

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Júlia Dias Lino Moreira

MAURÍCIO TIZUMBA:
Caras e caretas de um Teatro Negro Performativo

Belo Horizonte
2019

Júlia Dias Lino Moreira

MAURÍCIO TIZUMBA:

Caras e caretas de um Teatro Negro Performativo

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª. Maria Beatriz Braga Mendonça
(Bya Braga)

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2019

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

Tizumba, Júlia, 1990-

Maurício Tizumba [manuscrito] : caras e caretas de um teatro negro performativo / Júlia Dias Lino Moreira. – 2019.
123 p. : il.

Orientador: Maria Beatriz Braga Mendonça.

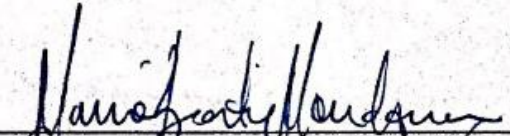
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Tizumba, Maurício, 1957- – Teses. 2. Negros no teatro – Teses. 3. Representação teatral – Teses. 4. Racismo – Brasil – Teses. 5. Teatro brasileiro – Teses. I. Braga, Bya, 1966- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

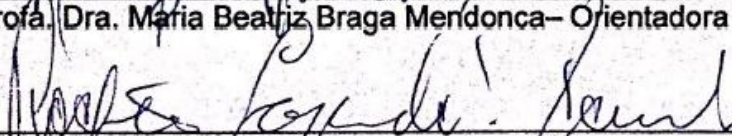
CDD 792.0981A

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **JÚLIA DIAS LINO MOREIRA** Número de Registro **2017674782**.


Titulo: **"MAURÍCIO TIZUMBA: caras e caretas de um Teatro Negro performativo"**



Prof.ª Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça – Orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dr. Rogério Lopes da Silva Paulino – Titular – TU/UFMG



Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 26 de março de 2019.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais:

Maurício Tizumba, inspiração e motivação da vida e da arte
Bia Dias (*in memoriam*), início de tudo, minha estrela eterna.

AGRADECIMENTOS

À espiritualidade que me guia e fortalece

A toda ancestralidade negra que abriu os caminhos

À minha filha, Iara Tonsich, razão do meu viver

Ao meu marido, Belisario Tonsich, grande parceiro e amor de vidas

À minha orientadora, Bya Braga, artista-pesquisadora que luta para que outros artistas-pesquisadores que, como eu, buscam unir prática artística e teoria na mesma instância, estejam em cursos de mestrado como este. Gratidão por confiar e conduzir nosso processo com rigor e amorosidade.

Ao amigo Gabriel Coupe, pelo incentivo e encorajamento

Aos professores que encontrei neste curso e que contribuíram com trocas e referências preciosas: Mônica Medeiros, Marcos Hill, Marina Marcondes e Ernani Maletta

As minhas companheiras do Coletivo Negras Autoras

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

A toda minha família e amigos, suportes valiosos

E, finalmente, ao maior mestre, pai, fonte de inspiração, amor e força: Maurício Tizumba

Muito obrigada! Axé!

EPÍGRAFE

*Sim, sou um negro de cor
Meu irmão de minha cor
O que te peço é luta sim
Luta mais!
Que a luta está no fim...
Cada negro que for
Mais um negro virá
Para lutar
Com sangue ou não
Com uma canção
Também se luta irmão
Ouvir minha voz
Oh Yes!
Lutar por nós...*

Wilson Simonal

RESUMO

Neste trabalho a autora apresenta vida e obra de Maurício Tizumba como uma contribuição para a percepção das ideias de Teatro Negro na atualidade. Tizumba é um artista plural, com forte expressão nas artes performativas, de extensa produção e vasta atuação no cenário artístico brasileiro. Sua trajetória marca também a luta e a conquista para ampliar o acesso à arte e cultura em Minas Gerais, com o objetivo de sensibilização para a arte e cultura negras. Teatro Negro é um tema que ainda precisa ser mais investigado, ainda que se note o aumento de artigos, dissertações e teses sobre a temática negra nas Artes da Cena. Portanto, a pesquisa realizada buscou ampliar e perspectivar tal investigação, problematizando e contribuindo para a discussão. Com o registro e análise de parte da história de Maurício Tizumba, pretende-se, portanto, tal problematização, apresentando ainda um mapeamento da atuação deste artista no teatro, evidenciando como se manifestam elementos de Teatro Negro em sua performance. Para tanto, foi realizada revisão bibliográfica sobre Teatro Negro e, paralelamente, observação participante, entrevistas e estudos de documentos primários dos trabalhos artísticos de Maurício Tizumba.

Palavras Chave: Teatro Negro. Maurício Tizumba. Performativo. Improvisação Performativa.

RESUMEN

En este trabajo la autora presenta vida y obra de Maurício Tizumba como una contribución para la percepción de las ideas de Teatro Negro en la actualidad. Tizumba es un artista plural, con fuerte expresión en las artes performativas, de extensa producción y vasta actuación en el escenario artístico brasileño. Su trayectoria marca también la lucha y la conquista para ampliar el acceso al arte y cultura en Minas Gerais, con el objetivo de sensibilización para el arte y la cultura negras. El Teatro Negro es un tema que aún necesita ser más investigado, aunque se note el aumento de artículos, disertaciones y tesis sobre la temática negra en las Artes de la Cena. Por lo tanto, la investigación realizada buscó ampliar y perspectivas tal investigación, problematizando y contribuyendo a la discusión. Con el registro y análisis de parte de la historia de Maurício Tizumba, se pretende, por lo tanto, tal problematización, presentando aún un mapeamiento de la actuación de este artista en el teatro, evidenciando cómo se manifiestan elementos de Teatro Negro en su performance. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica sobre Teatro Negro y, paralelamente, observación participante, entrevistas y estudios de documentos primarios de los trabajos artísticos de Maurício Tizumba.

Palabras Clave: Teatro Negro. Mauricio Tizumba. Performativo. Improvisación Performativa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Certificado de Ancestralidade – DNA África.....	40
Figura 2 – Maurício Tizumba como Canjiquinha em <i>Besouro, Cordão de Ouro</i>	48
Figura 3 – Elenco original de <i>Besouro, Cordão de Ouro</i>	50
Figura 4 – Elenco de <i>O Negro, a Flor e Rosário</i> da cena <i>Os Orixás</i>	51
Figura 5 – Maurício Tizumba como Saci Pererê em <i>O Negro, a Flor e o Rosário</i>	53
Figura 6 – Maurício Tizumba como Pai Grande em <i>Galanga, Chico Rei</i>	54
Figura 7 – Elenco de <i>Galanga, Chico Rei</i>	55
Figura 8 – Maurício Tizumba performa com pandeiro em <i>Galanga, Chico Rei</i>	56
Figura 9 – Maurício Tizumba performa com gungas em <i>Galanga, Chico Rei</i>	57
Figura 10 – Sérgio Pererê e Maurício Tizumba como Dom Quixote e Sancho Pança no espetáculo <i>Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança</i>	58
Figura 11 – Maurício Tizumba como Sancho Pança em <i>Oratório</i>	61
Figura 12 – Maurício Tizumba e Grande Otelo na estreia de <i>Hollywood Bananas</i>	66

SUMÁRIO

LAROIÊ, EXU! UMA INTRODUÇÃO.....	12
Por que Teatro Negro? Por que Maurício Tizumba?	15
1. TEATRO NEGRO	19
1.1 RACISMO À BRASILEIRA.....	28
2. MAURÍCIO TIZUMBA.....	31
3. MAURÍCIO TIZUMBA E O TEATRO NEGRO	43
3.1 MAPEAMENTO DA ATUAÇÃO DE MAURÍCIO TIZUMBA NO TEATRO.....	43
3.1.1 <i>Besouro Cordão de Ouro</i>	49
3.1.2 <i>O Negro, A Flor E O Rosário</i>	52
3.1.3 <i>Galanga Chico Rei</i>	55
3.1.4 <i>Oratório – A Saga De Dom Quixote E Sancho Pança</i>	59
3.1.5 <i>Mostra Benjamin De Oliveira</i>	62
3.2 O TEATRO NEGRO PERFORMATIVO DE MAURÍCIO TIZUMBA.....	66
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
BIBLIOGRAFIA	79
APÊNDICE – ENTREVISTAS.....	82
ENTREVISTA II	85
ENTREVISTA III.....	88
ENTREVISTA IV.....	91
ANEXOS – MATERIAL DE ARQUIVO	93

LAROIÊ, EXU! UMA INTRODUÇÃO

Antes de mais nada, pedimos licença ao senhor dos caminhos e aos ancestrais negros, que vieram antes de nós, para iniciarmos mais um trabalho:

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

A benção, Conceição Evaristo

A benção, Carolina Maia de Jesus

A benção, Cidinha da Silva

A benção, Leda Maria Martins

A benção, Abdias do Nascimento, Grande Otelo, Marcos Alexandre

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, Oraiê Oxum

A benção Nossa Senhora da Conceição, Odofiabá Iemanjá

A benção Nossa Senhora de Santana, Nanã Buruke, Saluba vovó

A benção, Kizalelu

A benção, minha vó

A benção, Maurício Tizumba

A benção meu pai

Esta dissertação nasce de uma inquietação pessoal. Como artista e pesquisadora negra, que vem de uma família de artistas negros militantes, o caminho para trabalhar com arte negra e o desejo de estudar e aprofundar meus conhecimentos em Teatro Negro me foi muito natural. Teatro Negro parece¹ ser um conceito ainda pouco investigado na academia brasileira, muito da história sobre a presença do negro no teatro ainda está por ser entendida e daí surge o desejo de realizar essa pesquisa, com o objetivo de contribuir, também, para a discussão sobre a temática negra no teatro brasileiro.

O recorte escolhido para conduzir a nossa reflexão é a performance² de Maurício Tizumba. Mapeamos a atuação do artista no teatro, evidenciando como sua performance contribui para a percepção das ideias de Teatro Negro. Nesse sentido, vale relatar a minha posição privilegiada e desafiadora por ser filha de Maurício Tizumba.

Em certo momento de minha vida, tamanha proximidade com o fenômeno estudado poderia ser um aspecto complicador, pois acredito que eu não teria maturidade suficiente para exercer o olhar distanciado, crítico e analítico, indispensáveis ao pesquisador. Inclusive, em meu trabalho de conclusão de curso da graduação em jornalismo, pensei em escrever sobre meu pai, mas não me pareceu apropriado por todos os fatores descritos acima. Resolvo encarar esse tema quando percebo minha habilidade para aliar as forças da objetividade e do afeto em função desse trabalho acadêmico. Escolho e acredito na produção de um discurso crítico que não exclua a minha subjetividade, a minha história, a minha identidade e as minhas memórias.

Lembro-me do ano de 2016, quando ingressei neste curso de Mestrado. Meses antes, eu havia sido convidada pela produtora cultural Aline Vila Real para representá-la em um debate no evento *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural, em São Paulo. A iniciativa, de grande relevância para as artes negras contemporâneas, foi idealizada pela curadora e pesquisadora Diane Lima após um episódio que, em maio de 2015, levou o Itaú Cultural a criar estratégias de combate ao racismo estrutural que permeia nosso país: protestos em redes sociais pelo uso da *blackface* – ato de pintar atores brancos de preto para interpretar personagens afrodescendentes – na peça *A Mulher do Trem*, da companhia paulista *Os Fofos Encenam*, fez

¹ Mais à frente neste trabalho isso poderá ficar mais evidenciado por meio dos resultados da pesquisa bibliográfica que fiz a respeito de publicações existentes sobre o Teatro Negro no Brasil, que considero ainda poucas comparadas a outros temas no campo do teatro.

² Performance aqui é mencionada no sentido em que Marvin Carlson (2004) trata como apresentação teatral e que entendemos também abarcar uma apresentação cênica mais performativa, a partir dos estudos feitos nas atividades de orientação.

com que a temporada do espetáculo fosse substituída por uma série de debates sobre a representação do negro na arte.

Particpei da mesa *O negro nas Artes Cênicas*, ao lado de Hilton Cobra, ator, fundador da *Companhia dos Comuns*, um dos idealizadores do Fórum Nacional de Performance Negra e grande referência de Teatro Negro no Brasil. Minha fala, neste momento, veio de um lugar de jovem artista negra que aportava desde uma perspectiva de vivências essencialmente práticas. Eu, Júlia Dias, nascida em Belo Horizonte, iniciada nos estudos artísticos aos 10 anos de idade, formada em Atuação (atriz) no Teatro Universitário da UFMG, em Jornalismo pela PUC Minas, cantora e percussionista, atriz da *Companhia Burlantins*, integrante fundadora do *Coletivo Negras Autoras*, regente e professora de percussão na *Associação Cultural Tambor Mineiro* e atuante no elenco de sete musicais de Teatro Negro ao longo de tantos anos, estava ali para falar sobre minha experiência, sobre a experiência dos que vieram antes de mim e de meus contemporâneos na cena negra do teatro de Belo Horizonte e refletir sobre a presença e representação do negro nas artes cênicas.

Ao gravar um vídeo institucional para o evento, me perguntaram: “para você, o que é Teatro Negro?” E eu respondi: “O que é o Teatro Negro em si? Porque se a gente vai, por exemplo, para a academia, para as escolas de teatro, o pensamento é todo muito eurocêntrico. O entendimento de teatro ainda é muito restrito ao teatro europeu. É difícil esse entendimento do que é Teatro Negro, a estética negra, a temática negra. Então o que é o Teatro Negro? Um negro em cena já é Teatro Negro? Falar de temáticas negras, somente isso é Teatro Negro? Podemos pensar em temas que não falem de negritude especificamente, mas que trazem elementos da matriz africana, isso seria Teatro Negro? Essas são questões que temos que discutir ainda. Já existe essa discussão, há bastante tempo, mas a gente ainda precisa aprofundar. Até pra gente se fortalecer”³.

E é em busca dessas respostas e desse fortalecimento que volto para a universidade, por meio do Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, e resolvo desenvolver este trabalho com os objetivos de contribuir para a discussão, suscitar reflexões, possíveis sensibilizações, transformações e me imbuir de conhecimentos teóricos, aliando-os a minha prática de artista e militante negra.

³ Fala transcrita dos registros do encontro Diálogos Ausentes, em 02/08/2016, no Itaú Cultural, em São Paulo. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=y4mrKFiF2nI>. Acesso em 05/02/2019.

Por que Teatro Negro? Por que Maurício Tizumba?

Segundo pesquisa do IBGE⁴, realizada em 2014, 54% da população brasileira é composta por indivíduos negros. No entanto, o Brasil ainda se mostra um país racista e desigual. As artes e a academia não se apartam dessa realidade. Estudos do Gemma (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do IESP-UERJ)⁵ apontam que apenas 8,6% das atrizes e atores das telenovelas brasileiras são negras e negros e que, às atrizes e aos atores negros, o cinema nacional delega somente 20% de seus papéis de destaque.

Maurício Tizumba é um artista plural: ator, músico, compositor e instrumentista. Em 2019 completará 62 anos de vida e 47 anos de carreira. 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.

Além de artista negro, Maurício Tizumba traz consigo o congado mineiro⁶ e o candomblé como religião. Suas crenças pessoais reverberam e transparecem em seus trabalhos e, portanto, não há como deixar de lado toda a tradição e memórias pessoais, coletivas e identitárias do artista para ler, analisar e interpretar a sua obra. Teatro Negro é um conceito chave para analisar objetivamente a performance de Maurício Tizumba porque nesse arcabouço crítico encontramos embasamento teórico para traduzir de forma sistemática as características performativas do artista e para suscitar reflexões sobre questões relevantes para os estudos das artes da cena.

A performatividade do ator Maurício Tizumba em diálogo com o Teatro Negro é o objeto da análise. Por se tratar de um artista que se apresenta com frequência, e por minha proximidade como filha-pesquisadora, foi possível o contato *in loco* com o fenômeno

⁴ IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em 16/04/2016.

⁵ GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do IESP/UERJ. Disponível em: <http://gemma.iesp.uerj.br>. Acesso em 16/04/2016.

⁶ Manifestação religiosa de matriz africana com mais quatro séculos de existência em Minas Gerais

estudado. Realizei, então, alguns procedimentos como: observação participante, entrevistas, estudo de documentos oficiais e/ou pessoais e de materiais de arquivo, ancorados na pesquisa bibliográfica.

Além da análise da performance de Maurício Tizumba, realizei uma revisão bibliográfica sobre Teatro Negro. Pesquisar esse aporte teórico me auxilia na análise objetiva da atuação e improvisação performativas do artista e promove reflexões acerca das influências africanas e afro-brasileiras presentes no teatro brasileiro. Em seguida, realizei um diálogo entre as informações obtidas no trabalho de campo e a bibliografia revisada e, como resultado, apresento o mapeamento da atuação de Maurício Tizumba no teatro, evidenciando como sua performance contribui para a percepção das ideias de Teatro Negro na academia.

No primeiro capítulo, **TEATRO NEGRO**, em diálogo com os pesquisadores Leda Maria Martins (1995;2002), Christine Douxami (2001), Abdias do Nascimento (2004), Evani Tavares Lima (2010) e Marcos Alexandre (2017), apresento um cenário da história dos afro-brasileiros no teatro brasileiro junto a mapeamentos de grupos de Teatro Negro no Brasil, definições possíveis e características comuns aos diferentes entendimentos do conceito de Teatro Negro e algumas problemáticas enfrentadas pelo mesmo. Ao final do capítulo apresento a visão que este trabalho adere sobre as ideias de Teatro Negro.

