um sinônimo de espaço, presença, de exercício de potência. Ter voz é se fazer presente, é se mostrar vivo, é se mostrar ao mundo, mostrar-se aos outros. E é isso: Elza é essa voz tão singular fisiologicamente, esse timbre tão marcante em termos musicais. Mas é essa mulher que vive, que resiste, que passou pelas mais profundas dificuldades, por períodos densos de ostracismo, por perdas dilacerantes e sempre se renova e sempre volta mais forte e se reinventa de maneiras mais complexas com a força de sua voz sempre revigorada. Então, é alguém que traz toda a vida na voz.*

É isso, *morar dentro na garganta de Elza* era esse desafio, que partia dessas premissas. Enfim, acho que, olhando em retrospecto, essa é uma daquelas coisas que você diz “meu Deus”, é quase olhar para a paisagem, é quase olhar para a vista que se tem no topo de uma montanha e dizer: “Não acredito que escalei isso”. Porque me parece que é uma tarefa desse nível: escalar o Himalaia, um negócio gigantesco para dar conta. Não estou falando de fazer de qualquer maneira, estou falando de fazer algo à altura. Mas a beleza e a força do teatro são isso. Eu não estava sozinho, e não estando sozinho tive as parceiras e os parceiros de jornada mais maravilhosos, e acho que isso me ajudou a cumprir o meu trabalho, e, mais que tudo, o trabalho

ficar muito lindo. Acho que esse é um aspecto fundamental da construção do espetáculo em absoluto, e também da construção da dramaturgia propriamente dita.

Eu sempre tive um incomodo muito grande com outros musicais biográficos e com outras peças biográficas, e dei conta disso, falei disso para Andreia e para Duda tão logo eu fiz as primeiras reuniões com elas, as primeiras conversas ainda antes do trabalho propriamente se iniciar. Tinha muita aflição de musical biográfico, porque sentia que a maioria dos musicais biográficos pareciam escritos pelo Wikipedia. Parecia uma enumeração de acontecimentos da vida da pessoa, quase sempre meio mal alinhavada. Obviamente, isso me incomodava muito, porque parece um trabalho sem recorte, sem escolha. Você conta fatos, é um negócio mais factual, mais factual do que uma categoria propriamente artística. Porque a obra de arte tem uma carga de mistério, de coisas que ultrapassam. E aí, partindo da *garganta de Elza, da voz sublime de Elza e do que a voz de Elza provoca*, vinha essa vontade de ser sensorial, sensual, nesse sentido não da sensualidade como foi colocado, mas da sensualidade mesmo, dessas outras cargas.

Sempre gosto de dizer que quando escutei “Dura na queda”, canção “que abre do cóccix até o pescoço”, eu senti um arrepio muito fundo no couro da cabeça, no topo, e que isso foi uma sensação que desde o começo eu persegui. E isso tem a ver com a sensualidade, *uma coisa que arrepia, não é uma coisa que vem só do intelecto, só dessa recepção*. Sem dúvida, o encontro com a Duda é fundador, é certo, porque justamente também não é uma pessoa que vai encenar as coisas partindo de um pressuposto burocrático. *Tudo emana do corpo*, de uma expressão muito genuína, de encontrar a corporalidade de cada uma das *Elzas* ali presentes. Isso já vinha desde antes dessa escolha fundadora, uma escolha que se dá ali em conjunto entre eu, a Duda e a própria Andreia de que não haveria uma Elza e outros personagens, outros atores, um para representar o Garrincha, outro para representar o pai. Quer dizer, que talvez seria um caminho mais natural, um caminho de sete *Elzas* possíveis, e que essas atrizes todas pudessem se desdobrar nos infinitos personagens que compunham ali o painel daquela vida, num jogo teatral intenso. Isso me era muito caro, e esse já é um jeito que eu trabalho. Um lugar que está numa fronteira entre o *épico e o dramático*. O tempo inteiro as atrizes podem ser de alguma maneira corifeus, não sei se tem corifeias, não sei se tem esse feminino de corifeus, mas *elas podem narrar a ação e elas podem ser a ação*. Elas podem ser aquele personagem. E esse jogo o tempo inteiro está colocado.

Acho que a Duda é um encontro muito especial na minha vida naquele momento, porque *ela pensa quase coreograficamente mesmo*. E aí o meu texto, eu me vi trabalhando com o texto de teatro quase como quando eu sou letrista de canção. Eu tenho essa função na vida também de ser letrista. O que o letrista faz? O letrista tenta fazer determinada ideia caber no tempo daquela melodia, na distribuição daqueles determinados versos. *E eu como dramaturgo do Elza tinha que fazer o sentido daquelas frases caber num percurso físico, numa caminhada entre um ponto e outro, num movimento coreográfico que estava acontecendo em paralelo* enquanto determinada atriz estava falando uma certa frase... *Então eu fui aguçando, a pedido da Duda, essa escrita rítmica interna. E ritmo é vida. O centro da gente é o coração, e o coração é um tambor e está tudo interligado nesse ponto. Então, tudo que é rítmico é vivo*. Eu acho que ali foi um encontro muito feliz, para fazer jus à Elza, *porque Elza é uma expressão muito bem-acabada da vida. Bem-acabada e bem iniciada, o tempo inteiro!*

2. Como foi a parceria com as atrizes na escrita da dramaturgia? Como você chegou no caminho de inserir vozes de outras mulheres negras no texto? Como você se sentiu como homem branco nesse processo?

Antes de responder essa pergunta, eu preciso contar uma história que contextualiza, ajuda a contextualizar, e isso vai trazer essas três respostas naturalmente. Eu aceitei o convite para escrever o *Elza* feliz da vida, acredito – sei lá, isso é impreciso –, ali por setembro, outubro de 2017, talvez novembro, não sei. Os primeiros trabalhos mais concretos em relação à peça só começaram a partir de fevereiro ou março de 2018. Acho que fevereiro. Justamente a primeira coisa que eu fui fazer foi ajudar na escolha, nas audições, nos testes de elenco. Então, naquele momento, entre o momento em que eu aceitei e esse momento em fevereiro que eu cheguei para ajudar nas audições, a minha percepção mudou muito sobre esse assunto. A minha percepção mudou no desdobramento de uma percepção que está colocada no espírito do tempo.

Todas as questões de representatividade, que antes eram questões que a gente passava assim meio por cima, de repente começaram a tomar o espaço que merecem e que têm que tomar. E antes, na verdade, não estavam nem elaboradas como questões. Quando aceitei, eu tinha uma percepção, e quando cheguei para os testes eu já tinha uma percepção radicalmente diferente, razão pela qual ali na ocasião dos testes, já presencialmente, eu chamei uma conversa com a Duda e com a Andreia, eu coloquei o meu cargo à disposição. Eu não pedi demissão, porque

acho essa palavra um pouco forte, mas coloquei o meu cargo à disposição. Falei: “Estamos aqui falando de *Elza*, estamos falando dessa mulher preta, nascida na favela, estamos falando de representatividade e acho que precisamos dar voz. Não é o caso de termos uma dramaturga negra, mulher também, contando essa história? Pensa bem, Andreia, pensa bem, Duda. Vocês não acham que isso...”. Andreia escutou tudo, Duda escutou tudo, escutaram tudo.

E Andreia disse: “Temos duas questões aqui. Primeiro, é que seu pensamento é irretocável, não tenho nada a acrescentar em relação a ele. Por outro lado, acho que a bandeira da representatividade está muito fincada no coração desse espetáculo. A gente já escolheu esse caminho de que são sete atrizes negras representando a vida de Elza, mais seis mulheres na banda, quer dizer, a nossa escolha está feita. Eu entendo, a gente poderia também estender isso para o resto da equipe, mas acho que também tem a minha questão como produtora, de quem eu confio para contar essa história. Tem também o tempo que há disponível para se ganhar uma certa confiança como essa, porque em qualquer relação que eu começasse agora não conheceria uma pessoa que pudesse ocupar esse lugar, e que não fosse uma relação que iniciasse do zero, em um projeto que já tinha iniciado. Pensa que já há uma representatividade aqui, e pensa o que você pode fazer, se há alguma maneira de aplacar essa sensação, como se diz, de não ser a pessoa ideal, merecedora de não estar respeitando um parâmetro de representatividade que era incontornável, na minha visão”.

Aí eu fui para o hotel onde estava hospedado com a cabeça fumegando ainda, e achei que ela tinha razão num certo sentido. Achei que, por outro lado, eu estava muito devotado a fazer uma coisa que fosse uma grande homenagem à Elza, que botasse ela nesse grande lugar. Aí eu fui entendendo caminhos em que eu poderia dizer que eu jamais poderia esquecer, sabe, aquele tipo de coisa meio ridícula, “Ah, eu sou um homem feminista”. Ridículo! Mas eu posso ser um aliado do feminismo, do feminismo negro. E posso me colocar como aliado a serviço, ajudando a amplificar todas essas questões. Isso fundamentou basicamente todas as minhas decisões dramáticas dali por diante. Primeiro, entender que eu seria muito mais um escutador do que um escrevedor. O importante era escutar a voz de Elza, escutar a voz de outras tantas pensadoras pretas atemporais, contemporâneas ou não, brasileiras ou estrangeiras. E dá para citar diversos nomes aqui que foram muito fundamentais: Conceição Evaristo, Maya Angelou, Angela Davis, bell hooks, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez. Obras monumentais, pensadoras extraordinárias. Djamila, Chimamanda, todas essas em que eu, por força desse mergulho no universo, passei a

mergulhar. Porque eu tinha lido poucas coisas relacionadas a isso, ao assunto feminismo negro, enfim, a todos os assuntos subjacentes.

Desde então, me coloquei a serviço por achar que a voz de Elza seria um excelente veículo para ser expoente dos pensamentos de todas essas mulheres, essas grandes pensadoras – e necessariamente, também, pela experiência, pelo filtro da experiência de cada uma dessas sete atrizes. Portanto, as atrizes teriam que ser necessariamente colaboradoras, as atrizes seriam teriam o poder de veto e um poder de reelaboração, porque era muito evidente a possibilidade de que eu suavizasse determinadas experiências, de que eu dourasse determinadas pílulas e de que eu não fizesse jus àquilo que cada uma de vocês tinha vivido na pele. Na verdade, nenhuma dessas decisões foi uma coisa pró-forma, são as razões, os caminhos que eu encontrei para me manter nesse trabalho e me sentir digno desse trabalho, e me colocar exatamente nessa posição radical de aliado dessa causa e de um escutador, de alguém a serviço.

Acho que o meu trabalho é de caminhos inventivos para veicular isso que não é muito meu. É sem dúvida, de todos os meus trabalhos na vida, o em que eu mais manejei um material que já existia, eu dei concretude, distribui, eu fui mais um agrupador dessas coisas, um alinhavador dessas tendências, dessas frases, desses pensamentos. Tem muitas coisas do texto que são transcritas da Elza em entrevistas, tem muitas coisas do texto que são transcritas de trechos, tem um texto grande da Conceição Evaristo, de Maya Angelou, pequenas coisas da Carolina Maria de Jesus, tem várias pequenas coisas ali que estão espalhadas em situações maiores ou menores, e tem muitas coisas de vocês atrizes. Mais do que tudo, esse lugar do debate, e na verdade eu pude falar isso para vocês pessoalmente no nosso primeiro encontro de sala de ensaio – ou um dos primeiros, posso estar enganado –, falar isso abertamente: “Olha, não me sinto à vontade, não sou a pessoa que vai dar a palavra final. A palavra final é de vocês. Eu quero que esse espaço esteja aberto desde sempre. Nada do eu escrevi está gravado em pedra. Tudo vai passar necessariamente pelo crivo pessoal, emocional de cada uma de vocês, e aqui é meio que nem Conselho da ONU, se qualquer uma se sentir por qualquer razão incomodada, isso está vetado. Nenhuma coisa pode se concretizar, pode ir adiante sem que essa condição esteja atendida”. Justamente acreditando que isso traria fricções e momentos de debate, de entendimento, que justamente promoveria esse lugar de alteridade muito significativo, muito rico.