No segundo capítulo, **MAURÍCIO TIZUMBA**, encontra-se uma mini biografia de Tizumba, elaborada a partir da combinação dos materiais recolhidos no trabalho de campo, entrevistas e informações contidas no livro *De Camarões: Veredas de Maurício Tizumba* (2018)⁷, organizado por Elias Gibran e Pedro Kalil. Aqui apresento a trajetória do artista, passando por instâncias de sua vida pessoal e de seus trabalhos realizados no campo da música, teatro, cinema e televisão.

No terceiro e último capítulo, **MAURÍCIO TIZUMBA E O TEATRO NEGRO**, apresento de um mapeamento das 29 peças teatrais das quais Tizumba participou ao longo de seus 47 anos de carreira, aprofundando a apresentação de quatro destes espetáculos, em conexão com as ideias de Teatro Negro: *Besouro Cordão de Ouro* (2006), *O Negro, a flor e o rosário* (2008), *Galanga chico rei* (2011), *Oratório – a saga de dom quixote e sancho pança* (2012). Além dos quatro espetáculos selecionados, apresento também a *Mostra Benjamin de Oliveira*, movimento artístico-cultural idealizado pelo artista e que nos auxilia

⁷ Ressalto que, o fato deste livro ter sido publicado recentemente, possibilitou-me o diálogo com um olhar de fora a respeito da vida e obra de Maurício Tizumba, abrindo meu olhar para aspectos antes não destacados ou observados e que pude acrescentar neste trabalho.

na compreensão de suas contribuições aportadas para as reflexões acerca das ideias de Teatro Negro.

E no subcapítulo ***O TEATRO NEGRO PERFORMATIVO DE MAURÍCIO TIZUMBA***, a partir das ideias de *Encruzilhada* de Leda Maria Martins (2004), *Improvisação Performativa* e *Artesania do Ator* de Bya Braga (2010; 2013) *Atuação Polifônica* de Ernani Maletta (2016) e *Corpo Pulsante* de Marcos Antônio Alexandre (2017), analiso a performance de Maurício Tizumba, gerando questões e hipóteses quanto às possíveis inovações e/ou originalidades que a performance do artista apresenta.

Nesses dois anos mergulhada nessa dissertação, muita coisa mudou em minha vida pessoal e profissional, e certamente, essas mudanças contribuíram e estão refletidas no resultado deste trabalho. Em junho de 2018, enquanto eu estava em pleno processo de desenvolvimento deste texto, minha mãe faleceu. A psicóloga Bia Dias, responsável por grande parte de minha eloquência, e de meu ser, nos deixou e foi morar em *Aruanda*⁸... A morte para mim é parte da vida que por sua vez é apenas uma viagem. Essa crença é parte da herança de minha espiritualidade negra. Essa fé, junto ao fato de saber que minha mãe, apesar de ter concluído várias pós-graduações *latu sensu*, não pôde defender sua dissertação de mestrado, apesar de já finalizada, devido à separação de seu primeiro casamento e posterior mudança de cidade, tornaram a finalização de minha dissertação uma questão de honra.

Agora, além de homenagem a meu pai, essa dissertação também é homenagem a minha mãe. Lembro-me de suas palavras quando ela soube que eu havia sido aprovada na audição para integrar o elenco do hoje aclamado musical *Elza*⁹, em março de 2018. Eu lhe perguntei: “mãe, você não está feliz porque eu passei na audição?” E ela respondeu: “sim, minha filha. Mas estou preocupada com o seu mestrado. Quero que você consiga fazer as duas coisas bem-feitas”.

E cá estou eu, buscando cumprir essa missão. As experiências junto ao musical *Elza*, durante o processo desta dissertação, também contribuíram muito para este resultado. Imersa

⁸ Em minha crença de matriz africana: local espiritual, fora do plano terreno, para onde vão os desencarnados.

⁹ O musical *Elza* tem direção de Duda Maia, Direção Musical de Pedro Luís, Larissa Luz e Antônia Adnet, Arranjos de Letieres Leite, Texto de Vinícius Calderone e Idealização e Direção de Produção de Andréa Alves. Com estreia em 19/07/2018, já se apresentou nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Natal, Porto Alegre, Curitiba, Ribeirão Preto, Santos, Piracicaba, Sorocaba e Birigui. Recebeu 38 indicações a prêmios, conquistando o Prêmio Shell de melhor música; Prêmio Reverência nas categorias Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Autor e Melhor Arranjo; Prêmio APCA de Melhor Dramaturgia. Prêmio Cesgranrio de melhor Direção e Melhor Elenco; Prêmio Botequim Cultural de Melhor Espetáculo, Melhor Direção e Melhor Direção Musical; e o Prêmio APCA de Melhor Música e Melhor Produção. Algumas premiações ainda não aconteceram e o espetáculo continua em circulação.

na prática de um espetáculo musical de Teatro Negro, que conta a história de vida da artista carioca Elza Soares, uma das mais importantes intérpretes da música popular brasileira, me vi vivenciando esta pesquisa junto a um elenco de outras seis mulheres negras: Larissa Luz, Janamô, Késia Estácio, Khrystal, Laís Lacôrte e Verônica Bonfim, denunciando questões como o racismo, o machismo, a violência doméstica e o feminicídio, em atuações performativas interdisciplinares, em diálogo com a ancestralidade e o mundo contemporâneo.

Neste período de mudanças, também alterei o meu nome artístico de Júlia Dias para Júlia Tizumba. Assumindo em meu nome o legado artístico de meu pai, recebendo a herança, a missão e a sorte. Aceitando aquilo que sempre foi, que sempre fui, que sou. Rebatizei-me Júlia Tizumba com as bênçãos de nossos orixás e em homenagem a minha ancestralidade.

Acredito que este trabalho seja, portanto, também uma espécie de autorretrato. Aqui, o leitor verá uma pesquisadora potente em seus primeiros passos, uma militante comprometida, uma filha apaixonada, uma artista em plena atividade prática no tema pesquisado, uma mulher negra desdobrável, mãe, esposa, administradora de lar e, acima de tudo: uma pessoa que acredita na transformação da humanidade e faz da arte e da academia ferramentas de suas lutas.

1. TEATRO NEGRO

A história do negro no teatro está diretamente relacionada à história do negro na sociedade brasileira. Os reflexos da forma como a nossa sociedade foi construída, em regime escravocrata, reverberam até hoje, inclusive no teatro. Ao fazer uma retomada histórica, verifica-se que o negro esteve em cena durante todo o período colonial e, a partir do século XIX, quando o teatro deixa de ser marginalizado, o negro é excluído dos palcos e passa a ser substituído por atores brancos maquiados de preto.

Esse panorama começa a se transformar em meados do século XX, com o surgimento do *Teatro Experimental do Negro (TEN)*, em 1944, no Rio de Janeiro. O TEN, encabeçado pelo intelectual negro Abdias do Nascimento, abriu as portas para os atores negros daquele tempo e inaugurou a ideia de se pensar uma dramaturgia, uma estética e uma forma negra de se fazer teatro que valorizasse a cultura negra e retirasse a figura do negro dos corriqueiros papéis cômicos e subalternos.

É impossível falar sobre Teatro Negro, sem falar de Abdias do Nascimento e sobre o Teatro Experimental do Negro. Foi em 1941, quando assistiu à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, em Lima – Peru, em que a personagem principal era negra, mas interpretada por um ator branco pintado de preto, que Abdias refletiu sobre o fato de nunca ter assistido a uma peça de teatro, no Brasil, em que a personagem principal fosse um ator negro. Logo pensou que em nosso país, que vendia a ideia de uma verdadeira democracia racial e em que população negra, na época, representava quase a metade do total de habitantes, deveria ser normal e recorrente a presença de negro em cena, não só em papéis secundários ou estereotipados, mas em qualquer papel.

Ocorria de fato o inverso: até mesmo um *Imperador Jones*, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco *caiado de preto*, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de *Otelo*. Mesmo em peças nativas, tipo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, ou *Iaiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do *negro caricatural*. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas. (NASCIMENTO, 2004). Grifos meus.

Depois desse episódio em Lima, Abdias do Nascimento resolve que, ao voltar para o Brasil criaria um teatro em que houvesse espaço para que os negros fossem protagonistas e pudessem interpretar qualquer tipo de papel. Não somente pela questão artística, mas utilizando a arte como um mecanismo de combate ao racismo e à desigualdade racial brasileira.

Em 1944, Abdias cria então o TEN, que recrutou seus primeiros participantes entre operários, favelados desempregados e empregadas domésticas. Aos participantes do grupo, e à comunidade negra em geral, eram oferecidos cursos de alfabetização, iniciação à cultura geral e primeiras noções de teatro e interpretação. Em maio de 1945 apresentaram seu primeiro espetáculo, no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde nenhum negro antes havia pisado.

O TEN inaugurou um caminho inédito no Brasil: um teatro que buscava uma estética negra para além dos lugares comuns em que a cultura negra era conhecida até então, por meio do folclore e dos rituais religiosos. E também propôs uma “literatura dramática negra-brasileira” com foco nas questões mais profundas da vida afro-brasileira, ultrapassando os lugares aos quais às personagens negras eram comumente submetidas.

Conquistara o TEN sua primeira vitória. Encerrada estava a fase do negro sinônimo de palhaçada na cena brasileira. Um ator fabuloso como Grande Otelo poderia de agora em diante continuar extravasando sua comicidade. Mas já se sabia que outros caminhos estavam abertos e que só a cegueira ou a má vontade dos empresários continuaria não permitindo que as platéias conhecessem o que, muito acima da *graça repetida*, seria capaz o talento de atores negros como Grande Otelo e Aguinaldo Camargo. (NASCIMENTO, 2004). Grifos meus.

Com o Teatro Experimental do Negro, o objetivo de Abdias era a valorização da arte e cultura de matriz africana e a melhoria da condição de vida da população negra no Brasil. Mas percebia que, para a real mudança que almejava em nossa sociedade, eram necessárias ações dentro e fora do teatro e, por isso, não se limitava ao fazer teatral, mas também se dedicava a outras ações sociais. Além dos cursos de alfabetização, também eram realizadas ações para a valorização da autoestima da população afro-brasileira, como os concursos de beleza *Rainha das Mulatas* e *Boneca de Piche*. Também se produziam jornais e revistas com temáticas

negras, como o *Jornal Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*¹⁰, que circulou entre os anos 1948 e 1951, mas deixou de existir por falta de recursos financeiros.

A realização de encontros políticos para a organização e reivindicação de medidas que garantissem direitos para a população negra também foi uma tônica do Teatro Experimental do Negro, como o *Comitê Democrático Afro-Brasileiro*, a *Convenção Nacional do Negro* e o *I Congresso do Negro Brasileiro*. “O TEN caracterizou-se pela mistura do cultural com o político, valorizando a cultura afro-brasileira e denunciando o racismo através da arte” (DOUXAMI, 2002, p. 320).

Após o Teatro Experimental do Negro, surgiram muitos outros grupos, seguindo o exemplo ou contestando as ideias do mesmo. Vale destacar o grupo Teatro Folclórico Brasileiro, encabeçado pelo poeta negro pernambucano Solano Trindade, em 1949. O Teatro Popular Brasileiro se caracterizava por unir as ideias de Teatro Negro, inauguradas pelo Teatro Experimental do Negro, à luta de classes.

Parece ser que Abdias do Nascimento e Solano Trindade tinham visões diferentes a respeito do Teatro Negro, desse modo, o Teatro Experimental do Negro seguiria uma linha mais voltada para o teatro clássico/erudito, embasado nas narrativas da militância negra, enquanto o Teatro Popular Brasileiro teria seguido uma linha mais folclórica, com um fazer teatral mais voltado para a música, a dança e a estética das manifestações de matriz africana, possivelmente de caráter mais performativo, interdisciplinar. Talvez essa primeira dissidência tenha sido a origem dos muitos teatros negros que podemos verificar hoje, na atualidade.

Ainda reverberando o legado do TEN, em seu artigo, publicado em 2002, “TEATRO NEGRO: A REALIDADE DE UM SONHO SEM SONO”, a autora Christine Douxami revela a existência de inúmeros grupos de Teatro Negro nas Cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, como Grupo Ação (Milton Gonçalves / 1964), Grupo Bruzundanga (Zózimo Bullbul / 1980), IPCN - Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (Léa Garcia / 1978 a 1980), Companhia Black e Preto (1993), Companhia Étnica de Dança e Teatro (1994), Cidan - Centro de Integração e Desenvolvimento do artista negro (Zezé Motta), Teatro Experimental do Negro de São Paulo (Geraldo Campos -1951), Grupo Evolução, Grupo de Pesquisa da Cultura Negra e Ori-Gen-Ilê de Criação (Zenaide Silva), Espaço Imolé (Centro de dramaturgia e pesquisa sobre a cultura negra), Tenha - Teatro Negro da Bahia (Lúcia Sanctis

¹⁰ Exemplares dessas publicações podem ser encontrados no acervo digital do IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros, bem como informações sobre outras ações realizadas pelo TEN. Disponíveis no link: <http://ipeafro.org.br/>. Acesso em 05/02/2019.

1969), Companhia Testa (Nivalda Costa/ 1975), Palmares Inaron (Godi e Lia Sposito /1976), Hilton Cobra (anos 80 / 90), Grupo Cordão, Grupo de Teatro do Calabar, Bando de Teatro Olodum, Companhia de Teatro Popular do Sesi.

A pesquisadora Evani Tavares Lima também realiza um mapeamento de grupos de Teatro Negro em seu artigo “Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil”¹¹, onde cita companhias de outras regiões do Brasil, como Grupo Cabeça Feita (DF); Grupo Afro Beré (CE); Cia Enki de Dança Primitiva Contemporânea (ES); Cia Teatral Zumbi dos Palmares (GO); Cia de Dança Afro Abanjá (MA); Grupo Teatral de dança e teatro Pandeiro de Ouro (MT); Cia SeraQuê? (MG); Grupo Cultural NUC (MG); Grupo Caixa Preta (RS); Grupo Ação Zumbi (SC); Invasores Cia Experimental (SP); Núcleo de Atores negros da Escola de Arte Dramática da USP – EAD (SP); Grupo Frente 03 de fevereiro (SP); Grupo Imbuauça (SE); Caixa Preta (Porto Alegre).

Sobre este artigo, ainda vale ressaltar o seu principal objetivo que é apresentar as proposições e contribuições do Fórum Nacional de Performance Negra para o Teatro Negro do Brasil. Fruto da parceria dos grupos de Teatro Negro: Bando de Teatro Olodum (criado em 1990, na cidade de Salvador, e coordenado por Márcio Meirelles e Chica Carelli) e Companhia dos Comuns (criada pelo ator baiano Hilton Cobra, no Rio de Janeiro, em 2001), nasce o Fórum Nacional de Performance Negra.

O fórum reúne grupos, artistas, pesquisadores e militantes negros de todo o Brasil para “discutir e encaminhar questões como: políticas públicas, sustentabilidade, inserção, troca de experiências e arregimentação do discurso político-artístico negro” (LIMA, 2010, p.1). O Fórum Nacional de Performance Negra teve quatro edições, nos anos 2005, 2006, 2009 e 2010, se tornando um dos principais locais de discussão de questões relacionadas as artes cênicas negras da atualidade. A partir desta ação foi possível mapear diversos grupos de teatro e artistas negros espalhados pelo Brasil, como os citados acima por Lima (2010).

Hoje, em 2019, podemos mapear ainda outras companhias, como Companhia dos Comuns (RJ), As Capulanas (SP), Os Crespos (SP), Grupo Emú (RJ), Coletivo Negro (SP), NATA – Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA) e ainda enfatizar grupos de Teatro Negro de Belo Horizonte, como Teatro Negro e Atitude, Companhia Burlantins, Grupo

¹¹ O artigo *Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil*, de Evani Tavares Lima, foi publicado nos anais do VI Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, em 2010, e encontra-se disponível no link: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3405>. Acesso em 17/07/2017.

dos Dez, Coletivo Negras Autoras, Espaço Preto, Companhia Negra de Teatro, Grupo Circo Teatro Olho da Rua.

É interessante perceber a recorrente prática de mapeamento de Grupos de Teatro Negro em diversos artigos. Quase que como em resposta aos que insistem em afirmar que Teatro Negro não existe. Ou ainda como uma tentativa urgente de registrar a história de um povo herdeiro da oralidade que teve suas origens, culturas e identidades dissolvidas em um sistema colonial absolutamente eurocêntrico e letrado.

Marcos Antônio Alexandre, em seu livro *O Teatro Negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*, publicado em 2017, chama atenção para o descrédito que alguns pesquisadores atribuem para a existência de uma literatura e um teatro afro-brasileiro, alegando que bastaria pensar em literatura e teatro brasileiros. Mas Alexandre (2017) defende a existência de uma arte especificamente negra e, com base em seus estudos sobre alteridade, verifica e a necessidade de se considerar as peculiaridades deste seguimento:

Se tomarmos como análise a realidade brasileira, destaco o fato de o Brasil ter a maior população negra fora de África e a segunda maior do mundo, responsável pelo número mais elevado de africanos “importados” das distintas partes do continente africano. Desta maneira, nosso país escravista por mais de trezentos anos e reestruturado por conceitos republicanos, impôs e estimulou conceituações de nacionalidade que determinaram um discurso cultural muito distante da nossa diversidade cultural e étnica. (ALEXANDRE, 2017, p. 29).

O negro, enquanto sujeito do discurso, traz a sua subjetividade de indivíduo afro-brasileiro para a obra e, com isso, se auto-inscreve e se autorrepresenta no mundo – real e das artes. Tanto pelo lugar de enunciação, quanto pelas temáticas que narra.

Mas, afinal, o que é Teatro Negro? Estabelecido o fato de que Teatro Negro existe e de que podemos citar diversos grupos no Brasil, verificamos também que não há um único verbete, uma homogeneidade e/ou consenso acerca da definição do que é o Teatro Negro. Neste primeiro capítulo, citaremos alguns autores que escreveram sobre o tema e que, certamente, contribuem para a nossa compreensão do que vem a ser Teatro Negro. Nossas principais referências são, além de Abdias do Nascimento: Leda Maria Martins (1995/2004), Christine Douxami (2001), Evani Tavares Lima (2010) e Marcos Alexandre (2017).

Para Christine Douxami (2002), o que caracteriza o Teatro Negro é diverso e, por tanto, o conceito pode ser entendido de variadas maneiras:

Pode-se entender por teatro negro um teatro que fale, na sua dramaturgia, da situação do negro; como também pode ser entendido apenas em função da presença do ator negro em cena, ou, ainda, pelo simples fato de o diretor ser negro. Ora, dependendo da concepção adotada, surgem diferentes formas de realização de teatro negro. Uns que acentuam os aspectos do discurso militante, outros que valorizam a presença do corpo negro em cena, a importância da religiosidade e das manifestações artístico-culturais negras. (DOUXAMI, 2002).

Apesar da diversidade que o termo engloba, verificam-se características comuns às práticas que se situam no território do Teatro Negro. Como a autora nos apresenta:

“Todavia, é necessário destacarmos uma certa homogeneidade na forma do teatro negro. Pois, nas suas diferentes realizações, *há sempre uma junção de vários gêneros artísticos em cena: música, dança e teatro*. Um outro elemento a ser destacado é que todas as experiências do teatro negro estão sintonizadas com a construção de uma verdadeira cidadania para os afro-brasileiros. (Douxami, 2002, p. 362). Grifos meus.

Douxami (2002) ainda aponta duas tendências para a realização do Teatro Negro: a primeira seria a de um teatro voltado para a militância política que envolve, em sua dramaturgia, questões relacionadas à condição do negro na sociedade (como no Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento). A segunda tendência estaria relacionada à valorização das várias manifestações artístico-culturais afro-brasileiras e à religiosidade, apresentando um teatro que se baseia nas danças, músicas, dramaticidade e estética das manifestações culturais de matriz africana (esta segunda forma estaria relacionada ao Teatro Popular Brasileiro do poeta negro pernambucano Solano Trindade).

Em sua tese de doutorado, Evani Tavares Lima (2010) também nos apresenta a heterogeneidade do conceito. Segundo a autora, historicamente, o termo Teatro Negro tem sido utilizado tanto para dizer das manifestações culturais e/ou religiosas de matriz africana (como o congado, o candomblé, a capoeira), como para referir-se a um teatro militante das questões negras. Lima (2010) ainda dialoga com outros autores e nos apresenta outras quatro visões que contribuem para nosso pensamento acerca do conceito Teatro Negro.

A primeira concepção apresentada pela autora é a de Douxami (2002) que já citamos aqui anteriormente. Em seguida, a autora retoma Bastide (1983) que traz uma perspectiva de que o Teatro Negro seria dividido em três grupos: o folclórico de face branca, o folclórico de face negra e o engajado ou erudito. O primeiro grupo estaria relacionado a manifestações culturais que apresentavam os brancos europeus como superiores e os negros em papéis depreciativos. O segundo grupo diz das manifestações de matriz africana e afro-brasileiras. E

para o terceiro grupo, a autora nos apresenta as palavras de Bastide (1983): “aquele escrito por intelectuais de cor para seu povo e para o povo branco”.

A terceira leitura possível de Teatro Negro que Lima (2010) nos apresenta é a de Moracen (2004) que sugere um entendimento do termo a partir da concepção africana de teatro e acrescenta ao pensamento a ideia de “origem”:

Importante destacar também a noção de teatro do negro trazida por Moracen (2004) como o conjunto de manifestações culturais erigidas a partir da condição de exílio. O autor insere em sua concepção um princípio: a origem. De onde vêm as matrizes desse teatro? Dos negros, da África, dos descendentes, onde encontramos uma concepção um pouco mais ampla do que denominamos teatro. Então, é a partir da concepção africana de teatro que se deve buscar fundamentos para compreender e melhor conceituar esse teatro negro da Diáspora. (LIMA, 2010).

Partindo dessa perspectiva, é possível pensar o Teatro Negro para além das convenções teatrais que estamos acostumados e incluir como pertencentes ao conceito as diversas manifestações espetaculares de origem africana, como danças, músicas e rituais. “Por essa razão, torna-se possível considerar manifestações como a capoeira, a congada, o balé folclórico Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, como faces distintas de um mesmo teatro – o teatro do negro” (LIMA, 2010, p.42).

A última concepção que Lima(2010) nos apresenta é a da estudiosa Leda Maria Martins (1995) que determina o fazer teatral negro como, de fato, uma ação política derivada do lugar de fala dos sujeitos afro-brasileiros e suas narrativas: “O Teatro Negro não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas, fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes” (MARTINS, 1995, p.86).

Após a apresentação de todo este panorama de diferentes visões em torno do conceito Teatro Negro, Lima (2010) nos apresenta sua própria definição para o termo, que também é a que consideraremos no presente trabalho: “aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra.” (LIMA, 2010, p. 43).

E classifica o Teatro Negro em três categorias: **Performance negra** (relacionada às brincadeiras e às expressões religiosas que não necessitam de público para acontecer, como capoeira, maculelê, congado e candomblé), **Teatro de Presença Negra** (essa categoria diz

respeito a expressões artísticas, feitas para serem vistas por um público, de cunho negro ou com participação de pessoas negras) e **Teatro engajado negro** (teatro de militância, assumidamente político).

Marcos Antônio Alexandre (2017) também nos apresenta sua definição para o termo Teatro Negro: “De forma sucinta, *tratam-se dos textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes*” (ALEXANDRE, 2017, p.28). Sua definição dialoga com a terceira categoria estabelecida por Lima (2010) por partir de uma perspectiva que pressupõe o engajamento:

Defendo que uma das premissas do teatro negro é ser uma *arte engajada* e este engajamento deve ser manifestado em distintos níveis, assumindo características que vão desde uma arte que seja (por que não?) *panfletária* até uma estética que assume vieses que dialogam com outras nuances que exploram características relacionadas com aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços voltados para questões dos afetos e das subjetividades, demonstrando que há um vasto campo de atuação do teatro negro e que este, hoje, já não mais se restringe exclusivamente ao caráter religioso (...) o teatro negro é o *teatro em que o negro e a sua cultura são protagonistas*. (ALEXANDRE, 2017, p. 36)

Leda Maria Martins, uma das precursoras dos estudos acadêmicos voltados para a performance negra em Minas Gerais, em seu artigo *Performances do tempo espiralar* (2002)¹², também apresenta contribuições para o entendimento das ideias de Teatro Negro em uma perspectiva de relação entre performance e memória.

A autora traz para reflexão a importância da memória na formação da cultura e da arte afro-brasileiras: durante séculos, as heranças da cultura africana sofreram forte repressão cultural e social no Brasil – ainda sofrem. Os apagamentos resultantes da diáspora – viagem forçada do povo africano para as Américas – criaram vazios que fazem com que a África se recrie, entre a lembrança e o esquecimento, para imprimir suas influências sobre a cultura brasileira. A autora defende que os festejos, rituais e cerimônias das manifestações de matriz africana se constituem como redutos de memórias ancestrais:

¹² O artigo *Performances do tempo espiralar*, de Leda Maria Martins, foi publicado em 2002, no livro *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*, organizado por Graciela Ravetti e Márcia Arbex, publicado pelo Departamento de Letras Românticas da Faculdade de Letras da UFMG e disponível no link: <http://www.lettras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf>. Acesso em 18/01/2019.

A memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite nos ambientes de memória (*milieux, de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. (MARTINS, p. 71)

Neste sentido a autora complementa que as performances, nestes rituais afro-brasileiros, cumprem um papel de transmissão e instituição de conhecimentos (estéticos, filosóficos, técnicos) por meio dos corpos negros em ação ali existentes.

Marcos Antônio Alexandre (2010) dá continuidade às ideias da autora, estendendo a discussão para a performance negra nas artes da cena. Em seu artigo *Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo*¹³, o autor destaca os ritos e a religiosidade da cultura afro-brasileira como elemento potente das propostas espetaculares negras:

Um dos elementos principais que integra as propostas espetaculares negras é o rito, sendo a religião uma das formas de manifestações ritualísticas que, desde sempre, esteve presente na integração da cultura brasileira e se constituiu como um dos meios do negro valorizar a sua cultura através dos rituais sagrados e profanos. (ALEXANDRE, 2010).

Na recorrente prática do Teatro Negro de representar os rituais de matriz africana em cena ou se valer de suas referências, o autor considera que os corpos negros, em ação espetacular, também acionam essa instância da corporeidade que reverbera memórias ancestrais, pessoais, coletivas e identitárias. O ator negro leva para as performances, rituais ou espetaculares, o que o autor denomina 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 aceção enquanto rito, trabalho performativo ou ação espetacular. (ALEXANDRE, 2017, p.40) Grifos meus.

¹³ O artigo *Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo*, de Marcos Antônio Alexandre, foi publicado nos anais do VI Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, em 2010, e encontra-se disponível no link: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3242>. Acesso em: 17/07/2017.

1.1 RACISMO À BRASILEIRA

Diverso e multifacetado, o conceito de Teatro Negro existe e resiste a diversas problemáticas. Se a população brasileira já se vê composta por mais da metade de indivíduos negros, por que a presença de negros no teatro e a existência de publicações acadêmicas que tratem da temática negra nas artes cênicas ainda são escassas? Por que o Teatro Negro parece ter que lutar, até hoje, para afirmar sua existência e fazer-se notado?

Douxami (2002) sugere que as problemáticas enfrentadas pelo Teatro Negro perpassam uma questão de preconceitos sociais e recupera a expressão “preconceito à brasileira” da antropóloga Solange Martins Couceiro de Lima (1998) para dizer de como as artes cênicas tratam as questões negras: com um preconceito “sutil, disfarçado e com vergonha de ser preconceito” (DOUXAMI, 2002, p.315).

Em seu artigo *Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro*¹⁴, Evani Tavares Lima corrobora com as ideias de Douxami (2002) e acrescenta que os ideais de “embaquecimento do país” e “democracia racial” estabelecidos no Brasil, no início do século XX, são fatores que dificultaram e até hoje dificultam que um teatro que discuta questões relacionadas a desigualdade racial se estabeleça:

Como não se podiam eliminar os negros que aqui estavam, uma solução seria o branqueamento físico e ideológico dos brasileiros. (...) É nesse período, do final de 1930 a 1950, que todo esse discurso vai se consolidar de modo definitivo enquanto ideal nacional. Para tanto, outro ideário será fortalecido: o ideal da democracia racial e a crença na “ausência de preconceitos e de discriminação racial e existência de oportunidades econômicas e sociais iguais para brancos e negros”. (LIMA, 2011, p.84).

Essa falsa ideia de democracia racial que nos impuseram e que, até hoje, muitos acreditam ou fingem acreditar, é facilmente desmascarada quando lançamos um olhar atento para as universidades de nosso país e verificamos o baixo índice de docentes e discentes negros, inversamente proporcional ao alto índice de negros na população brasileira.

Esta realidade denuncia que o acesso à academia ainda é reduzido para a população afro-brasileira: na década de 2001-2011, apenas 10,2% de jovens pretos e pardos tinham

¹⁴ O artigo *Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro*, de Evani Tavares Lima, foi publicado no periódico *REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 14 - Número 17* da UFBA, em 2011, e encontra-se disponível no link: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>

acesso à universidade. Este panorama está se transformando devido às políticas de ação afirmativa implantadas pelo governo federal nos últimos anos: em 2011 já se verificou uma porcentagem de 35,8% de jovens afro-brasileiros ingressados no ensino superior, mas este percentual ainda é muito aquém da proporção apresentada pelos jovens brancos (de 39,6%, em 2001, para 65,7% em 2011)¹⁵ e este fato talvez nos ajude a compreender a ausência de publicações que tratem da temática negra nas artes cênicas, bem como as razões para o seu crescimento.

Alexandre (2015) corrobora a informação de que o Teatro Negro ainda é pouco estudado em âmbito nacional, acrescenta o fato de que a circulação do pouco material existente acontece de forma restrita em determinados espaços e levanta algumas hipóteses para as razões desse fenômeno, relacionadas ao mercado editorial, ao público leitor e a questões geográficas:

Acredito que um dos motivos desta lacuna na crítica literária e teatral relacionada ao Teatro Negro tem a ver com os editoriais que ainda não investem em publicações de peças escritas por artistas e grupos de teatro negros que existem no território brasileiro. Outro fator que contribui para esse aspecto negativo diz respeito ao fato de que não se conhece – pela dimensão territorial do Brasil – a quantidade exata de grupos que estão desenvolvendo propostas artísticas (escritas dramaturgias e montagens) de teatro negro; muitos o fazem de forma isolada em seus respectivos estados e cidades. O mesmo ocorre com as investigações sobre o tema, pois ainda que saibamos e tenhamos ciência da existência de pesquisas acerca do teatro negro – e suas inter-relações no campo do teatro tradicional, da performance, dos rituais e das manifestações performáticas -, essas estão fragmentadas por todo o país. (ALEXANDRE, 2017, p.31).

Nas páginas anteriores pudemos encontrar um breve panorama da história do negro no teatro brasileiro, um mapeamento de diversos grupos de Teatro Negro espalhados por todo Brasil, diferentes definições para o conceito e os desafios enfrentados. E nas páginas seguintes? Embora pareça contradizer a realidade exposta recentemente nos parágrafos anteriores, é possível enxergar de forma otimista o futuro do Teatro Negro no Brasil.

Nota-se um aumento do número de afro-brasileiros frequentando a universidade, nota-se também o aumento de artigos, teses e dissertações sobre a temática negra no Teatro. Mais importante que isso: sabe-se que há pesquisadores, autores e artistas negros se dedicando ao

¹⁵ Fonte: IBGE – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2001/2011. Disponível no link: <https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaoodevida/indicadoresminimos/sinteseindicais2012/default.shtm>. Acesso em 05/02/2019.

fazer e à investigação do Teatro Negro. Esse é um ato de resistência e resistir é verbo que acompanha a população afro-brasileira desde a sua condição inicial.

Embora apresente algumas definições possíveis para o termo Teatro Negro, este trabalho não se encaixa na possibilidade de fechar uma única definição. A ideia de Teatro Negro não parece caber em um verbete. Durante esta revisão bibliográfica, as tentativas de definir Teatro Negro em um único conceito se mostraram insuficientes para abranger a diversidade e a pluralidade do que tem sido feito como Teatro Negro atualmente no Brasil. Considero e utilizo muitas das definições aqui encontradas, mas como recortes de determinados aspectos que, em suma, não alcançam a completude das ideias, a totalidade do discurso.

Por isso esse trabalho contribui com a primeira conclusão de que melhor que estabelecer um único conceito de teatro negro é entender que hoje, a contemporaneidade conta com Teatros Negros, no plural. E que os artistas e intelectuais negros estão em pleno vigor de suas produções e, em movência, fazem dos Teatros Negros uma conexão entre ancestralidade e atualidade em uma fusão de âmbitos artísticos e discursivos, carregando a finalidade política de se fazerem autores e protagonistas de suas próprias histórias, afins de que suas condições de indivíduos afro-brasileiros ascendam a uma esfera de igualdade de direitos e ressarcimento da voz que lhes foi usurpada ao longo da história brasileira.

2 MAURÍCIO TIZUMBA

*Tomara, Deus, tomara
Que, de vera, esse mundo muda
Pra melhor, pra todo mundo
Em todo lugar, não só para alguns...*

Maurício Tizumba

Maurício Lino Moreira, de nome artístico Maurício Tizumba, nasce em 15 de Dezembro de 1957, no bairro Aparecida, na periferia da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Filho de família pobre de recursos materiais, mas rica em cultura ancestral. Da mãe, Tizumba herdou as crenças do candomblé e aprendeu a rezar o Kibuko¹⁶. Da avó, Ormindá Lino dos Santos, herdou a fé do congado, onde aprendeu a rezar o rosário. “Entre mãe e avó, fiquei com as duas” (TIZUMBA, 2018).