E assim foi. Eu não consigo elencar, mas eu consigo me lembrar de muitos momentos, de muitas conversas, inclusive com você mesma, Ju, de achar a sintonia fina de determinados momentos. Larissa também foi muito decisiva, todas. Larissa foi a que mais mexeu em certas coisas e deu opinião de coisas que ela sentia que estavam um pouco delicadas, um pouco frágeis. Nunca me esqueço que, por exemplo, eu escrevi esta frase no começo da peça: “No dia em que Marielle foi assassinada”. Ela falou “Não, Marielle foi executada”. Eu falei: “Perfeito! É exatamente isso”. Porque há uma diferença brutal: a execução é sumária, a execução é sem defesa, é o degrau máximo de brutalidade que se pode atingir. Ao fazer essa provocação e essa correção, pronto! Não está suavizada a experiência. E é um perigo em que eu poderia incorrer parecendo que estava tudo bem. Então, acho que foi um dos processos mais gratificantes e maravilhosos que já tive a sorte de participar, senão o mais rico em termos dessa troca humana e dessa dialética.

E, só para concluir, fui falar com Adriana Couto, a Didi Couto, que é a apresentadora do *Metrópole*, da TV Cultura aqui de São Paulo, que é ela mesma uma mulher negra extraordinária, uma grande apresentadora e também colunista, escritora, uma pessoa que admiro muito. A gente se conhece, não somos propriamente amigos assim próximos, mas a gente se dá super bem, se gosta, porque já fui várias vezes lá no programa e tudo mais. E falei disso para ela. Para mim... Isso antes da estreia, ela foi ver o ensaio, fazer imagens, fazer uma reportagem, e falou: “E aí, fala, como foi isso para você?”. E eu falei que foi um desconforto permanente, um incômodo permanente que não cessou até o fim, porque o tempo inteiro eu estava lidando com esse desconforto de me sentir à altura, de fazer jus a isso. Ela me respondeu: “Cara, eu posso falar? Que bom que você sentiu esse desconforto. Eu fico feliz que você tenha sentido esse desconforto. Isso é um ótimo sinal, e fico feliz com isso”. Assim, achei lindo demais ela me falar aquilo naquele momento. Tem desconforto que não é para parar de sentir, é para continuar a sentir desconforto. É disso que se trata. Estamos aqui neste país com essa desigualdade, com essa brutalidade. Enfim, acho que é isso.

3. Desde o meu mestrado, eu tenho refletido sobre um teatro contemporâneo mais performativo, ou mais “ritual”, em que o texto-palavra não ocupa um lugar hierarquicamente superior aos outros elementos cênicos, como o corpo, o espaço, a música, o jogo. Entendendo que todos esses elementos compõem a dramaturgia com o

mesmo nível de importância. Como você percebe essa ideia expandida de dramaturgia? Acredita que o *Elza* faz parte dessa realidade?

Eu já estou fazendo respostas de treze minutos, doze minutos. Imagina esta pergunta, que realmente dá para falar meia hora dela. Vou tentar ser o mais sucinto possível, mas sinto sim que *Elza* é um expoente dessa corrente. É engraçado, porque para mim a palavra tem uma força de instauração muito grandiosa. Sempre achei que na minha dramaturgia a palavra tinha um lugar não hierarquicamente superior, mas um lugar fundador. *Acho que em Elza – já partindo desse pressuposto de ser uma coisa, como se diz, polissêmica, polifônica, partindo dessa festa de vida e morte, dessa festa dionisíaca, de toda vitalidade que está embutida na vida dessa mulher, de quanta vida cabe nessa voz – necessariamente essa dimensão ritualística acho que estava inscrita como uma escolha da qual não se poderia fugir desde o começo. Acho que, se a gente fugisse, a gente pagaria caro por isso, com um espetáculo sem vida, sem vitalidade, um espetáculo que justamente não fizesse jus, que não estivesse à altura, não pulsasse junto do coração desse assunto, dessa personagem.*

Então assim, acho – pensando alto aqui, porque não tenho nenhuma certeza sobre esse assunto –, acho sim que *Elza* se filia a essa corrente, uma corrente desse teatro ritualístico onde a *performance* inaugura, abre outras porteiras, nos faz cruzar outras fronteiras. Ainda que eu ache que a palavra tem uma força muito central em tudo que está dito seja pelas linhas do texto, seja pelas letras das canções também. Porque acho que tem uma coisa importante na dramaturgia do espetáculo, é que as canções não estão distribuídas em ordem cronológica como aconteceram na carreira da Elza, mas sim em ordem cronológica de dar suporte à dimensão existencial da vida da Elza. Estão ali para ser dramaturgia do que foi acontecendo, do que está sendo contado na vida de Elza, porque é uma dramaturgia que tem certos avanços e recuos no tempo e no espaço: vai pra frente, conta certa coisa, pausa certo movimento, volta, fecha uma coisa. Enfim, aqueles movimentos de sístoles e diástoles, que você conhece bem. *Acho que, como já disse, está muito ancorado na própria maneira como a Duda enxerga, assim. Essa dimensão de o corpo vivo em cada sílaba, o corpo vivo nas palavras, o preenchimento desse palco, o preenchimento dessa história, o preenchimento corporal desses afetos que estão ali encerrados nessa história foi sempre uma bússola muito importante para a gente.*

Em muitos momentos o texto, quase sempre *a dramaturgia tinha que estar a serviço desse “estar em cena”, dessa presença, dessa força. Acho que essa não hierarquia, ainda mais num processo onde há tantas dimensões, uma dimensão da música, do atravessamento da música que é essa força ancestral, não verbal e ao mesmo tempo que tem um atravessamento da palavra e da elaboração de sentidos possíveis para trajetórias.* A gente elabora através da praticidade, da comicidade, são jeitos de significar o que nos acontece, o que acontece com os nossos personagens. Ao mesmo tempo, essa dimensão do corpo. É um espetáculo que congrega cada uma dessas forças. *E acho justamente que o que faz o espetáculo funcionar é quando cada setor começa a promiscuamente emprestar características de outro. Quando a palavra do texto começa a ficar dançada, quando os gestos começam a ter sentido de frase, de dramaturgia, quando a música tem a ver com o movimento, sabe, quer dizer, quando começa a rolar essa promiscuidade é que o negócio está bom. Aí acho que isso responde muito essa ausência de uma hierarquia.* Isso me lembra um pouco de uma frase de Godard sobre o cinema que diz assim... cinema é 50% de som e 50% imagem, como é que era?, estou esquecendo ... meu Deus... agora bem no fim, não vou desgravar o resto... mas era uma coisa assim, e se qualquer parte 50% direção de fotografia, 50% direção de arte, 50% de som, 50% de imagem... e se qualquer parte estiver faltando, 50% do seu filme está prejudicado. O que eu quero dizer, é que cada parte é fundamental para que o todo se resolva, e nesse sentido mesmo que numa parte..., as partes são todas, são vasos comunicantes. É assim que eu sinto.

4. “Tem que ter alegria, não me venha fazer um musical triste”, foi mesmo o único pedido de Elza? Como você recebeu e lidou com isso?

Ele veio como uma ordem! Elza não pede, Elza manda. Ela é homenageada, e ela está viva. Então não tem nem o que falar, nem o que falar, não tem nem o que contestar. Nesse caso, não foi um grande esforço para mim, porque acho que ressoou num desejo meu como autor, sabe, de também não recortar a parte mais triste, recortar a vida. Para mim, desde sempre, *Elza é a expressão da vida. O fato que aconteceram coisas trágicas na vida dela, não é o que a define. O que a define é o que ela fez com o que aconteceu a ela.* Para mim isso já estava claro, já estava recortado. Quando ela falou, já veio com uma carga enorme de confirmação, assim, de dizer: “É isso mesmo, está tudo certo”. Foi um jeito de eu também me acalmar e dizer: “Está tudo bem. Estava pensando mais ou menos isso, estou no caminho certo”. Então, é isso. O tempo inteiro isso foi uma espécie de horizonte, sabe? O tempo inteiro tinha essa pergunta de dizer:

“O que que está prevalecendo aqui? Não esquece, hein, não se esquece do que a Elza falou! Mas tem que contar isso aqui... Mas o que que está prevalecendo?”. Assim como quem diz uma coisa muito dura, mas olha bem no horizonte, sabe?

Então, era *nunca perder a via do horizonte, a vida, a vitalidade e a alegria. A alegria entendida como manifestação de vida, como manifestação de energia vital, de pulsão de vida o tempo inteiro*. Então acho que era isso. Não foi nem um pouco um peso para mim, sabe? Porque já encontrou um caminho que eu já queria seguir, uma estrada ensolarada. O sol ensolarará a estrada dela, e então eu queria perseguir essa estrada ensolarada cheia de dores no meio, como a vida de todo mundo, mas perseguindo essas manifestações, essas pulsões de vida. É isso, acho que na hora que ela falou, estava falado. Uma parte importante do sentimento geral daquele texto estava resolvida ali, naquele momento. Não estavam resolvidos os meandros, os encadeamentos, a lógica, a dramaturgia, mas o sentimento governante estava definido.

ENTREVISTA 2

Entrevistada: Andréa Alves, idealizadora e diretora de produção do *Musical Elza*
Realizada em: 1/9/2021

1. Como surge a ideia de montar um musical sobre Elza Soares e como se deu a escolha da equipe para construir essa história?

A ideia de fazer a peça e o espetáculo sobre a Elza surgiu, na verdade, por vários caminhos. Primeiro, foi uma identificação que a gente tinha com a Larissa, porque a Larissa já trazia um pouco esse eco, assim, de Elza. E a gente já trabalhava juntas, isso já vinha para a gente, várias vezes, de vários pontos. Então como a gente já estava trabalhando com introdução nessa trilha e vendo projetos futuros, você fica pensando lá na frente. E a gente de vez em quando falava sobre isso. A Elza é uma pessoa que já trabalhei com ela. Como eu trabalho também com música e não só teatro, já trabalhei com ela, com a própria, fazendo alguns projetos de música. Para mim, era sempre um pensamento, e eu ficava imaginando como seria fazer um espetáculo sobre essa grande figura, essa grande mulher representante de uma voz feminina tão forte. E, nesse contexto que a gente já estava vivendo, tentar abrir essa porta de uma representação negra dentro de um palco onde a gente pudesse ter esse espelho, onde a gente pudesse abrir uma identificação de plateia com essas pessoas que estivessem lá no palco.

Inicialmente, ia ser uma coisa completamente diferente, porque quando a gente pensou, no início, o projeto com a Larissa, a gente ia ter uma ficha técnica com um diretor que era o Rafael Gomes com Vinícius Calderoni, e eu propus que fossem mulheres só. Desde o começo, eu propus mulheres. Para mim, são mulheres negras, e que na biografia de Elza a gente use a Elza como porta voz dessas mulheres. Então quando fui chamada... Porque a gente teve uma ideia lá atrás, e por vários motivos a gente acabou não andando com essa ideia; acabou que teve um produtor que disse que ia fazer, e depois não fez... Encurtando a história, um belo dia estava montando *Gota d'Água*, e me vem um telefonema com os dois empresários de Elza na ligação. Já era uma conferência telefônica sem eu saber. Então já foi um sinal uma conferência telefônica sem eu saber. Um deles já me conhecia, e eles tinham ido ver o *Gonzagão* e tinham visto o *Auê* e sabiam que eu estava montando o *Gota d'Água* e já conheciam o meu trabalho. Aí falaram

para mim: “A gente conhecia seu trabalho e conversamos com a Elza. A Elza inicialmente recebeu várias propostas, e a gente chegou à conclusão que o que a gente queria mesmo é que você fizesse, e monte a equipe que você quiser”.

Eu fiquei um pouco nervosa, porque achei que aquilo era um aval, assim, muito grande para mim. E eu falei que “Eu não tenho nem diretor na cabeça para falar com vocês”. Porque a gente recebeu proposta de vários diretores, e eu sabia quem eram mais ou menos os diretores porque eram diretores de musicais, de grandes musicais de São Paulo. E aí falei que eu tinha que pensar e que tinha mais ou menos uma coisa pensada e que queria falar com a Elza. “Não tem o menor problema. Vamos marcar.” E aconteceu uma coisa muito bacana, foi um encontro que foi na casa dela, e quando fui lá eu propus para ela e falei que estava muito honrada com o convite e que a minha proposta era que o espetáculo fosse uma voz feminina através da história dela, e que a gente tivesse só mulheres. Mas que a gente ia compor uma equipe que ia ser teatral, que eu não sabia ainda quem eram essas pessoas, que a gente ainda ia pensar, que estava pensando em um diretor jovem de São Paulo, falei do Rafael, falei do Vinícius. A gente começou a pensar por aí, ela ficou meio incomodada com a coisa de não ter homens, por causa do São Jorge, por causa do pai, e tal.

Ela falou com mais ênfase isso foi com o Rafael, pois a gente teve um encontro rápido com o Rafael e ele reforçou isso. Quando Rafael entrou na história, a gente formatou o projeto e fomos para fazer aquele belo período enorme de captação de recursos que durou um tempão, durou mais de dois anos a gente captando para o projeto. Na verdade, confesso a você que eu acho que aconteceu no momento que tinha que acontecer mesmo. A gente planejou para acontecer antes, e a gente tinha uma captação muito menor e com uma perspectiva de ter uma possibilidade muito maior de o projeto ser mais robusto, de ter mais possibilidade de circular e tal. Aí eu conversei com os empresários da Elza e falei com eles: “Vamos segurar mais um pouquinho, porque esse projeto merece a gente fazer ele de uma forma mais carinhosa, com mais dignidade. Vamos segurar”. E aí a gente fez isso, a gente acabou segurando para um pouquinho mais que foi a época que aconteceu mesmo. A gente segurou para fazer no aniversário dela, que foi a época que a gente fez.

Quando Rafael chegou para mim e falou: “Pintou um filme, saíram dois filmes, essas coisas de artista, a gente está com mil coisas paradas não sei há quanto tempo”, e dois filmes que ele

queria fazer na vida saíram e ele não podia fazer mais o projeto. E aí imediatamente falei: “Vou chamar a Duda?”. Conversei com o Vinícius e falei com ela, conversei com os empresários, falei: “O Rafael não vai mais fazer, mas a gente já sabe quem vai fazer. Eu vou convidar a Duda Maia. E aí vai lá, você que decide. Não se preocupe”. Aí eu disse que “O Vinícius já está com uma pesquisa muito adiantada e tal. A gente está conversando”. Quando a Duda entrou, foi muito legal, porque a gente tem uma relação para além da questão do profissional, e aí fechou uma coisa que a gente ainda estava um pouco frágil, que a gente disse: “Mulheres sim, não vai ter homem não!”. Isso não estava definido, ia e voltava. “Será que os músicos... Mas não pode ter um homem?!” “Não, só pode ter mulher lá, vamos pôr só mulheres!” Aí o Pedro vinha e falava: “O Elcio Carpro... Maravilhoso... Estava com a gente fazendo *Gota d'Água*, fazendo um trabalho maravilhoso”. Então a gente falava: “Não, vai ser isso... Olha que lindo!”. A Duda entrou e deu a maior para mim. A gente falou: “Mulheres!”. Então foi incrível, porque a gente fechou. Quando falei para ela, ela falou: “Não tem a menor chance! Vamos embora! Vai ser só mulheres!”. A gente então fechou a história!

O Vinícius amou trabalhar com a Duda. Isso é muito legal, porque isso é uma coisa que tem uma dinâmica de você entender um pouco dessas personalidades, como as pessoas podem se entender. Porque você olha e diz: “Não, essa personalidade aqui não vai entender com essa”. Já sabia que vinha Duda, e que iam dar certo, que iam se entender ali. Tem uma generosidade ali. O Vini é muito generoso, e sabia que ia rolar. E para essa abertura em relação à questão que a gente estava aprendendo, porque nós éramos era uma ficha técnica branca. Chega nesse ponto que é muito sensível, a gente fica pensando o tempo todo, desde o começo: “Gente, quem posso chamar se fosse chamar um diretor, uma diretora negra?”. A gente ficava assim: “Rafael saiu. Tem uma oportunidade, será que chamo uma mulher?” Tinha que ser uma mulher. Aí eu chamo uma mulher. Tem que ser uma mulher que saiba que tem uma escuta, ou então uma mulher negra. Mas quem?

A gente começou a pensar sobre isso, começou a conversar muito sobre isso. Toda essa história da Elza a gente foi falando um pouco mais, a narrativa vai entrando na gente, e as histórias vão entrando na gente. A gente vai percebendo a estrutura que está no nosso dia a dia. Engraçado, até então eu não tinha percebido que, por exemplo, dentro da Sarau para mim era natural, tenho uma equipe que era basicamente negra. A minha equipe de produção e com pessoas em cargos estratégicos, então para mim isso era muito natural. Mas a gente tem uma dificuldade muito

grande estrutural com relação a equipe de criação, então isso foi uma coisa que a gente refletiu muito sobre isso. A gente enfim resolveu fazer o seguinte: “Pedro, como a gente faz esse espetáculo com uma ideia de roteiro musical, um pensamento de história da Elza sem uma pessoa que ela tenha um olhar assim de referência”. Pedro é uma pessoa que ela olhava e falava assim: “Meu querido! É esse! É o Pedro Luiz”. Aí a gente montou essa equipe. Qual era o nosso acordo? “Ouvido e coração abertos! Vamos receber esse papo aí, porque a gente vai receber.” Foi isso, não sei se respondi à pergunta toda. Mas acho que a gente chegou nesse acordo final. A equipe-base do projeto que começou, a gente sentou, olhou um para o outro e falou: “Já estamos sabendo que estamos aqui para aprender”.

2. A gente vem refletindo sobre a importância de ocuparmos (pessoas negras) cada vez mais o protagonismo e os espaços da cena. Percebemos que isso vem acontecendo, mas muitas vezes, por toda a nossa questão histórica, os meios de produção, os recursos e as outras funções de tomada de decisões (direção, dramaturgia, produção) permanecem em mãos brancas... No caso de Elza, houve tensões, desafios e/ou alianças relacionadas ao fato de o elenco ser negro, e grande parte da equipe ser branca? Como você percebe essa situação?

Tem uma coisa que já é fato: eu sei que o teatro que a gente aposta, que a gente gosta de fazer é o teatro onde quem está em cena cria. Tem uma posição de protagonismo, não é aquele ator que é simplesmente um executor. Existe o musical, aquele tipo de produção onde o ator está ali praticamente um mero executor de algumas ações que se propõe e ele cria muito pouco. Ele não é muito protagonista da criação ali. Isso é uma coisa que confortava muito também a mim: saber que esse grupo que ia entrar ali tinha esse aval, porque a gente tinha pessoas que pensam assim no teatro, na forma de fazer teatro. A forma que eu acredito de fazer teatro musical é a mesma forma de se fazer teatro que eu entendo. Eu fui formada no teatro, na vida de produção, porque sou formada em Jornalismo, mas no dia a dia de produzir teatro, com os meus mestres, os meus companheiros de trabalho ao longo da vida, eu aprendi isso.

Para mim, o teatro tem essa comunhão de criação e é mais bonito quando tem essa arte coletiva, essa criação realmente, quando ela se dá dessa forma, onde está todo mundo criando, inclusive a produção, porque a gente faz parte desse processo. Isso para mim já não era separado. Para mim, esse elenco é tão criador, ele faz tão parte desse momento criador quanto essa equipe tinha

essa generosidade e essa visão já. Acho que a figura da Larissa como uma liderança, principalmente nessa interface com a Duda, com a parte musical e tal, acho que foi muito importante. Acho que tem uma questão que sempre acontece nessas produções muito grandes: a gente tem uma estrutura de gente grande, só que com uma coisa, que é quase proposital, que é não jogar uma estrutura de produção mega para que ela continue sendo dessa forma como uma criação ali de olho no olho.

Se eu tiver ali um produtor que cuide do time do palco, um produtor que vai lá para dizer “Vocês estão no camarim aí há muito tempo”... Se eu tiver uma equipe mega e mude esse *modus operandi* que estou falando, vai mudar esse estilo que é um pouco desse teatro que estou falando, onde está todo mundo ali olhando, partilhando, criando. E aí o que acontece? A gente fica muito assoberbado, com muita coisa para olhar, muitos detalhes, porque é grande. Quando a gente está ali mergulhado no momento que é o momento ápice da produção, o diretor está completamente insano, pegando na mão de quem está do lado, e as pessoas têm que estar muito próximas, e ao mesmo tempo tem que estar fazendo coisas longe, e a pessoa tem que estar perto, senão não produz. Então acho que tem os conflitos que são muito comuns de acontecer às vezes, as alianças que se formam, e que não são só para esse trabalho e vão para além, e eu acho que isso é o melhor de tudo do nosso trabalho, do nosso meio.

A gente forma alianças que vão perpetuar como criação de trabalho para a vida e que são muito legais; acho que são uma das coisas que me deixam feliz. E tem conflitos que você tem que resolver. Se não resolveu ali, vai resolver daqui a pouco. A gente resolveu um monte de coisa nesse show, não é verdade? Naquele momento, são muitas coisas para se resolver, e aí cada um está com suas cargas pessoais também, e acho que tinha também um entendimento e um aprendizado de cada um. A Duda estava fazendo a sua primeira e grande produção, grande, grande produção! O *Auê*, foi assim o primeiro espetáculo dela, assim, maior, não foi a primeira direção, mas foi a primeira grande, que ela considerou grande quando estreou. *Elza* foi uma superprodução que ela estreou e tem uma presença muito forte, muito intensa. Ela cuida de tudo; como ela fala, ela é assistente dela mesma!