Em ambas as manifestações religiosas, ainda criança, Tizumba já performava ao rezar tocando, dançando e cantando, pois essa é uma característica nata das manifestações: expressar a fé e realizar os rituais através das danças, entoando os cânticos e rufando os tambores. Maurício é o filho do meio dos cinco filhos de Eni Lino Moreira e Antônio José Moreira, o único que mais tarde veio a se tornar artista profissional.

Na escola, Maurício Tizumba também se destacava por sua experiência artística ancestral. Tanto que Dona Maria Madalena, diretora da Escola Estadual Benvinda de Carvalho¹⁷, o levou para se apresentar, ainda aos 8 anos, nos programas de calouros da extinta TV Itacolomi¹⁸. Desde aquele tempo, o pequeno Maurício já chamava atenção por suas performances que combinavam corpo, voz e expressões faciais marcantes que o levaram a ganhar várias das edições de programas como Roda Gigante, Astros do Futuro e Radic Lândia, na década de 1960. Ganhou tantas vezes que já não podia mais competir, mas tinha vaga garantida para se apresentar sempre que quisesse.

¹⁶ Reza de origem angolana para pedir a vinda de coisas boas, sorte, saúde, felicidade.

¹⁷ Neste período, a Escola Estadual Benvinda de Carvalho se localizava no Bairro Nova Esperança, na periferia da cidade de Belo Horizonte. Hoje se encontra no Bairro Jardim Montanhês.

¹⁸ Canal de televisão pertencente ao grupo Diários Associados, com fundação em 8 de novembro de 1955 e extinção em 18 de julho de 1980. Tendo como sucessora a Rede Manchete e posteriormente a RedeTV!

Dos programas de calouros, Maurício passou a se apresentar em alguns pequenos eventos remunerados, mas nada suficiente para garantir sua sobrevivência e por isso, aos 15 anos, pensava em conseguir um emprego que lhe rendesse ganhos financeiros mais significativos. Foi, então, emancipado por seus pais para que pudesse se profissionalizar na música, tirando sua carteira da Ordem dos Músicos, e para tocar em a banda de baile *Helper's Band* pelo interior de Minas. Tocavam nos finais de semana e, com isso, Tizumba começou a ganhar algum dinheiro e muita experiência. Mas ainda foi necessário um emprego durante a semana para completar a renda.

Desde sua infância e adolescência, a veia artística já pulsava em Maurício e o sonho de viver de arte e poder ajudar sua família crescia. Mas foi necessário trabalhar em muitos outros ofícios para alimentar esse sonho. Ainda adolescente Tizumba começou a trabalhar na empresa Engesolo¹⁹, onde trabalhou por mais de oito anos, conciliando a carreira de operário durante o dia com os estudos à noite e os shows nos finais de semana. Ainda participava do grupo de jovens da igreja do Padre João Batista Megale, cantava no coral da escola, coordenado pelo professor Pedro Donatti, e às vezes realizava outros trabalhos: fazia anúncios tocando teclado ao vivo em supermercados e acompanhava o Circo Gambrinus com seu palhaço Lamparina.

A banda de baile se desfez na década de 70 e Tizumba passou a se apresentar sozinho, em formato voz e violão, pelos bares de Belo Horizonte. O violão que o acompanhava foi um presente de Dona Adir, a diretora do extinto Colégio Comercial Riachuelo²⁰, onde Tizumba também estudara. Antes de ganhar seu primeiro violão, Tizumba tocava em instrumentos improvisados, quebrados, empenados, colados e sempre ganhados.

Começou tocando no extinto bar Peixe Vivo, que pertencia ao grande sambista Lagoinha²¹, em 1976. Apresentava um repertório eclético de MPB, sobretudo de músicas em oposição ao regime militar da ditadura daquela época. Nunca faltavam os compositores Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Chico Buarque. Do bar Peixe Vivo, outros donos de bares conheceram e contrataram Tizumba que se tornou uma espécie de estrela dos bares belorizontinos, tendo tocado em mais de 150 bares da capital entre os anos

¹⁹ Empresa que desenvolve atividades de consultoria técnica na área de engenharia civil. Na época localizada no Bairro de Lourdes. Hoje, no Bairro São Francisco. Ambos na cidade de Belo Horizonte.

²⁰ O Colégio Comercial Riachuelo se localizava no Bairro Parque Riachuelo.

²¹ Hoje, aos 84 anos, Milton Rodrigues Horta, o Lagoinha, é um nome de respeito na história do samba de Minas Gerais. Integra a Velha Guarda do Samba de Belo Horizonte desde sua fundação.

70 e 90. Apresentou-se nos bares mais populares daquele momento, como Flamboyant, Mr. Beef, Chega Mais e Vila Velha.

Tizumba também costumava se apresentar em Festivais de Música. Os Festivais de Música eram muito comuns nas décadas de 1960 e 1970. Em 1979 ganhou seu primeiro prêmio no Festival MPB de Ouro Preto com a música “Ouro Preto de São Salvador”, de Cláudio Pérsio. A música era um samba e, segundo Tizumba, talvez não fosse a melhor música para competir no festival, mas com sua performance ganhou o primeiro lugar nas categorias Melhor Canção e Melhor Intérprete.

Em 1980 ganhou seu segundo festival. Com a música “Marasmo”, do mesmo compositor, Cláudio Pérsio, levou a primeira colocação do Festival de Guanhães. Futuramente, gravaria “Marasmo” em seu primeiro compacto. Tizumba também compunha, começou a compor em meados 1970. Não era um compositor muito fértil. Compunha somente para si, guardava o material e, enquanto isso, apresentava-se com canções de outros compositores nos festivais. A primeira vez que venceu um festival com uma canção autoral foi em 1982, com a música “Morena dos Olhos D’água”, no Festival Usiminas, em Belo Horizonte.

No início da década de 80, o Brasil se mostrava otimista com relação às questões políticas do país e Tizumba também se encheu de coragem para pedir demissão da empresa Engesolo e se dedicar apenas a sua carreira artística. Pediu para ser mandado embora. Com o dinheiro de seu acerto, comprou seu primeiro carro (uma Variant “azul calcinha”) e continuou sua profissionalização pelos bares, agora de maneira exclusiva. Foi no Vila Velha, bar que ficava na Avenida do Contorno (entre as ruas Joaquim Mutinho e Paulo Afonso), que Maurício Tizumba cultivou a maioria de seus fãs e seguidores de seu trabalho se apresentando às sextas e sábados.

As apresentações musicais de Maurício não eram marcadas pelo virtuosismo canônico das artes eruditas, mas pela virtuosidade das técnicas apreendidas nas manifestações de cultura popular das quais o artista participa desde a infância. Ele sempre foi autodidata e encontrara uma forma muito peculiar de tocar seu violão. Além de utilizar o violão quase que como um instrumento de percussão, tocando com batidas em que o ritmo sobressaía à melodia e à harmonia, Tizumba também é canhoto e, ao invés de inverter as cordas, vira o instrumento ao contrário e faz os acordes espelhados. Essa marca registrada é uma das demonstrações de

como Tizumba sempre foi inventivo e aprendeu a se adaptar as mais diversas situações para seguir com o ofício da arte.

O carisma também foi e continua sendo uma marca fundamental de suas apresentações. Além de cantar e tocar, Tizumba interpretava as canções de tal forma que fazia com que as pessoas não só quisessem ouvir a música, mas também assistir à performance do artista. Essas características o levaram para outro ramo da arte: o teatro.

Ainda na adolescência, ao perceber a veia performática de Maurício Tizumba, Leís, o professor de Literatura do Colégio Comercial Riachuelo, convidou o menino Maurício para se apresentar como ator nas esquetes que produzia. E foi nas experiências de teatro amador da escola que se deu o primeiro contato de Tizumba com o teatro. Sua primeira montagem foi *O Pastelão e a Torta*, onde interpretou o pedinte Balandrot, em 1973. Aqui, aos 16 anos, Tizumba já tinha contato com o humor, que viria a ser uma das marcas de sua performance, pois Balandrot é uma personagem que traz traços de comicidade que Tizumba exploraria muito ao longo de sua trajetória artística.

Com as montagens do Professor Leís, Tizumba se apresentava em outras escolas e pequenos eventos. Foi então contratado, já que era emancipado, por um grupo profissional que era uma espécie de *cover* do programa de televisão *A Praça É Nossa*²² e passou a se apresentar em algumas cidades do interior de Minas, recebendo algum dinheiro com teatro também.

Mas foi no fim da década de 80 que a profissionalização de Tizumba no teatro começou a acontecer. Foi também no famoso bar Vila Velha que Tizumba estreitou laços com o amigo Tarcísio Ribeiro Jr., artista plástico, que o levou para sua primeira experiência profissional em teatro no Grupo Filhos da PUC²³, onde atuou de 1985 a 1987 e realizou sua primeira montagem profissional: “Bella Ciao”.

A peça *Bella Ciao* foi escrita por Luiz Alberto de Abreu e dirigida por Carlinhos Vasconcelos. O espetáculo contava a formação do movimento operário italiano de 1905 até 1945 e se inspirou na canção homônima italiana, popular entre trabalhadoras rurais do século XIX, tornada canção de protesto contra a Primeira Guerra Mundial e, depois, hino pela resistência italiana durante a Segunda Guerra: È

²² *A Praça É Nossa* é um programa de televisão humorístico transmitido pelo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), apresentado por Carlos Alberto de Nóbrega e transmitido de 1987 até os dias de hoje. O programa foi inspirado no *A Praça da Alegria*, do pai de Carlos Alberto, Manuel de Nóbrega.

²³ O grupo de teatro experimental Filhos da PUC, criado em 1983, é formado por alunos e ex-alunos da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, realiza montagens/intervenções teatrais e hoje é coordenado pela atriz, diretora e professora Elisa Santana.

quest'è il fiore del partigiano, o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao! È quest'è il fiore del partigiano, morto per la libertà! (Canção folclórica italiana) (KALIL, 218).

Inicialmente, Tizumba foi convidado para trabalhar a parte musical do espetáculo, mas posteriormente ganhou uma personagem para interpretar:

No caso do espetáculo *Bella Ciao*, minha personagem era um gráfico grevista. É um texto muito interessante que fala da resistência de trabalhadores oprimidos por meio das greves. Mas o diretor Carlinhos Vasconcelos abriu uma licença poética, porque era um espetáculo “de branco”, os grevistas todos eram italianos brancos. Foi muito importante pra mim: eu, negro, naquela época (1985/1986), conseguir entrar nessa história e marcar minha presença com a minha imagem, com meu corpo. Eu batalhei pra entrar. Eu também lutei para que os negros pudessem entrar em outros lugares. Ocupar lugares onde os negros não estavam. (TIZUMBA, 2018).

Foi também o amigo Tarcísio Ribeiro Jr. que apresentou Maurício Tizumba à bailarina Nora Vaz de Melo. E no fim da década de 1980, Tizumba passa a tocar ao vivo com o Grupo Ballet Movimento, de Nora, com o qual viajou para os Estados Unidos, Canadá, Áustria, Bélgica e Itália.

Em 1988 Maurício Tizumba entrou para o Teatro Universitário da UFMG²⁴ e se formou em 1990 com a montagem do espetáculo *A Máquina Infernal*, de Jean Cocteau, com direção de Carlos Rocha. Enfim, seu DRT – Registro Profissional de Ator.

Além da versatilidade artística de Tizumba, por ser músico, cantor e ator, vale destacar a esfera política de sua arte. Com o passar do tempo, as marcas de ser um homem afro-brasileiro e suas vivências negras foram tomando força e virando eixo central de seu fazer artístico, como são até os dias de hoje. Como disse Nilma Lino Gomes, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, no prólogo da biografia de Maurício Tizumba: “Com Tizumba, a arte também é política (...) corpo e voz ecoam como heranças ancestrais” (KALIL, 2018, p.15).

Ainda criança, nos programas de Calouros, o pequeno Maurício percebia ser uma das únicas crianças negras a concorrer, pois a condição social da população negra daquela época não permitia que tivessem o mesmo acesso que os brancos a determinados lugares, como

²⁴ O Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais é uma escola de formação de atores em nível técnico que exerce importante papel no cenário artístico-cultural local e nacional. Fundada em 1952, hoje a instituição faz parte da Escola de Educação Básica e Profissional da UFMG (EBAP/UFMG).

acontece até os dias de hoje, ainda que essa situação esteja melhorando. Mas o pequeno Maurício tinha talento e sempre ganhava.

Embora ainda não se desse conta do que aquilo significava, Tizumba cantava canções de Wilson Simonal, como “Tributo à Martin Luther King” e outras que falavam da condição do negro na sociedade brasileira (sugestões da produtora do programa), e assim ia adquirindo percepção de quem era e de seu papel político como artista negro. Mas foi a partir dos 18 anos que a consciência de sua negritude chega definitivamente.

Segundo entrevista com Maurício Tizumba, realizada no dia 29 de Agosto de 2017, os primeiros passos do movimento negro em Belo Horizonte foram influenciados pelas ideias de Abdias do Nascimento. No fim da década de 70 ocorreram os primeiros encontros do Movimento Negro Unificado em Belo Horizonte. Intelectuais, artistas e militantes se reuniam dentro de uma livraria, intitulada Livraria Vegas.

Tizumba se unia a nomes como Markim Cardoso, Dona Efigênia Pimenta, Wilson Queiroga, Benilda Brito, Cleide Ilda, Professor Dalmir Francisco, o panamenho Jorge Posada, dentre outros, que encabeçavam discussões em torno de questões negras, buscando a possibilidade de avançar e abrir espaços para ocupar lugares em todos os setores da sociedade. Nesses encontros discutia-se política, as condições econômicas do povo negro no Brasil, estratégias de combate ao racismo e conscientização do povo negro.

As discussões avançaram e tiveram um marco na virada do ano de 1987 para 1988 quando a Rede Globo de Televisão lançou a vinheta de fim de ano *Axé*, composta pelo músico Martinho da Vila e dirigida pelo ator Milton Gonçalves, em suposta homenagem ao centenário da questionável abolição da escravatura. A substituição do elenco habitual por artistas negros que mandavam a mensagem “Axé pra todo mundo axé” em rede nacional, com tamanha visibilidade, foi marcante e alcançou um grande número de pessoas que passaram a se conscientizar e lutar cada vez mais pelas questões raciais.

Como reflexo de toda essa movimentação, no fim da década de 80 e início dos anos 90 surgem os primeiros grupos de Teatro Negro de Belo Horizonte: o Grupo Circo Teatro Olho da Rua (1987) de Carlandréia Ribeiro Nascimento e Jacó do Nascimento; o grupo Teatro Negro e Atitude, iniciado por Hamilton Borges (1993); e a Companhia Burlantins, de Maurício Tizumba (1996), que nasce com a perspectiva de ser um grupo de teatro musical na rua, mas posteriormente se define como um grupo de Teatro Negro.

É neste mesmo período que Tizumba se envolve com montagens de dois espetáculos de Teatro Negro em Belo Horizonte: em 1990, o espetáculo *Jogo de Guerra – Malês* apresentou ficha técnica composta exclusivamente por artistas negros com texto de Ricardo Aleixo, Direção de Adyr Assunção e elenco integralmente negro; em 1993 acontece o espetáculo do autor Aimè Cesaire, escritor e poeta responsável por colocar em pauta questões da negritude e da descolonização, *Tempestade*, com tradução inédita no Brasil, realizada por Francisco Pontes de Paula Lima, direção musical de Maurício Tizumba, cenografia de Tarcísio Ribeiro Jr. e direção geral de Bya Braga.

Em 1995 com o apoio da Prefeitura Municipal e da Secretaria de Cultura, os artistas Maurício Tizumba, Adyr Assunção, Ricardo Aleixo, Djalma Corrêa e Fantini conseguem realizar a primeira edição do FAN – Festival de Arte Negra²⁵ de Belo Horizonte. Por falta de apoio e patrocínio, o festival ficou 10 anos sem acontecer e só teve sua segunda edição realizada em 2005.

Em 1996, Tizumba entra para a Companhia Burlantins com Marina Machado e Regina Souza. A companhia tinha o objetivo de unir teatro e música em obras destinadas a se apresentar na rua. Juntos realizam as montagens *O Homem que Sabia Português* (1998) e *À Sombra do Sucesso* (2001), com música e libreto de Tim Rescala e direção de Chico Pelúcio, e *A Zeropéia* (2007), de Hebert de Souza – Betinho, com direção de Paula Manata. Em sua primeira fase, a companhia converteu-se em um dos grupos mais respeitados e reconhecidos no cenário artístico nacional. A Companhia Burlantins marca um momento de dedicação ainda mais forte ao teatro e mostra ao Brasil um Tizumba como artista completo:

O Homem que Sabia Português, que revelava um Tizumba completo – isto é, cantor, músico e ator –, ganhou vários prêmios por onde passou, como o Sesc/Sated e o Prêmio Bonsucesso/Amparc, além de ter sido considerado o melhor espetáculo do Festival de Teatro de Curitiba pelos jornais Hoje em Dia, Folha de S. Paulo, O Globo e Gazeta do Povo, e selecionado como um dos melhores espetáculos do ano pela maior crítica de teatro brasileira, Bárbara Heliodora. (KALIL, 2018).