Apesar dela ter assistente, que não tinha como não ter, é intenso demais. Eu acho que a gente conseguiu, apesar de tudo, a gente tinha uma questão que ficou no final das contas bem resolvida, acho que o conflito maior que a gente teve foi a questão da música, né? Acho que é

isso: quando pinta uma coisa dessas, tem que pegar todo mundo e falar: “Vamos conversar, e tal, qual é problema, é crédito? É não sei o quê? O que é? Fulano fez isso, não sei quem fez isso...”. Porque nesse tipo de espetáculo você planeja uma coisa, durante acontece outra, e aí quando chega no final você vai ver que foi isso. E as pessoas têm que estar abertas para isso, generosas para dizer: “Não consegui fazer isso aqui, então tá, fulano fez. Bora lá, bora lá dividir o crédito”. Entendeu? Acho que isso foi uma coisa que a gente conseguiu ali a resolver de alguma forma. Agregar o Letieres [Leite], uma coisa bem sábia também. Enfim, acho que deu certo. Deu certo. Foi bom. A gente fez boas alianças, acho que foi um aprendizado para todos.

3. Tenho refletido sobre um teatro contemporâneo mais performativo ou mais “ritual”, em que o texto-palavra não ocupa um lugar hierarquicamente superior aos outros elementos cênicos, como o corpo, o espaço, a música, o jogo. Entendendo que todos esses elementos compõem a dramaturgia com o mesmo nível de importância. A forma da Duda de dirigir se caracteriza por partir sempre do corpo, deixando espaço para as subjetividades dos corpos... Você já realizou diversos espetáculos com ela. Pode falar um pouco sobre essa metodologia dela? E sobre as características dos trabalhos que surgem dessa forma de trabalhar?

Eu acho incrível. Porque o teatro tem esse lugar do “teatrão” e tal, de muito texto e tal. Eu acho que as pessoas já estão assim... Ainda mais a gente, para conquistar um público mais jovem, por exemplo, tem o seu lugar. Porque você pode pegar e falar que esse texto é maravilhoso, esse texto tem uma dramaturgia incrível e que jamais vai deixar de escrever, e ainda mais você com aquele autor, falando aquele texto... Eu acho que isso é uma coisa que jamais vai perder o seu lugar. Mas tem uma coisa, por exemplo, que é o lugar do livro, lugar da exposição, lugar do didático, o que a gente discute muito quando vai montar uma peça. Você vai fazer uma peça como a Elza, como que a gente fez? O que a gente pensa sobre isso, de formas de você colocar isso num teatro. Porque fazer biografias, fazer coisas que você vai levar para linguagem teatral, de fazer de uma forma diferente, ou apresentar uma linguagem que as pessoas talvez queiram ter experiências novas, né? Então eu acho que a Duda tem um lugar muito próprio, um lugar dela. Acho que ela já conquistou uma linguagem corporal que é dela, uma proposta de encenação que ela tem, com uma marcação de luz que é dela. E eu acho isso incrível, a forma como ela conduz, como ela é organizada. Porque o diretor precisa ter esse controle, saber enxergar, assim, esse resultado. Acho incrível. Ela tem essa capacidade, e ao mesmo tempo de

ficar preocupada com o detalhe do dedo do pé, se ele está do lado direito ou esquerdo e tal. Acho incrível isso. *Esse teatro que é o teatro mais corporal, o teatro mais imagético, que tem poucas palavras, mas que fala muito. Eu acho que é um teatro que tem um lugar, uma presença muito forte. E quando ele vem com a música, ele comunica muito. Ele tem um poder de comunicação muito forte. Acho que a palavra musicada, palavra que vem com a música, e aí eu acho que a Duda faz com maestria, vestir isso, pôr o corpo para cantar, para falar, para dançar, que é uma coisa tão linda do jeito que ela faz. Acho que já tem uma marca dela mesmo, e acho que ela já vem numa trajetória de fazer, tudo que ela faz já tem uma marca que as pessoas querem ver. Já vem com uma trajetória de qualidade, de coisas com cuidado, que já tem essa marquinha Dudão, Duda Maia...*

Que ela chama de pata, a minha pata!

Já tem a pata dela, que é engraçado. Quando a gente começou a trabalhar, quem me apresentou a Duda foi o meu melhor amigo, que é o meu parceiro teatral, o André Paes Leme, que ela foi preparadora corporal, na época, foi diretora de movimento do *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Aí eu peguei ela e fui montar *A farsa do bicho preguiça* com o João das Neves. Chamei ele para fazer esse projeto, como era no Rio, eu perguntei para ele se ele conhecia o pessoal do Rio. Ele me falou: “Não conheço mais ninguém. Só conheço Ney Madeira e tal”. Falei com ele: “Você me dá a liberdade de apresentar algumas pessoas?”. Ele me disse: “Claro!”. Aí eu falei para ele: “Tem a Duda, que pode fazer a direção de movimento”. Aí ele ficou assim: “Direção de movimento? O que é isso? É uma preparação corporal, né?!?”. “E ela pode ser sua assistente!” “É, não precisa muito não, mas se ela quiser...” Ele me deu a liberdade de montar a equipe toda. Ele pôs só o Rodrigo para fazer o figurino, e o Ney que ele já conhecia, que acabou fazer o cenário. E o resto a gente apresentou a ele, o resto da equipe. E aí ele amou a Duda. E aí nesse projeto da *Farsa*, que a gente ficou mais próxima mesmo, a gente não se desgrudava, porque a gente viajou muito. No *Matraga* a gente viajou também e passou uns perrengues juntos. Mas, assim, na *Farsa* ela dirigiu muitas cenas, muitas cenas que ela propôs pro João, e o João ia na onda dela. E várias coisas que ela propôs e o João pedia para ela fazer de uma forma e tal. Era bem legal a forma como que ela já conduzia ali sendo uma pessoa que estava servindo um diretor.

Com a patinha dela ali, né?!

Ela mais ainda com o André Paes Leme. O André chegava para ela e dizia: “Essa cena é sua! Pode brincar aí à vontade, entendeu?”. Então *Matraga* tem cenas incríveis. Tem uma cena que eles são um bloco de atores todos que estavam falando, e de repente eles viram um corpo de boi, uma dança incrível que eles fazem como boi, que é tudo ela, sabe? Tem várias cenas que são ela, que identificam ali o que que é ela. Um espetáculo, né? Muito bom isso. No *Gonzagão* é a mesma coisa. A gente vê. Então tem muitas coisas que a gente, já conhecendo o trabalho, vê onde tem a presença dela, que tem essa força. E é muito bacana.

Você vai falando e vai passando um filme na minha cabeça! [...] Essa coisa do crédito eu acho que tem um simbolismo importante também. Eu também acredito nesse teatro, ainda mais aqui em Minas, que é mais coletivo, todo mundo faz junto, é o ator que cria mesmo, acho que é isso. Mas esse lugar do crédito é muito simbólico, então, da gente também ocupar esse lugar. Tem uma pessoa negra dirigindo. Porque queira ou não queira, existe essa nomenclatura ainda.

É óbvio. É diferente se você tem uma grande diretora negra que está ali na frente dirigindo o espetáculo do *Elza*. Caramba... Obviamente. Se tivesse ali, oh! “Vamos embora”, entendeu? É isso que a gente estava falando, mesmo hoje, para a gente compor uma equipe, a gente está formando, né? A gente tem que chamar pessoas. Eu acho que elas precisam ter experiências, né?

Total! Igual quando fui fazer a assistência da Dudão no *Jackson*. Quando ela fala que ela é assistente dela mesma, eu super entendo, porque ela é muito completa, gente! Tem hora que eu ficava assim: “Meu Deus, que eu faço aqui agora?!”.

Ela foi assistente doze anos do João Falcão. Ela trabalhou com um monte de gente. E ela então tem esse vício de ser auto-organizada. Ela se organiza, ela não é uma pessoa caótica. Então é complicado.

4. Falando dela, a Dudão, eu falo, é uma metodologia ambulante. Ela tem uma forma de dirigir que parte sempre do corpo, que é a história dela, que veio da dança. Então é isso. Ela deixa espaço para subjetividades, e o resultado é um teatro que muitas vezes sai desse

lugar convencional. Tenho refletido muito sobre esse teatro contemporâneo que é mais performativo, mais ritual, podemos dizer também entre aspas, mas onde o texto não tem aquela mais aquela hierarquia que já teve em algum momento. Foi superior a todos os outros elementos, ao corpo, ao jogo... E a Duda vai por esse caminho, inclusive porque ela começa pelo corpo.

Elza não é um musical convencional. Assim como os outros trabalhos da Sarau, é um musical que aposta na brasilidade. E foi sucesso de público, ganhou inúmeros prêmios, inclusive competindo com musicais mais convencionais. Quais motivos você acredita que levaram a todo esse reconhecimento?

A gente sempre fala sobre isso um pouco. Acho que isso é uma discussão grande. É bacana a gente explorar um pouco mais. Em linhas gerais, tem uma preocupação com o que é essa brasilidade, de fato. Porque a gente se preocupa com o corpo, com a forma de cantar. O que que é, por exemplo, a gente se preocupar ali, quando a gente falou de pôr o Letieres, eu acho que foi um *boom*. Então, tem uma forma de fazer. A gente falando de musical tem um olhar, como eu tenho um conhecimento de música e tenho uma sensibilidade também para essa área de cultura brasileira, acho que a gente junto, como equipe de criação que vem também com esse olhar, a gente tem essa preocupação. Então, vamos fazer um espetáculo que é de fato; não é só a gente falar assim: “Vamos fazer uma narrativa brasileira, vamos fazer um espetáculo sobre um personagem brasileiro”. Mas quantos espetáculos a gente vê que são uma linguagem completamente Broadway, completamente uma coreografia Broadway dentro de um espetáculo que é em homenagem a compositores brasileiros, que não tem nada a ver.

Acho que tem isso. E acho que tem isso que a gente já falou, que é essa forma de fazer esse teatro. É como se a gente tivesse a possibilidade de fazer um pouquinho do que é a vivência de fazer teatro num processo de grupo, mesmo a gente tendo muito pouco tempo, mesmo a gente se conhecendo há pouco tempo ou estando com um grupo completamente híbrido, que foi escolhido ali. Mas eu acho que o respeito, a escuta a forma de trabalhar podem gerar esse tipo de coisa. Acho que com o *Elza* a gente teve um tema, uma narrativa que atravessava vocês ali. E a gente estava aberto para aprender e com essa escuta. Acho que isso unia de uma forma a todos naquele processo, por mais que fossem pessoas que a gente estava unindo ali naquele momento. A gente passou a se conhecer ali, mas a gente tinha um tema, que a gente estava aprofundando, mas que todo mundo de uma certa forma tinha tantas coisas profundas em

comum para trocar. Então acho que ali tinha isso de muito raro, de ter uma oportunidade, talvez fosse essa a palavra, da gente tentar fazer uma coisa surgir ali de bonito de tanto sofrimento.

A gente ia fazer daquilo um espetáculo. Do *Elza* o que enxergo é da gente fazer um grande florir ali, de tantas mulheres incríveis ali, florir aquela grande escultura no final: todo mundo de brilhos e tal, mesmo contando aquela história de sofrimento... Mas, ao mesmo tempo, tudo é muito forte, muito brilho, muita coisa. Acho que tudo isso unia todo mundo ali. Acho que os espetáculos trazem uma verdade das pessoas que estão nos espetáculos também. Que é um pouco isso, a gente tenta não ser só o personagem também. Acho que tem os momentos das pessoas. Assim, *A hora da estrela* é um espetáculo que eu queria demais fazer esse projeto, sabe? Porque, por acaso, abria a introdução do livro, e aí de repente, quando li aquilo, falei: “Esse livro foi escrito num momento que ela fala de emergência”. E quando ela usa essa palavra da emergência, assim, aquelas palavras voltaram para mim de uma forma. Era um momento que na hora eu pensei: “A gente precisa fazer essa peça”. Era o momento em que a Dilma estava sofrendo o *impeachment*. “Gente, a Macabeia! Caramba, vamos fazer essa Macabeia. Temos que fazer. E aí, de uma certa forma, gente, tenho que falar com a Laila: ‘É você essa Macabeia aqui!’.”

Vamos pensar como a gente compõe as coisas. São coisas que partem de uma intuição, quando a gente vai conhecendo mais. Voltando para a coisa das alianças, a gente vai fazendo amizades, que são muito incríveis, que a gente vai fazendo no processo de criação dos projetos que a gente faz, a gente vai enxergando as pessoas. A gente vai vendo um negócio, a gente pega um livro, você pega não sei o quê. Você começa a enxergar: “Isso aqui é a Júlia, isso aqui é o Tizumba”... A gente tem que fazer esse negócio aqui, “isso aqui é a Laila”, “isso aqui é a Larissa”, sabe? Então, eu acho que isso é que é o nosso ouro: a gente criar formas da gente, ao mesmo tempo que está fazendo uma coisa que a gente gosta muito, a gente abre de uma certa forma espaço para empatia, para as pessoas terem esse olhar que vai e que vem, mas assim falar sobre nós.

Isso também foge do teatrão, porque o teatrão tem essa coisa do representar, não ser você, do realismo e tal... E quando a gente faz esse teatro que a gente é a gente também.

5. De onde surge o desejo de trabalhar com um elenco integralmente feminino? Qual a importância/contribuições de sete atrizes negras para representar Elza Soares? Percebe particularidades nas performances dos corpos negros femininos?

É engraçado quando a gente se tocou que eu tinha sete na *Barca* e tinha vocês. Isso foi interessante, não foi proposital, foi por acaso mesmo. Eu acho que foi um processo que cada uma é um universo. Eu acho que vocês são muito diferentes, de vivências e idades. Cada uma com uma experiência e tal. Acho que teve uma coisa muito legal da gente compor um elenco tão diverso e de protagonistas mesmo. Outro dia, estava falando sobre isso com alguém, sei lá, conversando com a Duda também, cada uma já tinha um trabalho e depois foram firmando isso, uma personalidade. O trabalho também amadureceu muito todo mundo, e aí foram firmadas parcerias, mas com uma identidade de cada uma. Isso é muito interessante ficar vendo, acompanhando vocês e tal. Então eu acho que é interessante a gente entender num processo, é diferente fazer um projeto só com mulheres, obviamente, mas [...] ia ficar enlouquecido. Mas, a gente sabe que com [...] tem outras histórias. As mulheres menstruam, têm suas TPMs. Mas os homens a gente sabe, né?! Então, assim, tem um universo que é muito bacana de ser explorado. Cada vez tinha coisas que eu ouvia falando, que eu achava muito legal, tipo a Leila falando que queria ensinar outras mulheres, que ela fazia e que tinha muito poucas fazendo. Eu achava isso o máximo, entendeu? Eu ficava vendo isso e isso para mim mudou totalmente minha cabeça como uma pessoa de curadoria, de fazer festival, sabe? Então começo a falar: “Tem que ter mulher; vamos lá, vamos catar mulheres”. “Ah! os homens estão com dificuldades...” “Não tem dificuldades não, vai ter que catar. Se elas não estão, é por culpa de vocês. Então vão lá procurar!” Tem uma questão que eu acho que foi muito importante, que é esse impacto que aconteceu do meio, principalmente dos músicos, das pessoas que foram ver, e vê esse bloco de mulheres ali. Então eu acho, assim, que pra mim, pra Duda, a gente ficou com orgulho máximo. Tem muitas camadas aí nessa história. Tem uma coisa que acho engraçada, porque mulheres têm uma desconfiança uma da outra, tem essa coisa. Porque os homens são mais aquela amizade, assim, corporativa.

Uma coisa de competição, que está instaurada, assim, no nosso universo.

Exatamente! Mas acho também que tem uma maturidade de grupo. Acho que às vezes é bom dar umas separadas, depois umas juntadas. Achei maravilhoso quando vi vocês no show, achei

muito legal esse retorno, né? Tem umas questões que são, assim, da parte humana que aprendi com vocês e que para mim estão ali marcadinhas. Isso é uma coisa que a gente vai levar para sempre. Foi uma troca, uma coisa muito incrível o que a gente viveu ali.

Cenicamente, você acha que essa diversidade contribuiu de alguma forma? Sete Elzas diversas, negras de tons e timbres diversos...

Inclusive eu acho também interessante essa questão de ter os tons de pele também, porque inclusive isso suscitou dúvidas nas pessoas, as pessoas passaram a perguntar e se informar. Foram tantas questões que esse espetáculo levantou e levanta até hoje. Porque a gente fez agora a temporada digital, e as pessoas continuam perguntando, achando tudo uma maravilha. Eu acho que é um espetáculo histórico, realmente. Não é um espetáculo que a gente fala assim: “Ele acabou”. Não acabou. Ele é um espetáculo para a vida. É para a gente fazer de vez em quando, e que tem que ensinar muita coisa ainda. Tem muita plateia para ser visto. E até para a gente também, porque o coração da gente fica com saudade.

ENTREVISTA 3

Entrevistada: Duda Maia, diretora do *Musical Elza*

Realizada em: 1/9/2021

1. Tenho refletido sobre um teatro contemporâneo mais performativo ou mais “ritual”, em que o texto-palavra não ocupa um lugar hierarquicamente superior aos outros elementos cênicos, como o corpo, o espaço, a música, o jogo. Entendendo que todos esses elementos compõem a dramaturgia com o mesmo nível de importância. Sua forma de dirigir caracteriza-se por partir sempre do corpo, deixando espaço para as subjetividades dos corpos... Pode falar um pouco sobre essa metodologia que você desenvolve? Por que começar o processo criativo a partir do corpo? Como se dá esse processo?

Então, sobre a primeira pergunta, essa reflexão sobre *a palavra não ser exatamente o carro chefe, ter mais importância dentro da encenação*. Na verdade, tem uma coisa que é muito curiosa na minha trajetória, que é esse lugar de ter vindo da dança, ter vindo do corpo, da pesquisa pelo movimento. O trabalho com o teatro veio muito por essa necessidade por ser uma pessoa de corpo que queria trabalhar em outras áreas, onde meu corpo-arte poderia dialogar com outras áreas. Já é um atravessamento aí da dança para o teatro: primeiro como preparadora corporal, depois como diretora de movimento, e por final como diretora. Eu acho que, mais do que um desejo de virar diretora, o teatro foi me capturando por entender que a minha direção de movimento tinha uma assinatura e influenciava numa assinatura de direção de quem eu estivesse trabalhando e um diretor ou diretora que tivesse também uma abertura para o corpo.

Então, como sou uma pessoa que não estudei num sentido acadêmico o fazer teatral, eu sempre tive *muito mais afinidade de entender o movimento e a espacialidade para chegar na palavra*. Tenho para mim, mesmo quando eu parto de um texto escrito, é muito difícil pensar racionalmente como eu quero que aquele texto seja dito. *Mas eu trabalho a partir de quais os afetos que aquele texto me diz, me comunica. Quais são os afetos desse texto. Aí eu trabalho no corpo os afetos desse texto e busco que as pessoas tragam a palavra, experimentem a palavra antes de entender como você vai dizer a partir desses afetos*. Aí esse corpo que vai se embebedando dessas palavras e vai produzindo o som da palavra, esse corpo vai me dizendo se

a cena é parada, se a cena tem movimento... *Muitas vezes, eu trabalho com muito fluxo de movimento para o texto sair. Entendo que, mesmo ao falar o texto parado, é um parado que nunca está parado, que experimentou o movimento e o movimento interno continua.* Então, apesar de cada texto ser de uma forma de trabalhar de forma diferente, *sempre é pelo movimento, porque o movimento me revela uma verdade na palavra que não consigo como diretora, eu dirigindo, acessar só no significado.* Então é um caminho mesmo.

2. De onde surge o desejo de trabalhar com um elenco integralmente feminino? Qual a importância/contribuições de sete atrizes negras para representar Elza Soares? Percebe particularidades nas performances dos corpos negros femininos?

Então, sobre essas sete Elzas, sobre esse elenco feminino. Primeiro tem uma história que esse elenco, como pré-projeto, ele não era todo feminino. Mas quando fui convidada pela Andrea, e a Andrea me falou muito sobre essa homenagem à mulher brasileira, eu não conseguia ver o espetáculo de outro jeito que não seja abrindo a cortina com muitas mulheres. *Não só com essas sete atrizes negras, mas essa banda de mulheres. O feminino tem uma força muito grande. O corpo feminino é um corpo que diz muita coisa, acarreta muita informação, mesmo de um corpo que não é mãe, mas um corpo que gere gestação o tempo inteiro. Eu acho que a Elza tem muito disso, dessa mãe, desse amor, desse cuidado.* Eu acho que não que o masculino não tenha, mas que o feminino tem com uma força muito particular. *Então acho que essa força feminina, mãe-gestora, é muito importante quando abre a cortina para se falar dessa mulher e dessa homenagem à mulher brasileira.* Então, isso foi uma coisa.

Em relação às sete atrizes pretas, que era uma coisa que já tinha no projeto, acho que a minha direção vem para não trazer apenas, o que é muita coisa, mais esse lugar de representar a Elza, mas sim de *descobrir a Elza que está dentro de você. E a Elza afeto, a Elza mãe, a Elza mulher, a Elza que defende o feminino, a Elza que briga, que reclama, que cai e se levanta. Quem são esses afetos, quem são esses afetos-Elzas que habitam no nosso corpo de dentro?* Eu acho que esse foi um momento primordial, essencial dentro da construção do espetáculo, que foi de *fortalecer os afetos, o corpo sensorial de cada uma, revelar corpo, olho, voz, jeito, atitude, questões, dúvidas, provocações de cada uma.* Eu acho que a Elza é isso tudo e habita dentro da gente. Então eu sinto que o discurso da Elza veio para cutucar o discurso, a força de cada atriz, para que cada uma revelasse com seu jeito, seu corpo, seu sotaque, a sua história...

Então é muito importante isso no meu trabalho. Eu tenho uma certa dificuldade, rejeição a representação, a estar no personagem, na personagem. Eu tenho um lugar cênico e de teatro que eu gosto muito, que eu acredito, que eu acho lindo, que *é quando você provoca e potencializa a pessoa que está ali. Isso para mim é muito teatral. É muito cênico, então tem essa força de sete mulheres pretas, diferentes, com histórias diferentes, com corpos diferentes, com qualidades, com texturas de espaço, corpo, voz distintas. E como que isso faz um coletivo interessante, destacando a individualidade de cada uma.* Esse é o jogo que eu mais amo despertar e dirigir. Engraçado que essa coisa de trabalhar com os corpos pretos é uma coisa que vem atravessando a minha carreira de diretora.