Durante esse período, o trabalho de Tizumba com a música continuou. Hoje Tizumba apresenta um total de seis discos gravados por sua carreira solo: o compacto *Marasmo* (1981),

²⁵ “Desde 1995, em Belo Horizonte, o FAN BH é um festival dedicado à valorização e à difusão da arte negra e ao fortalecimento das matrizes tradicionais africanas. Hoje, com periodicidade bienal, o festival tem se consolidado como um importante fórum de encontro entre artistas locais, nacionais e internacionais para compartilhar ideias, procedimentos e técnicas sobre a Arte Negra”. Mais informações disponíveis em: <http://www.fan.pbh.gov.br>

o LP *Caras e Caretas* (1988), os CDs *África Gerais* (1998), *Mozambique* (2003), *Tizumba no Mercado* (2008) e *Galanga* (2015). Sem contar as inúmeras participações que realizou em discos de outros artistas e grupos. Mas foi em seu primeiro CD que Tizumba carimbou sua conexão com a ancestralidade:

África Gerais consolidou o estilo musical e de composição que tornou o mineiro conhecido. Estava mais consciente de suas composições e deixou aflorar ainda mais questões que eram importantes para ele como artista e que, em breve, seriam exploradas em suas outras áreas de atuação. Enfim, Tizumba encontrava sua voz: não aquela que soltava na TV desde a infância, nem aquela que o sustentou por anos nos bares da cidade. Era a voz que soava trazendo consigo suas preocupações, suas motivações, sua origem. O título da obra, imediatamente, reporta-se ao clássico *África Brasil*, do então Jorge Ben, de 1976, e aborda temas diretamente relacionados à negritude, especialmente em Minas Gerais. (KALIL, 2018).

Ainda dando continuidade a essa voz, em 2001, a Companhia Burlantins alugou um galpão no Bairro Prado, zona oeste de Belo Horizonte, para ensaiar o seu novo espetáculo. Ao fim dos ensaios, Tizumba vê no galpão uma possibilidade de empreendimento e continua alugando o espaço por conta própria, fazendo do mesmo um centro cultural que intitulou Tambor Mineiro. A Associação Cultural Tambor Mineiro funciona até os dias de hoje, no mesmo lugar, como escola de música, espaço de show, teatro e ensaios, mas o carro chefe do espaço são as aulas de Tambor Mineiro.

A percussão sempre teve destaque na obra de Tizumba. Herança ancestral do candomblé e dos reinados, os tambores sempre estiveram com ele. Houve uma época em que cantava nas missas da Igreja de Lourdes e o instrumento que o acompanhava era o tambor, o que causava certo estranhamento aos fiéis mais tradicionais. Em seu compacto *Marasmo* e em seu LP *Caras e Caretas*, ele também tocou tambores e os mesmos tiveram muito destaque na concepção das músicas. Nos bares, o violão era o principal instrumento acompanhante de Maurício, mas não era tocado da forma usual e sim de forma percussiva. E muitas vezes Tizumba contava com a presença de parceiros tocando caixas de congado e atabaques.

Por isso, ao abrir seu espaço cultural, sendo artista muito ligado à percussão e congadeiro, Tizumba sabia ter o conhecimento tanto de música como da tradição do congado e, a partir dessa legitimidade, criou um curso que ensinaria para pessoas leigas ritmos e cânticos advindos da musicalidade presente na tradição do congado. O espaço se tornou um lugar de valorização do instrumento, divulgação da tradição e de conexão daqueles que tocam tambor com suas ancestralidades negras.

Muitos artistas, negros e não negros, passaram pela Associação Cultural Tambor Mineiro, como alunos e agitadores culturais. Dentre eles, pode-se destacar o ator negro Alexandre de Sena, que atuou junto a Maurício Tizumba no espetáculo musical *À Sombra do Sucesso* (2001) e, posteriormente, trabalhou no Tambor Mineiro como professor e na parte administrativa do espaço. Hoje, Alexandre desenvolve diversos trabalhos relacionados à cultura negra na cidade de Belo Horizonte: é um dos administradores do Teatro Espanca e um dos idealizadores da Segunda Preta.

Em 2002, Tizumba cria o Festejo do Tambor Mineiro: festival que acontece há 17 anos nas ruas do Bairro Prado, já fazendo parte do calendário das festividades tradicionais da cidade de Belo Horizonte. Trata-se de um encontro de congadeiros e artistas. O Festejo surge como uma espécie de formatura dos alunos do curso de Tizumba e também como uma iniciativa para a valorização da cultura congadeira, trazendo as guardas de congado para se apresentarem na parte da manhã e os artistas na parte da tarde.

Tizumba não criou apenas um festival voltado para a música. Além do Festejo do Tambor Mineiro, também criou uma mostra para a valorização das artes cênicas negras. Em 2011, após um intervalo de quatro anos da Companhia Burlantins e a saída de Marina Machado e Regina Souza, Maurício Tizumba retoma a proposta da companhia com o espetáculo *Oratório – A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, com textos de Eid Ribeiro e direção de Paula Manata. A partir daí, Tizumba converte a Burlantins em uma companhia de teatro voltada também para o Teatro Negro:

A Companhia Burlantins nasceu com uma capacidade muito grande de fazer espetáculos de qualidade, música boa, na rua e para a rua. Quando eu assumi a Companhia Burlantins sozinho, eu vi a possibilidade de fazer isso com os artistas negros. Porque isso dá mais trabalho e mais visibilidade, não só de uma forma geral para os artistas negros, mas também para o meu próprio trabalho. Eu também via a necessidade de ter uma companhia negra atuante, em Belo Horizonte, naquele período. Me incomodava ver um ou outro artista negro fazendo pequenos personagens em peças de branco. Então pensei que a gente tinha que armar uma forma da gente mesmo contar nossa própria história. Foi isso que me levou a assumir a Burlantins como uma companhia de Teatro Negro naquele momento. Ainda mais tendo Benjamin de Oliveira como patrono. Quando Benjamin entrou como patrono, ainda era na época de Regina e Marina, não foi uma ideia minha. Então achei que vinha tudo a calhar. O objetivo foi esse: buscar visibilidade e empregabilidade para artistas negros da cidade e fortalecer a arte negra feita em Belo Horizonte. (TIZUMBA, 2017).

Em 2012, com o objetivo de homenagear o patrono da Companhia Burlantins, Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil, Maurício Tizumba idealiza e

realiza a primeira edição da Mostra Benjamin de Oliveira. Durante a Mostra, a Cia. Burlantins montou seus mais recentes musicais, *Clara Negra*, uma homenagem à Clara Nunes com direção de Paula Manata e *Munheca*, uma adaptação de *O avaro* de Molière, com direção de Elisa Santana.

Tizumba também foi o criador, à frente da Cia. Burlantins, da Mostra Benjamin de Oliveira – nome dado em homenagem ao primeiro palhaço negro do Brasil –, em que se apresentam artistas negros. Os corpos negros em cena carregam a história performativa de formação daqueles atores, dançarinos e performers. Uma história que vai ao passado e segue adiante. História que abriu a porta para Tizumba e que ele faz questão de saber que outros vão continuar pelos caminhos dele ou não. (KALIL, 2018).

A atuação de Maurício Tizumba não se resume ao teatro e à música, o artista também transitou pela linguagem audiovisual. No ano 2000, Tizumba se destaca na televisão interpretando o porteiro Curió no programa *Ô Coitado*, da personagem Filomena, de Gorete Milagres, no SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). Não foi a primeira experiência de Tizumba que, em 1991, participou da minissérie *Rosa do Rumos* de Walcyr Carrasco e Rita Buzzar, exibida pela extinta Rede Manchete.

Mais tarde realizou mais algumas pequenas participações nas séries *Heróis de Todo Mundo* (2010) da TV Futura, *Força-Tarefa* (2011) e *O Natal de Rita* (2017), na Rede Globo de Televisão. Em 2013, Tizumba volta a ter destaque na televisão como o Padre Romeu, no *remake* da novela *Saramandaia*, originalmente escrita pelo dramaturgo Dias Gomes, em 1976. Na ocasião, Tizumba teve a oportunidade de contracenar com nomes importantes da cena brasileiras, tais como Aracy Balabanian, Renata Sorrah, Fernanda Montenegro, Tarcísio Meira, Lilia Cabral e outros:

A novela é uma das grandes criações do realismo fantástico brasileiro, repleta de alegorias das questões censuradas pela Ditadura no País, abordando sempre a hipocrisia daqueles que estão no poder. No *remake*, outros elementos são transfigurados, como no capítulo final da novela, em que o personagem de Tizumba tem papel fundamental: o Padre Romeu casa Risoleta e Aristóbulo – este lobisomem e aquela ex-prostituta – e acaba excomungado, uma referência a outras formas de casamento que estavam sendo discutidas no País à época. (KALIL, 2018).

Por volta do ano de 2002, a presença de Tizumba se destaca também no cinema. Em seus 47 anos de carreira, o artista já participou de dezoito filmes, entre curtas e longa metragens: *Narradores de Javé* (2001), *Samba Canção* (2001), *Uma onda no ar* (2002), *O casamento de Iara* (2004), *Vinho de rosas* (2005), *Amor perfeito* (2005), *O ronco da barriga*

(2005), *Que coso* (2005), *Batismo de sangue* (2006), *Eu sou assim - Wilson Batista* (2007), *Pequenas histórias* (2007), *Confissões de Olavo* (2008), *Os filmes que não fiz* (2008), *O filme mais violento do mundo* (2009), *Heleno* (2011), *A Rôpa* (2012), *Brasil: DNA África* (2016), *Do outro lado de lá* (2017).

E Maurício Tizumba não ficou só em Minas Gerais. Com seu trabalho, o artista percorreu quase todo o Brasil e também levou sua arte para fora do país, já tendo viajado por diversos países, como: Estados Unidos, Canadá, Bélgica, Áustria, Alemanha, França, Itália, Portugal, Cuba, Argentina e Bangladesh.

Além de viajar pelo mundo, Tizumba teve a oportunidade de descobrir suas raízes africanas específicas. Segundo estudo realizado por Tizumba para a produção do filme DNA África, de Mônica Amorim Monteiro, o artista se origina das etnias Kotoko, Masa e Mafa de Camarões. Tal descoberta inspirou o título da biografia do artista: “De Camarões: Veredas de Maurício Tizumba”, organizada por Elias Gibran e Pedro Kalil, e lançada em Agosto de 2018.



Certificado de ancestralidade de Maurício Tizumba

Ao longo de sua trajetória, Tizumba recebeu diversos prêmios no teatro, na música e no cinema. Também recebeu algumas homenagens. Recentemente foi tema dos enredos de duas escolas de samba de Minas Gerais:

Duas escolas de samba da região metropolitana de Belo Horizonte, por exemplo, o homenagearam: a Escola de Samba Boneco Doido, da Lapinha, em Lagoa Santa, com o samba-enredo “Tizumba Moçambiqueiro”, composta por Robson Torres. Já na Escola Canto da Alvorada, “Ê Tizumba ê”, de autoria de Sérgio Pererê. Aquele

que lembrou de coroas passadas por tantas gerações também recebe as suas, da maneira que ele mais sabe se expressar: cantando e dançando. (KALIL, 2018).

E as gerações que se seguem agora dão continuidade ao legado do artista. Tizumba, que antes era apenas um nome artístico, originado do apelido que um professor de matemática atribuiu à Maurício, hoje dá nome a uma família. Em 1985, Tizumba se casou com a psicóloga Bia Dias e dessa união nasceu, em 1990, a filha única de Maurício Tizumba: Júlia Dias Lino Moreira, hoje Júlia Tizumba – a pesquisadora e artista que aqui fala para você e dá continuidade ao legado do pai.

Em 17 de Dezembro de 2015, dois dias após o aniversário de Maurício Tizumba, nasce Iara Tonsich Dias Moreira, sua neta, também sagitariana. Ainda não se sabe qual será o caminho da pequena Iara, mas sabe-se que ela já toca tambor, canta, dança e performa. Futuro, presente e passado dialogam entrelaçados pelas heranças ancestrais e influências contemporâneas.

Em 2019, Tizumba continua em plena atividade artística e, nas palavras de Nilma Lino Gomes, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais: “esperemos novidades, pois a capacidade de criar e recriar-se de Tizumba, alicerçada no seu compromisso com a comunidade, a religiosidade e a performance artística, sempre nos surpreenderá” (KALIL, 2018, p. 17).

3 MAURÍCIO TIZUMBA E O TEATRO NEGRO

*Meu coração bailarino
Meu Coração de menino
Que se embala nas canções
Que se embola nas paixões
Dança, coração bobo, dança
Bole, coração mole, bole
Mas e faz caras e caretas pra cantar
Faz caras e caretas pra fazer amor*

Maurício Tizumba

Como a performance de Maurício Tizumba no teatro pode contribuir para o pensamento acerca das ideias de Teatro Negro? Nesse capítulo apresentamos um mapeamento dos 30 espetáculos teatrais dos quais Maurício Tizumba participou ao longo de sua carreira (atuando ou dirigindo) e elegemos momentos, dentro de alguns desses espetáculos, para pensar sua atuação a partir da ótica e em conexão com o Teatro Negro.

3.1 MAPEAMENTO DA ATUAÇÃO DE MAURÍCIO TIZUMBA NO TEATRO

1. ***O Pastelão e a Torta (1974).***

Teatro amador na escola. Direção do Professor Leís.

2. ***Bella Ciao (1986)***

Grupo Filhos da PUC. Direção de Carlinhos Vasconcelos.

3. ***Jogo de Guerra – Malês (1990).***

Direção de Adyr Assumpção e Roteiro de Ricardo Aleixo.

4. ***Arlequim, Servidor de Dois Amos (1991).***

Direção de Fernando Linares.

5. ***A Máquina Infernal (1991).***

Espectáculo de formatura do T.U. Direção de Carlos Rocha.

6. ***A Tempestade (1992).***

Direção de Bya Braga e Direção Musical de Maurício Tizumba.

7. *Hollywood bananas* (1993).

Direção de Eid Ribeiro.

8. *O Pastor do Espanto* (1993).

Direção de Fernando Mencarelli.

9. *Pianíssimo* (1995).

Direção de Pedro Paulo Cava, músicas e libreto de Tim Rescala.

10. *O Baile do Menino Deus* (1997).

Cia. Catibrum de Teatro de Bonecos.

11. *O Homem que Sabia Português* (1998).

Cia. Burlantins. Direção: Chico Pelúcio, músicas e libreto de Tim Rescala.

12. *À sombra do sucesso* (2001)

Cia Burlantins

Direção de Chico Pelúcio e Marcelo Bones, músicas e libreto de Tim Rescala

13. *As Mais Belas Histórias de Lúcia Casasanta*

Direção musical de Tizumba

14. *Grande Otelo – Êta Moleque Bamba* (2003).

Direção de André Pães Leme e Antônio Karnewale.

15. *A Turma do Pererê* (2004).

Direção de Stella Miranda, música e libreto de Tim Rescala.

16. *Besouro, cordão de ouro* (2006)

Direção de João das Neves, Co-direção de Bya Braga,

Textos e músicas de Paulo César Pinheiro.

17. *Zeropéia – o show* (2007)

Cia Burlantins. Direção de Paula Manata. Texto de Hebert de Souza Betinho.

18. *O Negro, a flor e o Rosário* (2008).

Texto e Músicas de Maurício Tizumba. Direção de Paula Manata.

19. *Clara Estrela* (2008).

Direção de Adyr Assumpção.

20. *Bituca – O Vendedor de Sonhos* (2008)

Direção de João das Neves.

21. *Terra de livres* (2010).

Direção de Luiz Fernando Lobo.

22. *Respingos... De um sertão reinventado* (2010)

De Ana Paula Lage. Direção Musical de Maurício Tizumba.

23. *Os Saltimbancos* (2011)

Direção de Cacá Mouthé.

24. *Galanga Chico Rei* (2011)

Direção de João das Neves. Textos e músicas de Paulo César Pinheiro.

25. *Oratório – A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança* (2012)

Cia. Burlantins. Direção de Paula Manata, Roteiro de Eid Ribeiro.

26. *Clara Negra* (2013)

Cia. Burlantins. Direção de Paula Manata. Texto de Marcos Fábio Faria.

27. *Munheca* (2013)

Cia. Burlantins. Direção de Elisa Santana.

28. *Auto de Natal – Os Três Reis Magos do Oriente e o Êre* (2015)

Um solo de Mauricio Tizumba.

29. *Gabriela, um musical* (2016)

Direção de João Falcão.

30. *Canto Negro* (2019)

Cia. Ensaio Aberto. Direção de Luiz Fernando Lobo.

Há três características de Teatro Negro que dialogam diretamente com a performance de Maurício Tizumba: a militância relacionada às questões da negritude no Brasil, os matizes da tradição e o caráter interdisciplinar. E é sobre esses três fatores que vamos nos debruçar para compreender como a performance de Tizumba pode contribuir com o nosso olhar para o Teatro Negro.

O teatro enquanto militância é a raiz do Teatro Negro. O Teatro Experimental do Negro nasce a partir de preocupações relacionadas à condição dos sujeitos negros na sociedade brasileira e fazendo da arte ferramenta de combate ao racismo. Nas palavras de Abdias do Nascimento (2004):

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas

particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades. (NASCIMENTO, 2004, p.221).