É muito engraçado, o segundo espetáculo que eu dirigi na vida, o primeiro foi um infantil inspirado no Shakespeare. O segundo foi um musical sobre a Clementina de Jesus, onde eu convidei a Ana Carbatti e um coro de homens pretos para fazer ao redor da Ana. E também esse lugar de não querer imitar a Clementina, mas o que é que tinha da Clementina ali na Ana. E acho que o corpo preto tem uma ancestralidade, uma força, um lugar que me intriga, que me instiga, me dá força, sabe? *Quando vejo um corpo preto parado em cena, é uma mistura de chão, de terreiro com realeza que é muito forte, que está nessa ancestralidade, nessa história que vem carregada no osso, no músculo, na pele, na cor da pele.*

É muito bom, é uma honra, na verdade, um privilégio, poder acessar esses corpos e colocar eles em cena. É uma potência. Na verdade, fico até emocionada. Assim, me instiga, pensando um pouquinho mais, porque que me instiga. *Me instiga pela quantidade de história que tem nesse corpo. E um corpo, pensando num corpo preto contemporâneo de hoje, que está cada vez mais emergindo e ganhando merecidamente seu lugar, então isso me instiga porque tem muita coisa dentro que tem que ser mostrada, revelada, respeitada, posta para fora, dita. Quando dirijo um corpo preto, eu me sinto uma mulher branca realmente saindo de cena, tendo que sair de cena, precisando sair de cena e dizer: “Vem. O foco é seu, é sobre você”. Me intriga por causa dessa dualidade que eu falei, esse lugar que tem força com muita leveza, tem chão com muito ar, tem presença com muitos antepassados, tem uma dialética e no corpo preto que se apresenta com mais força que no corpo branco. É isso, me estimula por tudo isso.*

3. A escolha de trabalhar com as latas contribui na construção das “personas”, das histórias e mantém o corpo em jogo. De onde surge a ideia de trabalhar com esse elemento, e como se deu esse processo?

Essa coisa da *encenação* é sempre um perrengue, um inferno na vida da direção! Como que você vai *criar essa plasticidade*? Porque essa plasticidade cênica para mim está diretamente ligada a uma arquitetura que vai ter que dialogar com outra arquitetura. *A arquitetura espacial que vai dialogar com arquitetura física, e isso vai dar uma dramaturgia, mesmo que eu não tenha um texto, por exemplo.* Então, essa minha dramaturgia como diretora está construída nessa espacialidade, nesse espaço fora com esse espaço corpo, com esse espaço osso, músculo, pele. Então, ela é sempre muito delicada de achar. Aí, um dia, ouvindo tudo que o Vini mandou, ouvindo as entrevistas da Elza, não sei quê, ela tem uma simplicidade e você vê teses, coisas, suposições, teorias sobre essa voz da Elza, esse timbre junto com essa voz, como ela usa aquele soar daquela voz que é um pouco mais rangida que ela tem, que é maravilhosa, e você vê muitas coisas...

Até que, um dia, ouvi numa entrevista da Elza era que a voz saía daquele jeito por causa da lata d'água na cabeça. Tem um peso, tem uma dureza aí de um dia a dia de uma menina muito nova que tinha que trabalhar, que já tinha que ajudar em casa. Quando carregava essa lata d'água, sentia que ela falava, que ela cantava e tudo que ela fizesse ela descobria um novo som e ficava curiosa com isso. Então, a gente está falando de voz e de onde sai essa voz. *Aí me veio essa ideia de trabalhar com uma lata como um elemento que originou uma personalidade vocal da Elza, tirando o estigma da lata d'água na cabeça,* de que a mulher tem que carregar uma lata d'água na cabeça, uma mulher certa para esse trabalho. Então, esse conceito da lata veio dali, dessa fala linda dela e de também como trabalhar com a lata d'água sem ser representando essa mulher que carrega a lata d'água na cabeça.

Aí, quando eu descubro realmente um Norte de encenação, eu gosto de ir fundo nisso até o final, de maneira que isso não apareça só como uma ilustração, como um recorte. Que apareça como um conceito, como uma ideia, como algo que você pode mergulhar. Então, eu tive umas ideias, assim, inicialmente o André Cortez trouxe algumas ideias também, *até eu me apaixonar por essa fala da Elza e querer investigar esse corpo com lata, jogar com latas numa improvisação, conseguir latas de vários tamanhos e jogar latas e baldes onde se pudesse também jogar na*

sala e ver uma improvisação, propor uma improvisação para vocês, para as atrizes. E realmente descobri que ali eu tinha muitas possibilidades, de outras formas, de outros corpos, de outras figuras que viessem a aparecer, que a gente poderia construir, de riscos, de desequilíbrios – que tem muito na vida da Elza esse desequilibrar e voltar, esse quase cair, mas não cair, esse risco mesmo. Ela é uma mulher que sempre arriscou. Até hoje ela arrisca a voz de quem está do lado dela, aposta na juventude. Isso é muito legal. Ela nunca está estagnada, estável. As latas trouxeram esse risco necessário para a cena.

4. O “símbolo da boca aberta” aparece diversas vezes ao longo do espetáculo. Como surge essa ação repetida e o que demarca/representa?

Essa coisa da “boca aberta” é outra coisa. O Vini, antes mesmo de eu entrar no projeto, o Vini já estava. O Vinícius Calderoni, nosso autor que ouviu desse coletivo também para escrever, mas *ele já vinha muito com a ideia, e uma frase que ele falava muito era que “Esse espetáculo tem que sair da garganta da Elza”, tem que ser esse grito.* E no texto tinha algumas rubricas de um grito que se dá. E eu tenho uma resistência com o grito. Acho que o grito mais bem dado é o grito sem agressividade. Pode ser muito forte, não é nem agressividade a palavra, sem ser panfletário. Tenho uma dificuldade, assim, não que o texto do Vini fosse isso, nada disso. Mas eu como encenadora, falo: “Ai meu Deus, eu tenho que gritar em cena”. Me dá um acerta agonia, assim. *Mas essa imagem que tem que ser um texto, que tem que ser uma peça que saia da garganta da Elza é uma imagem muito forte.* E quando tinha essa coisa do grito, eu falei assim: “Vamos fazer esse grito com a boca aberta”. E quando você entende também que essa boca aberta representa muita coisa, é um pouco o que eu falei na pergunta anterior, no tópico anterior sobre as latas, de não deixar que isso realmente fique só numa representatividade: passou uma lata por aqui porque a lata representa a Elza. Não dá! Então, *essa boca aberta virou uma costura, de que você realmente pode abrir a boca para várias situações, você pode abrir a boca porque dói, você pode abrir a boca porque goza, você pode abrir a boca porque coloca para fora o que você está dizendo, você abre a boca para dar uma nota e para cantar num lugar onde a boca esparrama.* Então a gente foi costurando, e eu acho que essas repetições, a repetição das linhas, a repetição das latas, a repetição das bocas, a repetição dos desenhos, a repetição do espaço mesmo com elementos novos que vão surgindo... Ela te dá uma linguagem, uma marca, uma assinatura de uma encenação. Acho sempre importante o espetáculo ter uma cara.

5. Os carrinhos e as portas também são elementos presentes no espetáculo e, junto com as latas, auxiliam na construção da narrativa. De onde surge a escolha por trabalhar com eles? Se relacionam com o risco/equilíbrio/movimento na vida de Elza?

Os carrinhos e as portas vieram muito com o André, porque o André Cortez (cenógrafo) também, esse artista maravilhoso, genuíno, obsessivo, que também tem uma coisa muito parecida comigo, que é o que acompanha do início até o final. Por exemplo, a gente entende que o elemento é a lata. Então, tudo vira lata. Então, aonde você vai que tem lata, o André saía fotografando, fotografando tudo que era lata. Aí a gente chegou uma vez nos *carrinhos de mão, que também têm a ver com a coisa da obra, do trabalho, do dia a dia que também é o nosso fazer artístico, essa obra*. Aí a gente começou dentro dessa coisa das linhas retas, que eu curto muito, a pensar nesses carrinhos mais retos e que não fossem arredondados e que atravessassem... E aí a gente pensou onde colocar esses carrinhos. Como tinha no texto a história de tratar desse quadro, desse bloco do Garrincha com essa viagem de trem como esse trem que passa, a gente achou que o carrinho e as rodinhas podiam trazer essa imagem. Então os carrinhos vieram daí. E as portas vieram da conversa de como essa mulher abriu e abre portas na vida para ela e para todo mundo.

E a gente queria também fazer um espetáculo que, apesar de muitas tragédias, de muitas coisas tristes que aconteceram na vida da Elza... Isso foi uma frase dela no início: “As pessoas gostam muito de falar que eu apanhei, que eu tive as minhas tragédias, mas elas gostam de falar pouco que eu superei, que eu revidei, que eu enfrentei”. Uma coisa muito clara para a gente na dramaturgia era essa questão de que uma vez que você descobre um lugar de ascensão é para ir até o final da vida abrindo portas. Então, acho que o André foi muito feliz com essas sete portas. Sete também é um número muito significativo. O Pedro Luiz fez uma investigação sobre esse número sete, fez uma música linda sobre o número sete, em homenagem a essas sete mulheres. Então, *eu acho que passar por essa porta, brincar por essa porta, sair por essa porta virou uma linguagem e que, pela própria textura do ferro, dialogava com esse lugar da lata*.

Eu já falei, mas é só para frisar um pouquinho mais essa questão aí das portas: eu acho que não se deixar abater pelas portas que foram fechadas, abrir portas e continuar abrindo portas foi sempre uma marca muito forte na vida da Elza. Essa mulher veio para meter o pé na porta mesmo e abrir, dizer e falar e se reinventar. Se tem uma mulher que abre porta na vida, é ela.

Se tem mulheres que querem abrir portas na vida, somos nós artistas e essas sete mulheres que também já vinham abrindo portas e abriram muitas portas com esse espetáculo. Essas portas, pensando hoje, agora, elas vão além da dramaturgia e da encenação.

6. Houve tensões, desafios e/ou alianças relacionadas ao fato de o elenco ser negro, e grande parte da equipe ser branca? Como percebe essas situações?

Ai, Júlia Tizumba, é difícil falar sobre isso. Porque, por mais que a gente esteja avançando nessas reflexões, nesses discursos, nessas escutas, a gente fala muito do lugar de fala e tem que falar tanto que o nosso lugar branco é um lugar de escuta. Sem intenções, sempre desafios que, ao mesmo tempo em que foi muito difícil, eu me senti muito acolhida mesmo, de verdade, por vocês. Botar ali sete mulheres numa sala de ensaio é mexer com muitas histórias, inclusive das diferentes cores de pele, peles mais retintas, peles menos retintas, de causas diferentes, e são dores diferentes, falas diferentes. Ser uma mulher branca e administrar todas essas relações foi muito difícil, mas foi muito enriquecedor. Você amadurece você aprende, você muda. A gente, eu, dentro dessa estrutura racista onde eu me incluo e vou aprendendo muito como ser antirracista. E achar que mais do que falar sobre vocês é falar quanto isso me modifica e quanto isso me deixa hoje em dia indignada, como isso tem que mudar mesmo.

Esse lugar que eu falo é uma coisa que eu tenho pensado muito como me juntar com essas pessoas, como dialogar com pessoas pretas na equipe de criação, na equipe de produção, não apenas na equipe palco. E, mais do que isso, na equipe palco quando eu preciso falar da pessoa preta. Em algum lugar é muito fácil você dizer que está fazendo um trabalho sobre ou que engloba a negritude falando da Elza. Tipo, pelo amor de Deus, se liga aí! Quando você dirige o *Jackson*, você chama uma diretora-assistente preta, você chama convidados pretos dentro de uma companhia branca em que você vai falar sobre um homem preto. É óbvio! Mas é fácil, assim, estou sendo um pouco leviana talvez, mas fico pensando para a frente, quando não preciso no sentido ético, moral de começar a pensar nas pessoas, vocês, que devem estar na ficha técnica no palco, fora do palco, independente de uma linha de edital, independente se você está falando sobre esse tema.

A pessoa preta tem que falar de todos esses temas, não só sobre as questões, mas além das questões do racismo, milhares de outras. A gente tem que trazer para falar de tudo, para dialogar,

para abrir um espaço de diálogo, inclusive sobre o racismo, não só entre as pessoas pretas, mas colocando as pessoas brancas no lugar que elas têm que ser colocadas. Isso é uma discussão, meu amor, que não sei se você vai conseguir transcrever isso tudo, porque é uma discussão longa, profunda, que a cada dia que eu acordo já estou pensando de outro jeito. Estou trabalhando agora um infantil que eu fiz muita questão de, na escolha, ter um elenco dividido igualmente, no sentido de que eu tenho seis pessoas, três brancas e três pessoas pretas, e criar aí esse diálogo ou mesmo tentar criar esse diálogo. E mesmo assim de pessoas brancas aparecem posturas inacreditáveis, que me chocam, sei lá, medo, né? Essa força, essa altivez, essa dialética traz, dá medo, assusta. E a gente não pode ter medo, a gente tem que acolher e se retirar, aprender a se retirar e escutar.

Isso mexe muito comigo. Vem mexendo desde o *Clementina*. Única coisa que eu digo é que estou aprendendo, errando, caindo, tentando e abrindo meu coração mesmo para essas questões da forma que eu acho honesta. Mas acho que ainda tem que mudar muita coisa mesmo. Estou aqui para tentar fazer parte dessa mudança um pouquinho. Mas isso é um papo mais nosso. Não sei como você vai transcrever isso. Só dividindo com você como que isso me assusta ainda. Vejo, por estar vivendo o momento de um trabalho onde realmente eu volto quarenta passos para trás e me envergonho quando vejo algumas situações da branquitude e me deparo que o fracasso... Erro está aí e dá muita vergonha, né? E aí, o que você faz com isso? Que é problema meu também de pensar, agir e principalmente escutar e abrir espaço. Mas deve estar confuso, né? Vou pensar mais sobre isso.

ENTREVISTA 4

Entrevistada: Elza Soares

Realizada em: 1/9/2021

1. Elza, Rainha, muito obrigada por tirar esse tempinho para responder essas perguntas. Vamos lá! A voz em *Musical Elza* é também um ato político. Sua história de vida é veículo para que possamos discutir temas fundamentais para nossa sociedade, como racismo, machismo, violência doméstica, maternidade e outros. Como você se sente ao perceber que sua trajetória pauta discussões tão relevantes?

Me sinto importante. São pautas delicadas. Mas nós somos mulheres, isso passa.

2. E o que você acredita que nossas vozes devem ecoar?

Devemos ecoar luta e força. Nós somos mulheres, ninguém para a gente. Luta! Nós não desistimos nunca, meu bem.

3. Sua voz é um fenômeno que influenciou o processo criativo do *Musical Elzas* em todos os detalhes. Por exemplo: o uso das latas como recurso cênico no primeiro ato da peça foi uma ideia da diretora Duda Maia que veio de um relato em que você diz que o *growl*, esse recurso da voz rasgada, foi aprendido por você ao fazer força para levantar as latas de água durante a sua infância. Há outros artistas que usam esse recurso, Louis Armstrong, por exemplo. Nesse sentido, eu te pergunto: como você percebe o fato de outras pessoas negras também realizarem essa técnica? Poderia ser, estar relacionado a uma memória corporal ancestral negra?

Não, acho que não. Isso vem natural ao levantar latas, né?

4. No *Musical Elzas* você é representada por sete artistas negras de diferentes partes do Brasil. Como você percebe esse fato?

Minha vida não se pauta a uma Elza. Eu não sou uma Elza. Nós mulheres somos muitas. Somos mulheres negras guerreiras.

5. Acredita que essa diversidade enriquece o trabalho, com corpos e vozes diversas, diferentes estaturas, pesos, tons de pele, tipos de cabelo, sotaques, timbres vocais? Como você enxerga a performance dessas mulheres?

Como eu enxergo? O mundo inteiro enxergou. Parabéns! Ganharam todos os prêmios possíveis. Obrigada, minhas Elzas.

ENTREVISTA 5

Entrevistada: Larissa Luz, protagonista e diretora musical do *Musical Elza*

Realizada em: 15/9/2021

1. Você acredita que o trabalho das artistas em *Musical Elza* contribui para a desconstrução de estereótipos e o empoderamento da mulher negra nas artes da cena e na sociedade brasileira? De que forma?

Acredito muito! Colocar sete mulheres negras com diferentes tons de pele, com corpos diferentes, texturas de cabelos diferentes, todas perpassando pela personagem central que era a Elza, pra mim, foi um grande recado ao sistema que insiste em nos colocar a vibrar na lógica da escassez! A gente vai aprendendo que só tem espaço pra uma de nós nas produções, e quando tem... Isso nos coloca em estado de competição constante, não nos estimula a trabalhar nosso senso de comunidade tão presente na nossa ancestralidade, e um elenco formado por mulheres negras rompe com tudo isso estruturalmente! Pra fora é muito forte, para nós mulheres enquanto plateia chegar num teatro e presenciar tantas de nós em cena! É um alívio! Um conforto! Um sinal verde! Um grande chamado dizendo: “Você também pode!”. É a materialização dos nossos sonhos!

2. Como percebe o fato de estarmos cada vez mais protagonizando as cenas, mas não estarmos na mesma proporção em outros cargos de tomada de decisões, como produção, direção, dramaturgia etc.? Que tensões, desafios e alianças acontecem com a branquitude? O que é preciso modificar? Como foi essa experiência para você em *Musical Elza*?

Acredito que isso também está começando a mudar, mas tudo é muito lento! Sabemos que existem brancos que amam consumir a cultura negra, e outros que adoram estar inseridos nela, mas a maioria deles odeiam quem a construiu e criou. Nos colocar em lugar de criação, concepção, é nos dar poder. E isso provavelmente não ganharemos de mão beijada, teremos que conquistar na unha! Sabemos do epistemicídio que sofre o nosso povo e do motivo pelo qual nossa intelectualidade e força criativa é inibida o tempo inteiro. A nossa emancipação de fato

só se dará quando estivermos nos cernes das elaborações e concepções. Mas se estivermos todos lá, no tão falado topo, quem limpará os porões?! Por isso assusta tanto a branquitude essa possibilidade! Porque, se a gente vislumbra ocupar e ocupa outros espaços, eles terão que aprender e lidar com a obrigação de lavar os próprios banheiros.

3. Que relações você estabelece entre seu corpo negro feminino e a música em seus processos criativos cênicos? Como isso se deu em *Musical Elza*?

Pra mim, o corpo pulsa ancestralidade! Ele é um documento que contém vários registros, e a música é desencadeadora dessas memórias. Ela desperta o movimento contido nesses registros e faz com que nosso sentimento de pertencimento vibre junto. No *Elzas*, tivemos o prazer de ter Letieres Leite na direção musical, que trouxe a música em dinâmicas que sentíamos as claves, as pulsações no corpo! E assim começamos a desenvolver alguns arranjos e cenas percebendo as nuances que envolvem os ritmos negros e tudo que elas provocam.

4. Manifestações afro-religiosas, como o congado e o candomblé, influenciam sua criação cênica? De que forma?

Muito! Primeiro, porque frequento e vivo a religião. Segundo, porque mesmo quem não vive acessa elementos culturais herdados pelas religiões de matriz africana! O branco na sexta, o Ijexá, as flores no mar, as festas de largo... Tudo na Bahia pulsa a fé constituída pela história do povo preto, e foi inevitável isso adentrar meu processo criativo, pois a arte imita a vida! Tudo que vivo e sinto de alguma maneira está na minha arte!

ENTREVISTA 6

Entrevistada: Elisa de Sena, integrante do Coletivo Negras Autoras

Realizada em: 10/2/2024

1. Você acredita que o trabalho das artistas do Coletivo Negras Autoras contribui para a desconstrução de estereótipos e o empoderamento da mulher negra nas artes da cena e na sociedade brasileira? De que forma?

Sim, com certeza. Acredito que sim. O Coletivo surge num momento em que os coletivos de mulheres estão em efervescência em Belo Horizonte. Principalmente de ações do Coletivo Ana, só que majoritariamente de mulheres brancas. Depois vem o Coletivo Negras Autoras, que é um coletivo de mulheres negras e ganhando uma força muito grande na cidade, no estado e até mesmo no país. Reverberando pra outras mulheres de fora. Eu gosto sempre de citar, porque eu lembro que, pouco depois que a gente tinha criado o coletivo, eu me encontrei com a Luedji pela primeira vez, e ela veio me falar do Coletivo e achando uma iniciativa muito legal. Uma coisa que ela ainda não tinha feito. Ela falou: “Eu devia ter feito isso em Salvador, porque quando eu montei um coletivo lá era um coletivo de mulheres diversas, né? Brancas, em geral”. E aí o coletivo dela lá não se desenvolveu. E aí ela ficou olhando pro nosso – mirando, né? –, o Coletivo Negras Autoras, e acreditando muito nele como uma forma de nos fortalecer como artistas negras.

Enfim, então eu acho que ele chega num momento em que empodera muito as mulheres negras de uma forma geral, tanto na cena como na música. E aí eu acredito também que ele desconstrói esse lugar dos estereótipos, porque a gente surge como um coletivo já diverso. Somos mulheres negras que, desde a primeira formação, eram mulheres que traziam uma diversidade uma diversidade corpos, uma diversidade cores, né? Sendo todas pretas, mas trazendo uma diversidade de cores, uma diversidade artística de cada uma: uma mais atriz, outra mais cantora, outra mais compositora. Então acredito muito que ele fez esse papel, sim.

2. Que relações você estabelece entre seu corpo negro feminino e a música em seus processos criativos cênicos? Como isso se dá no Coletivo Negras Autoras?

A relação é totalmente direta, né? Eu faço arte e faço música porque eu sou quem eu sou, e eu sou uma mulher negra, né? Num corpo negro feminino artístico reverberando os meus processos que dizem de mim, sim, mas dizem muito dessa representatividade, do fato de ser uma mulher negra, uma mulher de origem periférica, uma mulher que é mãe, uma mulher hoje com 41 anos... Então está tudo diretamente ligado aos meus processos criativos. No Coletivo Negras Autoras, isso também se dá da mesma forma, desde a construção do primeiro espetáculo, que é o *NEGRA*. A gente chegou com as obras mais prontas, semiprontas, mas cada conversa que a gente tinha antes um ensaio ou antes de um processo mais sistemático de criação, já era um processo criativo, porque a gente sempre tinha que falar de alguns assuntos que nos atravessavam, e, sendo mulheres negras, eles são atravessados pelo racismo, né? E pelo machismo da sociedade, assim. Então a nossa arte, mesmo sendo uma arte livre, ela tem que ser livre, a gente pode falar do que a gente quiser, ela é uma arte que é atravessada pelo fato de sermos mulheres negras, então o nosso processo criativo se dá a partir desse lugar de vivência, de fala e de escuta.