Nessa ótica estão os modos de Teatro Negro, já citados anteriormente, que Lima (2010) categoriza como **Teatro de Presença Negra** (expressões artísticas relacionadas à negritude ou com presença de pessoas negras) e **Teatro engajado negro** (teatro assumidamente ativista).

Esse é um dos pontos que aproxima o fazer artístico de Tizumba do que entendemos como Teatro Negro: o ativismo presente em suas obras, ou seja, as temáticas e/ou escolhas estéticas relacionadas à condição dos indivíduos negros na sociedade brasileira e em busca de melhoria dessa realidade, como exemplificaremos a seguir.

Os matizes da tradição trazem os fundamentos, a base, a conexão com a ancestralidade negra. Embora saibamos que nem todo Teatro Negro utiliza, direta ou indiretamente, dos recursos da tradição, também reconhecemos que esta é uma instância recorrente ao segmento. O Teatro Experimental do Negro já trazia elementos da tradição nos passos iniciais do Teatro Negro. Apesar de desejarem não se ater às manifestações em si, as tinham como referências e influências em termos de estética e conteúdo para o fazer artístico:

Em 1948, José de Moraes Pinho escreveu para o TEN *Filhos de santo*, peça ambientada na sua cidade do Recife. O texto entrelaça questões de misticismo e exploradores de Xangô (o candomblé da região) com a história de trabalhadores grevistas perseguidos pela polícia. Paixão mórbida de um branco pela negra Lindalva, que se torna tuberculosa pelo trabalho na fábrica. Sério, bem construído, *Filhos de santo* subiu à cena no Teatro Regina (Rio de Janeiro, 1949). (NASCIMENTO, 2004).

A categoria de Teatro Negro, também já citada anteriormente, que Evani Tavares Lima (2010) denomina “Performance negra” diz respeito às brincadeiras e às manifestações de matriz africana que não necessitam de público para acontecer, como capoeira, maculelê, congado e candomblé. A partir dessa ótica compreendemos que o Teatro Negro sempre esteve presente na performance de Maurício Tizumba que, por se tratar de um homem negro, nascido e criado dentro de tradições de matriz africana, como o candomblé e o congado, já performava nos terreiros e trouxe toda essa bagagem para a sua atuação profissional, como também verificaremos ao analisar suas obras.

Por fim, reconhecemos que o caráter interdisciplinar também está intrínseco ao Teatro Negro, desde suas origens. A montagem do espetáculo *Aruanda* (1947), com texto escrito por Joaquim Ribeiro especialmente para o Teatro Experimental do Negro, é um bom exemplo:

Nossa encenação compôs um espetáculo integrado organicamente, com dança, canto, gesto, poesia dramática, fundidos e coesos harmonicamente. Usamos música de Gentil Puget e pontos autênticos recolhidos dos terreiros de candomblé. O resultado mereceu do poeta Tasso da Silveira este julgamento: “É um misto curioso de tragédia, opereta e ballet. O texto propriamente dito constitui, por assim dizer, simples esboço: umas poucas situações esquemáticas, uns poucos diálogos cortados, e o resto é música, dança e canto. Acontece, porém, que com tudo isso, *Aruanda* resulta numa realização magnífica de poesia bárbara”. (NASCIMENTO, 2004).

Entender o Teatro Negro como um campo performativo interdisciplinar, ou seja, compreender que o Teatro Negro, recorrentemente, une diversas linguagens artísticas com a mesma hierarquia em uma mesma obra, corrobora mais uma vez para o fato de que Maurício Tizumba, com sua atuação múltipla em diversos campos da arte, apresenta elementos de Teatro Negro em sua performance. Analisaremos cada uma dessas características de sua performance mais à frente.

Se bem o Teatro Negro esteve presente em Maurício Tizumba desde sempre: das tradições da infância, passando por performar “Tributo à Martin Luther King” aos oito anos em um programa de calouros, até suas primeiras aparições profissionais no teatro e ainda que possamos considerar que o Teatro Negro esteja presente em todas as suas interpretações, faz-se necessário escolher algumas obras e cenas específicas que nos exemplificam esse diálogo.

Como já dito anteriormente, no início da década de 90, Tizumba participa de dois espetáculos de Teatro Negro em Belo Horizonte: *Jogo de Guerra Malê* e *Tempestade*.

Jogo de Guerra – Malês é um espetáculo que conta a história dos Malês. É um texto do escritor negro Ricardo Aleixo que fala da resistência do povo Malê, negros que foram praticamente eliminados do Brasil pelo fato de terem muitos conhecimentos, muita capacidade de resistir, de ensinar e transmitir sabedoria para as pessoas. A negritude de Belo Horizonte estava toda envolvida nesse espetáculo: o dramaturgo era negro, o diretor foi Adyr Assumpção que também é negro. O elenco também foi escolhido em função da força negra de atuação de cada um. Eu entrei com a força da música e do teatro, junto com a Nelita, grande atriz que conheci no Teatro Universitário da UFMG. A parte da dança ficou a cargo de Evandro Passos que está à frente da dança afro de Belo Horizonte há muitos anos. O Mestre João da capoeira, que é o pai da capoeira angola de Belo Horizonte, também estava presente trazendo a força dessa nossa arte marcial. Esse espetáculo trouxe a arte negra, saindo do negro, contando histórias de negros para a população de Belo Horizonte. (TIZUMBA, 2017).

No espetáculo *Jogo de Guerra – Malês* verificamos as três características de Teatro Negro e da performance de Tizumba que estamos analisando: o caráter interdisciplinar aparece no fato de o espetáculo combinar o teatro, a música, a dança e ainda contar com a exibição de vídeos dos próprios atores, em televisores que estavam em cena, e os atores contracenarem com os vídeos, acrescentando a linguagem audiovisual na concepção da obra. A questão da militância se mostra na ação afirmativa de escolher uma ficha técnica composta exclusivamente por artistas negros, na presença desses artistas negros em cena e na temática que também aborda questões relacionadas à negritude. E os matizes da tradição também estão presentes a partir da dança dos orixás trazida por Evandro Passos, da capoeira pelas mãos de Mestre João e pela musicalidade afro trazida por Tizumba.

Em 1993, Tizumba realiza a direção musical do espetáculo *Tempestade* do autor Aimé Césaire²⁶. Essa obra é uma adaptação do escritor martiniquense de A Tempestade de William Shakespeare, a partir de uma ótica pós-colonial.

Fui convidado pela Bya Braga, que na época era professora do Teatro Universitário da UFMG e estava fazendo a direção da formatura daquele ano, para fazer a direção musical do espetáculo que fazia uma adaptação da peça de Shakespeare para uma tempestade negra que falava dos orixás, como ogum, xangô e vários orixás do candomblé Yorubá. Então eu, que vinha do candomblé, trouxe músicas e ritmos da nossa manifestação de matriz africana para fazer a trilha sonora do espetáculo. (TIZUMBA, 2017).

Exemplificamos as duas obras acima porque trazem contribuições importantes para o diálogo entre a performance de Maurício Tizumba e o Teatro Negro nos anos 90. Mas é a partir da década de 2000 que retiraremos os exemplos mais substanciais. Escolhemos então quatro peças para exemplificar a performance de Maurício Tizumba em diálogo com o conceito de Teatro Negro: *Besouro Cordão de Ouro (2006)*, *O Negro, a flor e o rosário (2008)*, *Galanga chico rei (2011)*, *Oratório – a saga de dom quixote e sancho pança (2012)*. Além das quatro peças citadas, analisaremos a Mostra Benjamin de Oliveira, festival idealizado por Tizumba, que também aportará para o entendimento de suas contribuições para as ideias de Teatro Negro.

²⁶ Aimé Césaire nasceu em 26 de Junho de 1913 em “Basse Pointe”, na Martinica. É escritor e poeta. Criador do termo Negritude (*Négritude*, em francês), em 1935, com o objetivo de valorização da cultura negra, perante a cultura francesa dominante. É responsável por colocar em pauta questões da descolonização.

3.1.1 *Besouro Cordão de Ouro*



Besouro Cordão de Ouro
(Foto: Daniel Protzner)

No início dos anos 2000, Maurício Tizumba é convidado a participar da montagem *Besouro Cordão de Ouro (2006)*, de Paulo César Pinheiro, com direção de João das Neves, Co-direção de Bya Braga e Direção Musical de Luciana Rabello, no Rio de Janeiro. O musical é uma homenagem ao mestre de capoeira Besouro Mangangá. A montagem trouxe muitas características do Teatro Negro, baseando-se na estética, na musicalidade e corporeidade de manifestações de matriz africana.

O elenco composto por atores, músicos, bailarinos e capoeiristas negros (Anna Paula Black, Cridemar Aquino, Letícia Soares, Valéria Mona, Iléa Ferraz, Raphael Sil, William de Paula, Wilson Rabelo, Marcelo Capobianco, Maurício Tizumba, Sérgio Pererê, Laboriô e Lobsomen) compõe uma roda/ritual junto ao público, inspirados nas tradições da capoeira e do candomblé, em meio a berimbaus, atabaques e caxixis.

O espetáculo é uma das mais felizes realizações do teatro brasileiro do século XXI, saudado enormemente por onde passou. Foi considerado a melhor peça no Festival de Curitiba de 2007, sua crítica se tornou unânime. Na montagem pouco tradicional, os atores misturam-se ao público, lembrando o formato de teatro de arena de onde João das Neves se origina. Nesse espaço, uma remontagem dos velhos armazéns baianos, personagens narram a história de Besouro – que não é interpretado. A atuação de Tizumba é uma das mais distintas de sua carreira: com maior carga dramática, o personagem Canjiquinha é mais sério do que a maioria dos outros

papéis que interpretou. Mistura na narração a cantoria e a dança, deixando que o corpo trabalhe, carregando a antiga história que compartilhava com o capoeirista baiano. (KALIL, 2018, p. 81)

Manuel Henrique Pereira era o nome de batismo de Besouro Preto, Besouro Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro. Mangagá nasceu no Recôncavo Baiano, filho de escravos, era discípulo e sucessor de Mestre Alípio, lutou pelos direitos do povo negro entre o fim do século XIX e o início do século XX, período pós-abolição, em que a capoeira e o candomblé eram fortemente perseguidos e reprimidos.

Reza a lenda que Manuel tinha a capacidade de voar como um besouro, se transformar em árvores e plantas e por isso teria conseguido escapar de inúmeras tentativas de captura. Filho de Ogum, com o corpo fechado pelo candomblé, Besouro foi e é tido como herói afro-brasileiro até os dias de hoje, ainda que a história oficial tenda a considerar mera ficção toda narrativa que se mantém viva por meio da oralidade, em detrimento da legitimidade atribuída às histórias dos heróis brancos das narrativas ocidentais.

Besouro, herói de extração popular, é protagonista da epopéia dolorosa dos negros no Brasil, tornando-se um personagem da história que vai alimentar, ainda hoje, muitas narrativas sobre suas aventuras. O capoeirista rasura a noção de herói como a elaborada por uma conceituação tradicional do gênero épico, vindo simbolizar a rebeldia dos negros, como resposta ao sistema escravocrata no país. (SILVA, 2010, p.33).

Famoso por sua coragem imbatível e fugas heroicas, Besouro teve sua invencibilidade interrompida e foi morto pela traição de um irmão que, por inveja, disse aos brancos a única forma de furar um corpo fechado: faca de ticum. Mas o legado de Besouro, entre o mito e a realidade, perpetua entre as novas gerações.

A forma como o espetáculo foi construído humaniza Besouro, desmistificando a personagem e considerando o caráter político da obra, a partir da valorização da história de resistência e da cultura afro-brasileira. Como recurso dramático utilizou-se a contação de histórias. Outros mestres de capoeira, como Canjiquinha, Bimba, Barroquinha, Caiçara e Pastinha são as personagens que contam a história de Besouro.



Besouro, Cordão de Ouro
(Foto: Ricardo do Amaral)

O lugar de narradores evoca a tradição do griotismo, prática realizada entre alguns povos africanos. A palavra *griot* tem origem francesa. Os *griots* têm a função de transmitir conhecimentos, histórias e tradições por meio da oralidade, de geração em geração. Normalmente são pessoas mais velhas, detentoras de grande sabedoria e saberes ancestrais.

Em *Besouro*, a performance de Maurício Tizumba se conecta com o Teatro Negro por diferentes instâncias, mas vale destacar o aspecto do griotismo. Não casualmente, pois o *griot* já existia em Tizumba, uma vez que nessa montagem o artista já se encontra em uma fase mais amadurecida de sua vida e, tanto nos palcos quanto fora deles, já lhe é conferida não só a sabedoria, mas também a imagem de um verdadeiro mestre. Característica que viria acompanhá-lo em muitas de suas próximas obras.

3.1.2 *O Negro, A Flor E O Rosário*



O Negro, a Flor e o Rosário
(Foto: Netun Lima)

Em 2008, inaugura-se um novo momento para a carreira teatral de Tizumba em que a dedicação para o Teatro Negro ativista/militante se torna uma ação afirmativa ainda mais consciente e proposital. Depois da experiência carioca com o mestre teatral João das Neves, ao lado do mestre musical Paulo César Pinheiro, Tizumba, artista já de grande maturidade e potência criativa, se encoraja para levar aos palcos do teatro sua própria história e assina concepção, roteiro, dramaturgia, música e direção musical do espetáculo musical infanto-juvenil *O Negro, a flor e o rosário*.

No espetáculo, que tem direção de Paula Manata, Tizumba sobe ao palco acompanhado de nove atrizes negras no elenco. Foi a primeira vez que Tizumba encabeçou um trabalho teatral com elenco integralmente negro e feminino: Ana Cecília Assis, Ana Luísa Coelho, Danielle Anatólio, Débora Guimarães, Eneida Baraúna, Elisa de Sena, Fernanda Patuá, 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. Posteriormente o multi-artista Benjamin Abras também fez parte do elenco, para garantir a continuidade do espetáculo, substituindo

Tizumba que já não tinha mais disponibilidade de agenda, por estar envolvido em outros trabalhos.

No espetáculo, Tizumba segue o formato de contação de histórias que praticara com João das Neves e leva para a cena seis contos de “personagens” afro-brasileiras: Orixás, Zumbi dos Palmares, Dandara, Saci Pererê, Cosme e Damião e Nossa Senhora do Rosário. A peça se inicia na encruzilhada sincrética – parafraseando Martins (2003) – de um cortejo em que as atrizes vestidas de orixás, em um figurino que remete às Bonecas Abayomís²⁷, tocam caixas de folia. A encruzilhada sincrética aqui se dá pelo fato de em uma só cena as atrizes representarem os orixás, divindades do candomblé, mas tocando tambores que remetem a outra manifestação de matriz africana: o congado.

Quando chegam ao palco, Tizumba inicia a contação de histórias que é entrecortada por músicas e coreografias. A primeira história é a dos orixás em que o narrador nos apresenta as divindades Oxalá, Oxóssi, Iemanjá, Iansã, Oxum, Oxumaré, Omolú, Xangô, Ogum e Nanã. A partir de danças, cantos, textos e símbolos da tradição, as atrizes trazem para a cena a corporeidade negra impregnada de ancestralidade.

Os elementos e matérias da natureza – água, vento, terra, arco-flecha, ferro etc. – são ressignificados e incorporados nas partituras corporais das atrizes/performers. Aqui tenta-se recuperar o corpo crivado de memória coletiva por meio dos movimentos coreografados, propostos para a representação de cada orixá mencionado. (ALEXANDRE, 2017, p.53)

Em seguida o espectador ouve/assiste/experimenta as histórias de Zumbi e Dandara dos Palmares, negros que foram trazidos da África para o Brasil em situação de escravos e, aqui, lutaram pela liberdade de seu povo, agitando fugas e construindo comunidades negras de resistência em meio a mata: os quilombos. No espetáculo, Zumbi e Dandara são representados por bonecos confeccionados em tamanho real pelo artista plástico Eduardo Félix e manipulados em cena pelas atrizes.

O quarto conto é a história da famosa figura folclórica Saci Pererê, em que Tizumba representa as peripécias da personagem com a vivacidade de um menino, apresentando para o público as artimanhas do mito, conhecido por ter uma perna só, portar sempre um gorro vermelho na cabeça, fumar cachimbo e fazer travessuras com animais e pessoas.

²⁷ Bonecas Abayomís: Bonecas de pano artesanais, de origem africana.



O Negro, a Flor e o Rosário
(Foto: Netun Lima)

A penúltima história é a de São Cosme e São Damião, protetores das crianças e também conhecidos como Ibejis nas religiões de matiz africana. O elenco performa uma verdadeira brincadeira para contar a história dos santos irmãos gêmeos que por terem o dom de realizar milagres, foram acusados de feiticeiros e receberam pena de morte. Na cena, em uma verdadeira atmosfera lúdica, balas e doces são atirados para o público ao som dos tambores e dos cânticos em homenagem aos santinhos.

Finalmente, a peça se encerra com a história de Nossa Senhora do Rosário, a santa padroeira dos negros congadeiros. O elenco termina no proscênio do palco, tocando e cantando uma cantiga de reinado que diz: “Coroa santa, coroa santa, coroa santa que eu busquei lá no mar... Ô coroa santa, abre essa porta pra felicidade entrar”.