3. Manifestações afro-religiosas, como o congado e candomblé, influenciam sua criação cênica? De que forma?

Eu acho que a resposta dessa terceira pergunta segue muito ligada à segunda pergunta, que é: como o fato de ser quem sou influencia no meu processo criativo. Então as manifestações religiosas, no que eu tenho fé, como eu me coloco no mundo, a partir desse lugar do “Religare”, isso diz de quem eu sou. Então, naturalmente, isso vai fazer parte do meu processo criativo e do processo de criação cênica também. No Coletivo Negras Autoras, eu acho que isso é ainda mais escancarado, porque como você pergunta sobre o congado e candomblé, a gente fala muito diretamente sobre os orixás, a gente traz na parte estética e musical muito da música do congado, né? Que é o nosso lugar, inclusive, de início, enquanto Coletivo, que é o Tambor Mineiro. E o Tambor Mineiro tem essa ligação direta com Congado partido te assumo e aí está também presente na nossa arte né na nossa criação inclusive é. Não só nascendo assim aparecendo já então a gente vai tocar lá os ritmos com gás é assim nessa Raba so cego conversar entra mais estar presente na nossa criação artística quando a gente fala com. As melodias as letras porque eu presente eu compõem a partir do ritmo também né vem letra e melodias um convite meus atenção ritmo quando eu estou com. E esses ritmos sou muito afro brasileiros muito afro

brasileiros e muito ligados ao Congado por que só tocadores ta bom mineiro né então isso vai estar totalmente atravessado e com candomblé e umbanda também porque além de serem lugares religiosa dos quais eu sou filha né e nos quais o trânsito também é. Faz parte da minha fé né do que eu acredito então quando eu estou escrevendo quando eu estou com.com estou criando é isso vai aparece então é isso dessa forma.

4. O que o Coletivo Negras Autoras representa para você, em sua vida pessoal e profissional?

E a última pergunta né o coletivo na minha vida ele é um divisor de águas diria porque ele me fortalece muito né como compositor então assim eu já acompanha antes world dentro do amor Mineiro e depois o Dinho Roma foi bastante importante eu já tinha le as composições nascendo mais eu não estava colocando isso na cena né de uma forma mais forte assim e com coletivo foi esse momento de de colocar no mundo mesmo que estava sendo criado que estava sendo feito então ele com certeza um divisor de águas na minha vida profissional é. Ele fortaleceu muito e e traz esse lugar de identidade né então assim eu estou le falando de negritude de feminino de feminismo de espiritualidade todas essas coisas minha — com mulher miga erre com uma mulher negra que eu sou e aí quando eu encontro essas outras mulheres artistas pretas do coletivo é um lugar de identidade a gente se vê uma na outra né mesmo com as diferenças caias a gente viu mas faz falar isso não é meu mais eu compreendo. É um lugar de compreensão muito grande assim é então com certeza foi primordial pra minha vida profissional e pra vida pessoal também porque me fortaleceu muito né com pessoa com mulher negra e assim o coletivo é isso eu estou falando coletivo especificamente comum. Um ponto forte mais ele a al mesmo tempo que ele estava acontecendo tinham outras coisa acontece é muito ruim então hoje eu vejo muito mais coletiva do que eu vi antes já tinha alguns antes mais coletivo feminino preto era menos né assim não vou sabe falar agora de cabeça um. Você que está estudando sabe talvez alguns antes do nosso em bh mais eles não tiveram a mesma talvez repercussão invisibilidade com negras alturas teve e aí depois eu negros alturas eu posso ver assim lema cidade de novo em Minas ou mesmo no Brasil vários outros coletivos acontecendo então eu acredito muito na força coletivo é enfim sou muito grata mesmo tudo que eu vivi com pessoa com profissional como artista e segue reverberando né for é ver. Axe!

ENTREVISTA 7

Entrevistada: Manu Ranilla, integrante do Coletivo Negras Autoras

Realizada em: 10/2/2024

1. Você acredita que o trabalho das artistas do Coletivo Negras Autoras contribui para a desconstrução de estereótipos e o empoderamento da mulher negra nas artes da cena e na sociedade brasileira? De que forma?

Sim. Somos mulheres negras e diversas, e essa diversidade se manifesta desde a história de nossas origens e perspectivas pessoais à trajetória e expressão artística que é relevante pra protagonizarmos e escrevermos, atuarmos e cantarmos nossas histórias. Na formação do Coletivo, tínhamos uma pequena noção de que não nos víamos em outros coletivos pela cidade. Sentimos a vontade e a necessidade de nos juntarmos pra narrar nossos amores, nossos mais velhos, nossas vidas, amores, potências e até dores. Hoje, percebemos de forma ampliada nossa diversidade, representatividade e afirmação cultural.

2. Que relações você estabelece entre seu corpo negro feminino e a música em seus processos criativos cênicos? Como isso se dá no Coletivo Negras Autoras?

O corpo como instrumento da música: as minhas experiências enquanto mulher negra está completamente conectada com meu fazer musical, difícil não incorporar minhas experiências e “RG” na minha identidade musical. Inclusive foi aqui no Coletivo que me aprofundi em elementos que faziam parte da minha adolescência cosmopolita em uma cidade do interior.

3. Manifestações afro-religiosas, como o congado e o candomblé, influenciam sua criação cênica? De que forma?

Sim. Em nossas criações, processos como reescrever, lembrar, escrever pro futuro e ressignificar nossa memória vai ao encontro de simbolismos, dança, rituais e todas as subjetividades que envolve o congado e candomblé, porque eles fazem parte de nossas histórias.

Então essa influência existe, sim, tanto esteticamente quanto numa profundidade simbólica, nas nossas produções cênicas, talvez podemos dizer até culturalmente enraizadas...

4. O que o Coletivo Negras Autoras representa para você, em sua vida pessoal e profissional?

Tanto pessoalmente quanto profissionalmente, representa um espaço valioso de expressão e aprimoramento artístico, apoio, colaboração, coletividade e empoderamento. Pra mim, é comunidade de mulheridades e irmandade negra.

ENTREVISTA 8

Entrevistada: Vi Coelho, integrante do Coletivo Negras Autoras

Realizada em: 10/2/2024

1. Você acredita que o trabalho das artistas do Coletivo Negras Autoras contribui para a desconstrução de estereótipos e o empoderamento da mulher negra nas artes da cena e na sociedade brasileira? De que forma?

O trabalho do Coletivo Negras Autoras é um trabalho que centraliza a nossa autoralidade, ou seja, a nossa autonomia em gerir as ideias e os processos criativos que cocriamos no Coletivo. Dessa forma, o que construímos vem de nós mesmas, pois somos as autoras de nossas próprias histórias, e não intérpretes de uma história escrita por uma terceira pessoa. Compreendo que os processos entendidos como de empoderamento das mulheres negras – seja pelo uso do cabelo natural ou pela liberdade de usar laces de cores e tamanhos diferentes, seja pelo entendimento de que as mulheres negras devem estar onde quiser e serem respeitadas sempre – têm papel importante no processo de autodescoberta das mulheres e na coletivização de denúncias e desejos de um mundo melhor. Entretanto, são processos que ainda reforçam a lógica sexista de vinculação do dito “poder feminino” às questões estéticas, reforçando padrões mantidos pela lógica capitalista de consumo como sinônimo de bem-estar, além de reforçar uma pseudoautonomia por “enquadrar a liberdade da mulher negra” em determinadas formas de agir, de se vestir, de falar etc.

Aí mora o perigo dos estereótipos construídos no dito empoderamento, pois eles reforçam uma ideia de “caminho de sucesso” para se empoderar, desrespeitando dessa forma a liberdade das mulheres negras em escolherem seus próprios caminhos. E, o pior, desconsiderando a capacidade das mulheres negras serem as pessoas mais adequadas para fazerem as suas próprias escolhas. O dito processo de empoderamento, a meu ver, nada mais é do que um processo de “enredar” e “enquadrar” mulheres negras com o objetivo de subjugar-las em uma lógica capitalista neoliberal na qual, ao aderirem às “iscas” – que são os estereótipos construídos – pensarão ter alcançado o tão sonhado “empoderamento”, quando na verdade estarão apartadas da liberdade e autonomia sobre seus corpos e suas decisões. Nessa lógica do

pseudoempoderamento, continuarão sendo impedidas de acessarem outras condições socioeconômicas de maior conforto, permanecerão vendo seus filhos e companheiros serem mortos ou encarcerados sem que algo efetivo seja feito, terão a escolarização dos seus filhos de pior qualidade, estarão ainda nas jornadas quádruplas de trabalho para ter o mínimo de contas pagas e comida na mesa. Mas estarão assistindo, na novela, mais artistas negros e adquirindo produtos de cabelo que dizem terem sido feitos para o seu cabelo, e isso poderá fazer com que elas achem que algo está mudando. Só que não.

Voltando ao coletivo, nosso trabalho nos confere um *lôcus* político de atuação, em que nós construímos o espaço para que nós possamos criar a partir de nossa autonomia o que queremos dizer para o mundo. Por isso, contra-atacamos os estereótipos de empoderamento construindo um empoderamento real, feito por nós para nós mesmas e para as nossas, centralizadas em nossas experiências, no que somos, e não sobre o que querem que sejamos.

2. Que relações você estabelece entre seu corpo negro feminino e a música em seus processos criativos cênicos? Como isso se dá no Coletivo Negras Autoras?

Meu corpo é templo das inquietações, potências e desejos de transformação que carrego, e a música se torna o veículo, o motor dessas inquietações, potências e desejos. Nesse ciclo criativo, os processos de construções cênicas e musicais são os espaços em que vivo esse desaguar do que transborda em mim, onde materializo as pulsações e reflexões que vivencio no cotidiano, onde meu corpo e minha mente se conectam a serviço das transformações que quero evocar no mundo por meio do palco, da rua, das conversas, das apresentações. Então, os processos criativos são momentos em que meu corpo feminino se coloca, junto aos outros corpos femininos das manas do Coletivo, de forma fluida, aberta, para transmitir as mensagens que queremos por meio da arte.

3. Manifestações afro-religiosas, como o congado e o candomblé, influenciam sua criação cênica? De que forma?

As manifestações afro-religiosas fazem parte de minha ancestralidade, de minha história, do meu vínculo de pertença no mundo, compõem meu DNA, me conectam inclusive a lugares, sensações e histórias que talvez eu não conheça racionalmente, mas estou conectada por meio

de minha negritude, e essas influências também se manifestam em minha existência. Especificamente sobre o congado, foi o som dos tambores do congado que me trouxe o chamado para ser artista. Foi conhecendo o trabalho de meu mestre, Maurício Tizumba, na Associação Cultural Tambor Mineiro, que eu descobri algo essencial na minha vida, que era a vivência com essa polifonia artística afro-religiosa. E durante os últimos vinte anos de minha vida pude, por meio desse vínculo, reverberar em mim o som desses tambores e levar isso adiante em meu processo artístico. O congado me reaproximou das histórias de meus ancestrais, me conectou com as Yabás, Orixás, Caboclos, Pretos Velhos, Pombagiras, que estão presentes em minhas composições, gestuais, movimentos cênicos, figurinos, textos e diversas tessituras do processo criativo.

4. O que o Coletivo Negras Autoras representa para você, em sua vida pessoal e profissional?

O Coletivo Negras Autoras é o meu *lócus* artístico, político, afetuoso, matripotente que dá sentido à minha existência no mundo. É o megafone que amplifica para o mundo o que coletivamente pensamos, fruto de inquietações, medos, vontades, desejos e potências que sentimos. É um pilar de sentidos que subverte o racismo, o machismo, o sexismo e todas as outras opressões por meio do fazer coletivo, autoral e criativo. É a herança de afirmação de autonomia preta que ensino todos os dias ao meu filho e que levo para todas as pessoas que de alguma forma têm contato comigo e com meus trabalhos artísticos e não artísticos.