O caráter de espetacularidade de *O negro, a Flor e o Rosário* se faz evidente e é por isso que argumento que o mais importante é o reconhecimento e a constatação de que, neste texto espetacular, os rituais são vistos não só como um lugar de representação e de valorização do corpo negro em performatividade e/ou como espaço de religare, mas como uma instância artística em que a memória é fonte de expressão de vida. (ALEXANDRE, 2017, p. 57). Grifos meus.

Ainda que seja alvo de crítica por alguns praticantes das religiões e/ou artistas e pesquisadores que consideram que os assuntos da religiosidade devem se manter somente em seus lugares de origem, Tizumba sente legitimidade em levar esses assuntos para o palco por ser artista e pertencente às religiões ao mesmo tempo. E defende a atitude com o argumento de que considera que a história do povo negro, de sua cultura e de sua religiosidade foi muito mal contado ao longo do tempo. E que agora, o próprio negro pode contá-la e recontá-la a fim de que haja uma reparação histórica e na esperança de que a arte possa sensibilizar as pessoas e transformar a realidade da intolerância religiosa e desigualdade social e racial que o Brasil vive até os dias de hoje.

3.1.3 *Galanga Chico Rei*



Galanga Chico Rei
(Foto: fotoincena.com.br)

Em 2011 Tizumba se encontra novamente com João das Neves e Paulo César Pinheiro, dessa vez com direção musical de Titane. A montagem do musical *Galanga Chico Rei* trouxe Tizumba como protagonista, junto a um elenco de atores e músicos negros

mineiros (Alysson Salvador, Bia Nogueira, Denílson Tourinho, Evandro Passos, Everton Coroné, Felipe Gomes, Katia Aracelle, Lucas Costa, Maíra Baldaia, Rodrigo Jerônimo e Wellison Pimenta), para contar a história de Galanga Conguemba Ibiála Chana, rei congolês que foi trazido para o Brasil em condição de negro escravizado e aqui se libertou e comprou a liberdade de vários outros negros, tornando-se rei novamente.

Na travessia diaspórica da África para o Brasil, Galanga perdeu a esposa Djaló e sua filha Itúlo, jogadas para fora do navio negreiro para aliviar o peso da embarcação em noite de tempestade. Chegando em terras brasileiras, Galanga foi rebatizado como Francisco e vendido para um senhor de escravos em Minas Gerais. E foi trabalhando nas minas de ouro que Chico juntou dinheiro para se libertar: guardava o pó do ouro em seus cabelos e, na calada da noite, lavava-os em uma bacia, enterrando o ouro perto da casa grande, até conseguir comprar sua liberdade, de seu filho e dos seus.

Na cidade de Ouro Preto, Galanga refez sua vida. Conseguiu comprar a mina de seu antigo dono, casou-se com a filha de um sacerdote e com suas riquezas construiu grandes e belas igrejas. Foi na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto que Galanga realizou a primeira festa de congado de Minas Gerais, onde foi coroado rei novamente: Chico Rei.



Galanga Chico Rei
(Foto: fotoince
na.com.
br)



Galanga Chico Rei
(Foto: fotoincena.com.br)

O espetáculo se baseia na manifestação afro-religiosa do congado. Elementos da tradição – como tambores, gungas, patangomes, estandartes, bandeiras e bastões – compõe o cenário e a dramaturgia. A figura do griot é representada aqui novamente pela personagem Pai Grande, interpretada por Tizumba, trazendo a figura do mais velho que, com sua ancestralidade e sabedoria, conta história de Galanga para os mais novos.

Tizumba é o narrador, uma espécie de griot, que guia o público pela narrativa que também se configura como uma das versões mitológicas para o surgimento do Congado. Galanga, em 2015, também virou disco produzido por Sérgio Santos. Em uma das canções de Paulo César Pinheiro, a menção direta a Tizumba está na letra de “Capitão e Capitã”, que mostra os encontros que conformaram as religiosidades bantu no Congo e em terras brasileiras (KALIL, 2018, p. 82).

A gunga, elemento utilizado nas guardas de moçambique²⁸, são um forte elemento do espetáculo e da performance artística de Maurício Tizumba em outros trabalhos que realiza. Trata-se de um instrumento tocado com os pés que é símbolo de resistência e identidade do

²⁸ Guardas de Moçambique: grupos religiosos específicos da manifestação do Congado. Em Minas Gerais, há seis categorias mais conhecidas de grupos de congado, são elas: Moçambiques, Congos, Caboclos, Vilões, Marujos e Catopês.

povo negro de Minas Gerais. São chocalhos que, na tradição do 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.



Galanga Chico Rei
(Foto: fotoincena.com.br)

A postura dos atores em alguns momentos remete a uma ambiência em que *o sagrado é recuperado por meio da gestualidade*, por exemplo, com um “curvamento com a cabeça” que sinaliza sinal de respeito ao mestre, ao mais velho, ao ancestral ou os gestos sincopados dos pés que tocam a gunga, limiar de encontro com o céu e a terra, *pois ambos os espaços são entrecortados pelo corpo que, a partir de um gesto perlocutório, com o toque dos pés no solo, tem energias renovadas e ressignificadas*: pés, terra, corpo – pernas, cadeira, tronco e cabeça – e o espaço transcendental, no momento da recriação dos mitos e do rito, assumem uma só instância de rememoração de identidades e transcrição, reposição e transposição de memórias olvidadas. (ALEXANDRE, 2017, p. 66). Grifos meus.

A gunga se tornou uma marca registrada da performance artística de Maurício Tizumba que vem utilizando o instrumento em seus trabalhos há alguns anos, em seus shows, aulas de percussão e em quase todas as peças teatrais das quais participou na última década: Os saltimbancos (2011), Galanga chico rei (2011), Oratório – a saga de dom quixote e sancho pança (2012), Clara negra (2013), Auto de natal – Os três reis magos do oriente e o êre (2015)

e Gabriela, um musical (2016) tem em comum a presença da gunga por meio da performance de Tizumba.

3.1.4 Oratório – A Saga De Dom Quixote E Sancho Pança



Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança
(Foto: Bruno Magalhães)

Em 2012 a dupla Maurício Tizumba e Sérgio Pererê se encontra novamente nos palcos do teatro, como na montagem *Besouro Cordão de Ouro*, agora para trazer à cena uma releitura do clássico *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, com o musical *Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança* da Companhia Burlantins. Além de amigos pessoais, os dois artistas têm muito em comum em suas obras.

Sérgio Pererê é um dos compositores mais férteis da MPB, já tendo sido cantado e gravado por grandes nomes da música brasileira, como João Bosco, Milton Nascimento, Chico César, Vander Lee e Fabiana Cozza. Autodidata, com trabalho direcionado para a resistência e valorização da cultura e da arte negra, é um dos fundadores do Grupo Tambolelé (1995), com o qual se apresentou em diversas cidades do Brasil e no exterior. Em sua carreira solo, dividiu o palco com reconhecidos músicos, como Wagner Tiso, Marcos Suzano e

Robertinho Silva. Possui os CDs solos e autorais “Linha de Estrelas” (2005), “Labidumba” (2008), “Alma Grande” (2010) e “Cada um” (2018). No teatro, Pererê participou dos espetáculos *Besouro Cordão-de-Ouro*, *Terra de Livres*, *Bituca – O Vendedor de Sonhos* e *Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança*. Todas as peças, ao lado de Maurício Tizumba.

A parceria cênica da dupla sempre foi potente e, em *Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, não é diferente. Sérgio Pererê interpreta Dom Quixote e Maurício Tizumba, Sancho Pança, seu fiel escudeiro. As personagens parecem ter sido escritas para os atores, tanto pelas características das figuras, quanto pela personalidade de cada um dos artistas e pela amizade que vivem fora dos palcos.

O espetáculo tem roteiro de Eid Ribeiro²⁹, direção de Paula Manata³⁰, direção musical de Maurício Tizumba e trilha sonora original composta por Sérgio Pererê. Em cena, junto aos cavaleiros andantes, outros artistas negros integram a cena: Alysson Salvador, Daniel Guedes, Júlia Tizumba, Nath Rodrigues e Daniel Guedes. Em uma primeira formação, o elenco também contou com Josi Lopes e Éverton Coroné. Este último, junto a Alysson Salvador, assina os arranjos das músicas do espetáculo.

A saga, escrita pelo romancista, poeta e dramaturgo espanhol Miguel de Cervantes, em 1604, conta a história do fidalgo Dom Quixote que perde o juízo após ler muitos romances de cavalaria, passa a confundir realidade com imaginação e sai pelo mundo em busca de aventuras, ao lado de seu fiel escudeiro Sancho Pança que, apesar de um homem não tão culto quanto Dom Quixote, apresenta uma visão mais objetiva da realidade.

As fantasias idealizadas pelo cavaleiro andante, em busca de combater injustiças, são contrapostas à dura realidade na qual vive. E é a partir dessa perspectiva que o musical da Companhia Burlantins estabelece um paralelo entre as lutas de Dom Quixote e a luta dos idealistas militantes da causa negra no Brasil, mais especificamente em Minas Gerais, como podemos verificar na fala final dita por Sérgio Pererê no papel de Dom Quixote:

Se tu vives e se eu vivo, poderá suceder que em seis dias eu ganhe um reino. Um reino onde os livros não serão queimados, um reino onde rebanhos não serão soldados, um reino onde as leis não serão ditadas por gigantes, um reino onde as mulheres, como Dulcinéia, serão honradas e respeitadas. Nesse reino, Sancho, um

²⁹ Eid José Ribeiro Aguiar, nascido em Caxambu, Minas Gerais, no ano de 1943, é diretor, autor, roteirista e ator. Destacado como um dos mais inventivos diretores mineiros.

³⁰ Paula Manata é historiadora, bailarina, atriz, diretora e integrante – fundadora do Grupo de Teatro Armatrix (1991).

homem simples como tu poderá ser coroado rei. Nesse reino não haverá golpe! E nesse reino... nós, os cavaleiros andantes, poderemos vencer as nossas batalhas.

Ao que o Sancho de Tizumba responde:

Em meu reino, serei eu rei, como aquele que o é no seu. Sendo-o, farei o que me vier à cabeça sem temer. E fazendo o que me vier à cabeça, procederei ao meu gosto e, procedendo ao meu gosto, me sentirei contente. E me sentindo contente, não há mais o que cobiçar. E não tendo mais o que cobiçar, senhor Dom Quixote, acabou-se. Acabou-se. Mas não se esqueça que vosmecê me prometeu uma ilha. (KALIL, 20218, p.76)

Em Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança, o Teatro Negro aparece em uma instância diferente das peças exemplificadas anteriormente. A temática não passa, a priori, pela esfera da ancestralidade, não conta as histórias das tradições negras ou narra a trajetória de heróis originalmente negros. Aqui a ação afirmativa está na montagem de um clássico europeu, a partir da ótica da negritude brasileira, com um elenco integralmente negro, compondo dramaturgia e encenação a partir de elementos da cultura afro-brasileira e extraindo o que de comum pode haver entre esses universos díspares. Tal como fez Abdias do Nascimento, precursor do Teatro Negro, ao protagonizar o clássico *Othello* do dramaturgo inglês William Shakespeare, junto ao grupo Teatro Experimental do Negro, em 1946.

O que acontece, nesse Quixote, não é uma simples encenação do clássico de Cervantes que se passa na Espanha e parodia as narrativas mais populares da época. O protagonista, apaixonado por novelas de cavalaria, imagina viver aventuras próprias da Idade Média no início do Mundo Moderno e enfrentar gigantes que são, na verdade, moinhos de vento. A montagem de Eid Ribeiro tira Quixote da Espanha e o traz para o Brasil, mais particularmente para Minas Gerais, e insufla na narrativa aspectos da cultura afro-mineira até mesmo no cenário e no figurino, com cavalos feitos de tambores e outros instrumentos de percussão. Nessa tradução, a narrativa também se transforma em musical. (KALIL, 2018, p.75).



Oratório – a Saga de Dom Quixote e Sancho Pança
(Foto: Patrick Arley)

A trilha sonora composta por Sérgio Pererê também atua como dramaturgia e personagem no espetáculo, transitando por referências de diversos estilos musicais, desde os mais brasileiros como xote, forró, maracatu e congado até o blues e o flamenco. Trata-se de um passeio pela música universal.

A performance de Maurício Tizumba neste espetáculo o mostra como artista completo: multi-instrumentista toca viola caipira, cavaquinho, percussões e suas famosas gungas, já citadas anteriormente. Canta, dança e atua com seu humor nato, evocando as recorrentes caras e caretas, a partir de uma energia e corporeidade “clownesca” que lhe é peculiar.

3.1.5 Mostra Benjamin De Oliveira

Além dos quatro espetáculos escolhidos para exemplificar a performance de Maurício Tizumba em conexão com os Teatros Negros, também se faz importante trazer para a discussão outra atuação do artista que contribui para a reflexão em torno da temática negra nas artes da cena: a idealização da Mostra Benjamin de Oliveira.

Criada em 2013 pela Cia Burlantins, a Mostra Benjamin de Oliveira se inspira e presta homenagem ao patrono da companhia: Benjamin de Oliveira, nascido em 1870, primeiro palhaço negro do Brasil, considerado criador do circo-teatro brasileiro, gênero que levava para as ruas companhias circenses interpretando os mais variados textos teatrais, permeados por músicas e danças de ritmos diversos.

O objetivo do projeto é criar espaços para que as artes cênicas negras se mostrem, difundindo e valorizando a cultura afro-brasileira por meio do protagonismo de corpos negros em cena, a partir de espetáculos que tenham a cultura afro como tema ou um elenco predominantemente negro.

A mostra já teve seis edições e vem crescendo a cada ano³¹. Em sua primeira edição, realizada entre novembro de 2012 e março de 2013, a Mostra Benjamin de Oliveira foi contemplada pela Fundação Nacional de Artes – Funarte no Edital de Ocupação do Galpão 3 da Funarte MG. Todas as suas atividades, portanto, foram realizadas no espaço da Fundação, no bairro Floresta, em Belo Horizonte.

Os musicais *Besouro Cordão-de-Ouro*, *Galanga Chico Rei*, e *Oratório: a saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, já citados anteriormente, e *Zumbi* (uma remontagem do clássico Arena Conta Zumbi de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, também dirigida por João das Neves) foram as principais atrações desta primeira edição que contou com 21 espetáculos teatrais, de dança e de circo, oficinas e atividades especiais para escolas públicas em 77 dias de programação. Nessa ocasião também ocorreram as estreias dos musicais *Clara Negra*, uma homenagem à Clara Nunes com direção de Paula Manata, e *Munheca*, opereta inspirada em *O Avaro*, de Molière, com direção de Elisa Santana.

A primeira edição da mostra também contou com apresentações de solos de artistas negros, como os monólogos *Alabê de Jerusalém* de Altay Veloso, *Carolina, o luxo do lixo* de Wilson Rabelo, *Parem de Falar Mal da Rotina* de Elisa Lucinda, e *O Cheiro da Feijoada* de Iléa Ferraz. E apresentações de dança, como *Faça Algum Barulho* da Rui Moreira Cia. de Danças, *Masemba* de Benjamin Abras, *Africar* do Código Movimento, *Mulheres de Baobá* da Companhia Baobá de Dança, *Ela Vestida, instalação coreográfica* da Cia Suspensa, e *Abolição, um novo olhar* do Grupo de Teatro Filhos de Zumbi.

³¹ Informações sobre a Mostra Benjamin de Oliveira podem ser encontradas no link: <http://burlantins.com.br/benjamin/>. Acesso em 05/02/2019.

Em sua segunda edição, no ano de 2014, a Mostra Benjamin de Oliveira aconteceu por meio de Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais, no Teatro Oi Futuro Klaus Vianna, em Belo Horizonte, no mês de abril. Entre as 14 atrações apresentadas, além dos espetáculos teatrais de Maurício Tizumba e de seus convidados, a programação continuou contando com diversas manifestações das artes cênicas, como circo, dança, performance e intervenções urbanas. Também contou com rodas de conversa, palestras e a exibição inédita de um documentário sobre a guarda de congado Os Carolinos.

A terceira edição, selecionada na 3ª Edição do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, foi realizada no mês de maio de 2015, no Teatro Oi Futuro Klaus Vianna e na Associação Cultural Tambor Mineiro. Nessa ocasião, Tizumba decide não se apresentar teatralmente e abrir um edital convocatório para artistas negros de todo Brasil. Recebeu 153 inscrições, vindas de mais de 50 cidades de 16 estados brasileiros. A programação foi selecionada, além de Tizumba, pelos curadores negros Alexandre de Sena e Grace Passô.

Foram nove espetáculos de dança e teatro, dentre eles a estreia do espetáculo solo *CO ÊS* do bailarino Rui Moreira, *{ENTRE}* do Coletivo Negro de (SP), *Sapiências e Transbordadas* da Laia Cia de Danças Urbanas, o projeto de dança-performance *Maravalhas*, de Benjamin Abras, *Madame Satã* do Grupo dos Dez, e *Feito de Som e Fúria* do grupo Breaking no Asfalto. Completando a programação, a mostra ainda recebeu o lançamento do livro *Percursos do Sagrado: Irmandades do Rosário de Belo Horizonte* e teve o seu encerramento com show de lançamento do disco *Galanga Chico Rei*, de Tizumba, com produção musical de Sergio Santos.

No ano de 2016, a quarta edição da Mostra foi realizada em junho, na Associação Cultural Tambor Mineiro, também realizou chamamento público, recebendo 109 inscrições de espetáculos de teatro, dança, circo e performance, de 23 cidades e 14 estados brasileiros. A programação contou com peças de diversas regiões de Minas Gerais e também das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.

Ainda em 2016, a quinta edição da Mostra Benjamin de Oliveira foi realizada no Rio de Janeiro, entre 23 e 27 de novembro, no Teatro Oi futuro Ipanema. A programação desta edição especial no Rio de Janeiro foi composta por apresentações dos espetáculos *Oratório – A saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, nessa circunstância contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, e *A morte de Antônio Preto*, do artista Sérgio Pererê. E por

oficinas ministradas pela dramaturga Cidinha da Silva que também lançou dois de seus livros na Mostra: *#Parem de nos matar!* (2016) e *Canções de amor e denço* (2016).

A sexta edição da Mostra Benjamin de Oliveira, realizada em junho de 2018, foi dedicada exclusivamente à dança e à performance, prestando homenagem à bailarina e coreógrafa Marlene Silva com um espetáculo que reuniu mais de 20 bailarinos de Belo Horizonte, músicos e a Guarda São Jorge de Nossa Senhora do Rosário, do bairro Concórdia. A edição foi selecionada pelo programa Boticário na Dança e apresentou cinco espetáculos de dança, batalhas de danças urbanas, oficinas e um debates.

Trazer a Mostra Benjamin de Oliveira para o debate é analisar a atuação de Maurício Tizumba, conectada ao Teatro Negro, para além de sua performance. A idealização da mostra é uma ação política de Tizumba em combate ao racismo estrutural que invisibiliza os corpos políticos negros que praticamente inexistem nos grandes festivais de teatro, na teledramaturgia e no cinema, se comparado o fato de que a população negra representa mais da metade da população brasileira.

O número de inscrições e a qualidade artística dos espetáculos recebidos pela Mostra Benjamin de Oliveira ao longo desses seis anos, nos comprova a forte existência e a potência das artes cênicas negras espalhadas por todo Brasil, o que corrobora a necessidade da criação de espaços para que essa arte se expresse.

A ação de abrir chamamentos públicos estimula a comunidade artística negra a se colocar também em um lugar de empreendedores e produtores culturais, escrevendo seus próprios projetos e lidando com as burocracias do mercado artístico. Assim como a ação de privilegiar curadores negros, traz a negritude para a instância de poder e tomada de decisão, a partir da capacidade de se lançar um olhar para a diversidade da arte negra.

Essas também são preocupações da Mostra Benjamin de Oliveira: empoderamento, empregabilidade e ocupação de espaços. Deste modo, a equipe predominantemente negra não atua somente nos palcos, mas em toda a produção. Desde a pessoa que limpa e cozinha, passando pelos fotógrafos e técnicos, até os gestores. A Mostra pretende, então, ser espaço de arte, reflexão, formação, luta e resistência do povo negro. Assim como a base essencial da existência do Teatro Negro em si.

3.2 O TEATRO NEGRO PERFORMATIVO DE MAURÍCIO TIZUMBA

Como dito anteriormente, três principais características conectam a performance de Maurício Tizumba e o Teatro Negro: os matizes da tradição, o caráter interdisciplinar e a militância. Além dessas três principais características, vale citar outro traço peculiar da performance de Tizumba que contribui para a configuração de um Teatro Negro próprio ao artista: suas caras e caretas.

A expressão “Caras e caretas” dá título ao primeiro LP de Maurício Tizumba, gravado em 1988 com o dinheiro que ganhara no fim da década de 80, devido ao reconhecimento e sucesso tocando nos bares da capital mineira:

A música que dava nome ao álbum, “Caras e Caretas”, composta por ele mesmo, servia como uma apresentação de si. Em suas apresentações nas casas de show da cidade, ficou famoso por sua performance, com feições que acrescentavam expressividade à interpretação e que entretinham o público. O tom de humor ou seriedade era modulado durante a execução da canção sem que a música sofresse alguma mudança estrutural, a não ser aquela que ele intencionalmente colocava. Desse modo, Tizumba levava o público a participar, para entender aquele acréscimo de significado que suas caras e caretas davam à música. Era, também, uma forma de criar empatia, troca, e de colocar face a face artista e público. (KALIL, 2018, p. 47).

As “caras e caretas” acompanham Tizumba desde criança, intuitivamente. Segundo o artista, ele não fazia uso das expressões de forma consciente, elas sempre surgiram de forma natural: *“Tenho um repertório vasto de caretas e são muito peculiares. As caras e caretas são uma ferramenta de trabalho que tenho a mais. Outras pessoas tentando usar as mesmas caretas não teriam o mesmo resultado, pois é uma característica nata minha”* (TIZUMBA, 2019). Grifos meus.

Ainda que tenha sido tratado com preconceito por pessoas que não gostavam das expressões faciais e o tratavam de “careteiro”, a comicidade gestual resultou um bom caminho e pode ser considerada um elemento técnico não só na performance de Tizumba, mas na atuação de outros artistas, como o reconhecido ator Grande Otelo com o qual fora comparado diversas vezes:

Tizumba foi, desde pequeno, comparado ao grande ator. Grande Otelo conseguia representar, cantar e dançar, algo que o levou a se adaptar bem aos mais diversos tipos de produção, de comédias a dramas, de musicais a comédias pastelão, com muito carisma. É, sobretudo, pelas caras, bocas e

caretas que as semelhanças entre os dois artistas tornam-se mais nítidas. (KALIL, 2018, p. 72).

Tamanha semelhança levou Tizumba a interpretar Grande Otelo duas vezes no teatro: em *Hollywood Bananas* (1993) e dez anos depois em *Grande Otelo – Êta Moleque Bamba* (2003). Na primeira ocasião, Grande Otelo foi a Belo Horizonte e assistiu à interpretação de Tizumba no palco do Teatro Francisco Nunes, se emocionou e aprovou sua performance.



Grande Otelo e Maurício Tizumba na estréia do espetáculo *Hollywood Bananas*, No Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte. 1993. Foto: Márcia Francisco.

“Nunca quis me igualar a ele, mas queria prestar uma homenagem. Infelizmente, ele morreu naquele mesmo ano. Fiquei feliz que ele tenha visto e gostado. Ele me contou vários casos e disse sobre as dificuldades de se estabelecer como ator, sendo negro, em um país tão racista como o Brasil”. (TIZUMBA, 2017).

A performance brincante, caricatural e de caráter performativo de Maurício Tizumba é herança das manifestações de cultura popular e matriz africana das quais o artista participa desde a sua infância. Foi dos rituais que Tizumba extraiu, aprendeu e incorporou seus principais saberes e técnicas. Sua performance é também pautada por muita improvisação. Aqueles que trabalham frequentemente com Tizumba comentam sobre sua genialidade ao improvisar:

Eu acompanhava o Tizumba, tocando percussão e fazendo coros. Um dia a gente fez um show e ele chegou antes e disse: “olha, desculpa, eu dei uma entrevista ali e na hora de falar seu nome, eu fui falar Sérgio Pereira e falei Sérgio Pererê. A língua escorregou no dente”. Aí eu falei: “Relaxa... Na hora de apresentar, você fala Pererê”. Aí ele apresentou o grupo e na hora de me apresentar, ele falou: “Nas percussões e nos vocais: Sérgio Pererê” e o povo começou a gritar: “Uh, Pererê! Uh, Pererê! Uh, Pererê!”. O Tizumba tem esse caráter de apadrinhar, de batizar pessoas na arte. E isso me faz pensar que ele é alguém com um cargo especial dentro desse lugar da arte. Tem outras pessoas que tem hoje o nome que o Tizumba batizou. Acho que isso aí é uma coisa nobre. (PERERÊ, 2019).

Em música, Tizumba raramente tem um repertório previamente estabelecido para os shows e quase nunca interpreta uma canção com mesmo arranjo. O mesmo ocorre no teatro: sua performance nunca é idêntica, ele joga de acordo com o momento, mostrando capacidade de lidar com o imprevisto, com o erro, com o inusitado, com as várias informações que recebe, apresentando uma escuta diferenciada e garantindo sempre um frescor em sua interpretação:

Sempre vou improvisar. No teatro o improviso acontece quando a memória me trai ou quando quero arejar a repetição do fazer teatral. Já nos shows tem vários motivos pra improvisar. Primeiro por questão de sobrevivência: eu toco em qualquer lugar, em qualquer espaço, com qualquer equipamento de som, com qualquer equipamento de luz, com qualquer banda, músicos. Em qualquer produção eu me ajito, me adapto. Eu sei trabalhar assim e gosto também. Até mesmo porque o meu improviso não tem nada de complexo. O improviso pra mim significa muita liberdade. Esse é o meu jeito de fazer arte: livre. (TIZUMBA, 2019).

Essa capacidade de improviso pode ser entendida se jogarmos luz sobre a marcante presença cênica de Maurício Tizumba. Para realizar a performance nas artes cênicas, o performer precisa atingir um estado específico de atuação que chamamos presença cênica: “A presença cênica é entendida como a habilidade do performer de estabelecer uma relação de troca com o público ao atrair sua atenção para a performance” (BIANCALANA, 2011, p.122).

Alguns acreditam na presença cênica como uma espécie de dom divino ou talento natural. Outros defendem a possibilidade de se desenvolver a presença cênica por meio de treinamentos técnicos. Pode-se entender a improvisação como possível ferramenta eficaz para o desenvolvimento da presença cênica e do fenômeno performativo como um todo e é nesse sentido que trago algumas ideias de Bya Braga (2010) para diálogo e contribuição para a análise do aspecto caricatural e inventivo da performance de Maurício Tizumba.

As ideias de *Improvisação Performativa* e *Artesania do Ator* tratam-se de uma proposta de fazer do artista – artesão: “o ato performativo (...) surge do engajamento total do artista na ação realizada por ele, da intensidade de seu investimento no ato improvisado, fora e dentro da cena, arriscando as próprias subjetividades, como também a recepção do público” (BRAGA, 2010, p.02).

O ideal do artesanato pressupõe habilidades verticais e especializadas, comprometimento, disciplina, engajamento, mas com maior leveza e originalidade no processo, contrapondo o ideal maçante das produções industriais, em série, que repetem padrões. A produção corporal do artista pode ser considerada de ordem artesã: a *Artesania do Ator*/performer está na capacidade de produzir algo com o engajamento de suas habilidades e disponibilidade para a invenção, em um ato criador desbloqueado, liberto de códigos estéticos estáticos.

Essa presença cênica marcante de Maurício Tizumba e sua performance peculiar podem ser entendidas então a partir de seu domínio técnico de ator artesão: artista de saberes aprofundados, improvisador, engajado, de personalidade própria, inventivo, espontâneo, criativo, compositor, que se relaciona com o seu próprio corpo e existência para criar.

E a partir da *Improvisação Performativa* que pressupõe o jogo com o “aqui e o agora”, a presença, a escuta aberta, respostas rápidas ao imprevisto, expressividade e imaginação, Tizumba conecta o sentido de sua própria existência enquanto sujeito negro – brasileiro – religioso – ativista – ao seu fazer artístico, desencadeando a invenção de uma performance autoral e, portanto, singular, onde arte e vida se fundem.

Outra característica marcante da performance de Maurício Tizumba e comum aos Teatros Negros, aqui já mencionada, é o trânsito por diferentes âmbitos artísticos, o caráter interdisciplinar de sua atuação. A interdisciplinaridade é uma forma não canonizada de se pensar o conhecimento. Pensa-se o conhecimento não somente a partir das especialidades, mas a partir de uma mistura de especialidades.

Há quem diga que Tizumba é mais músico que ator. Há quem diga que é mais ator que músico. Essas dicotomias não abrangem o fazer artístico de Tizumba que se encontra na arte fronteiriça da performance, no “entre” de linguagens onde as ambiguidades são bem-vindas, sem a expectativa do correto ou do inteiro, mas no compromisso com o saber fazer. E os saberes de Maurício Tizumba são de ordem interdisciplinar, pois maneja habilidades artísticas de diversos campos, aliando as diferentes disciplinas de cada campo de forma não hierárquica, em uma interação uníssona e simultânea.

Aqui convoco a ideia de *Atuação Polifônica* de Ernani Maletta (2016) para contribuir na análise do aspecto interdisciplinar da performance Tizumba. O significado de polifonia aqui apresentado é o de *várias ou múltiplas vozes* (a grosso modo: poli = vários, muitos, diversos e fonia = voz, som, grito). A voz aqui não é entendida somente enquanto fenômeno sonoro, mas enquanto voz discursiva. Em música, polifonia é um fenômeno de entrelaçamento de sons que prevê multiplicidade, simultaneidade e independência. Ao convocar o termo para o teatro, Maletta (2016) traz a noção de *Atuação Polifônica* como a de uma atuação atravessada pela multiplicidade dos discursos cênicos, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, ou seja, de forma não hierarquizada:

Trato aqui dos princípios e práticas que, segundo o meu pensamento e a minha experiência, devem orientar a formação de um artista cênico, para que a sua atuação compreenda a multiplicidade de discursos simultâneos que caracteriza a ação teatral – o que nos remete diretamente à ideia de polifonia. (MALETTA, 2016, p. 27)

A partir deste olhar, podemos compreender a performance de Tizumba, enquanto artista plural que atua em diferentes campos artísticos simultaneamente, como uma *atuação polifônica*. E, conseqüentemente, compreendê-lo como um *Artista Multiperceptivo*. Maletta (2016) nos apresenta a distinção entre o *Artista Multivirtuoso* e o *Artista Multiperceptivo*. O primeiro é aquele que desenvolve um alto grau de domínio das técnicas de diferentes áreas de expressões artísticas isoladamente. O segundo é aquele que apreende os fundamentos básicos de cada arte, habilitando-se para conviver com a simultaneidade das mesmas:

O artista multiperceptivo não será aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua máxima expressão de virtuosismo, mas o que conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que sustentam cada forma de expressão artística (...) ainda que não chegue a um estágio de virtuosismo técnico como cantor ou instrumentista, ele pode incorporar os fundamentos da linguagem musical e atuar com sensível musicalidade. Em outras palavras, a habilidade musical do artista não está apenas na sua

capacidade em ser um exímio cantor ou instrumentista, mas também na descoberta de possibilidades rítmicas, de variações de intensidade e na apropriação dos parâmetros relacionados ao tempo, indispensáveis para se dizer um texto, para desenhar no espaço um movimento corporal ou para compor a iluminação de uma cena. (MALETTA, 2016, p.24)

Consideramos, então, Maurício Tizumba como um *Artista Multiperceptivo de Atuação Polifônica* que incorpora as habilidades fundamentais de cada âmbito artístico, transitando por eles e fazendo-os dialogar. Da mesma forma que compreende os fundamentos da tradição, levando-a para diálogo com a arte e vice-versa.

Para analisar os matizes da tradição na performance de Tizumba, evoco a ideia de *Encruzilhada* de Leda Maria Martins (2002). A autora defende que a cultura negra brasileira se faz no lugar da encruzilhada, derivada do cruzamento e do diálogo entre diferentes culturas: africana, europeia e indígena.

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2002, p. 73).

O termo *Encruzilhada* nos remete às ideias de trânsito, cruzamento, interações, confronto, confluências, desvio, movimento. Nesse sentido, é possível considerar a performance de Maurício Tizumba no lugar das encruzilhadas: interdisciplinar e sincrética. Interdisciplinar pela confluência de âmbitos artísticos que se estabelecem em sua performance, como já citado anteriormente. É sincrética por suas vivências de sujeito negro pertencente a duas manifestações de matriz africana, congado e candomblé, que dialogam em sua existência e em seu fazer artístico.

Segundo Martins (2002), as formas culturais que carregam vestígios de África, usaram de engenhosas estratégias para se recriarem e sobreviverem em condições adversas de perseguição no Brasil e nas Américas como um todo. É o caso do sincretismo³² e do próprio congado, do qual Tizumba faz parte: uma manifestação afro-católica que adora santos cristãos nos moldes de rituais afro-brasileiros: cantando, dançando e tocando tambores.

³² Sincretismo: fusão de diferentes cultos ou doutrinas religiosas, com reinterpretação de seus elementos; Estratégia utilizada pelos afro-brasileiros para a sobrevivência de sua cultura de matriz africana.

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus moldes constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana, que os estudos das práticas performáticas reiteram e revelam. Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. (MARTINS, 2002, p.71).

Assim como a arte de Maurício Tizumba que se reinventa nesta performance da *encruzilhada*, entre teatro, música, dança, audiovisual, tradições e militância. Em simbioses múltiplas que resultam na criação autoral, inédita e singular do artista.

Ainda para contribuir na análise dos matizes da tradição na performance de Maurício Tizumba, retomo a ideia de *Corpo Pulsante* de Alexandre (2017). O fazer artístico de Tizumba está fortemente imbricado às suas tradições. Como dito anteriormente, não há como ler e analisar sua performance sem considerar seu corpo negro que reverbera as memórias e reminiscências de seus ancestrais africanos e afro-brasileiros.

A ideia de *Corpo Pulsante* ainda traz a noção de que, a partir da perspectiva da memória ancestral, as forças da natureza integram os movimentos corporais negros. Assim como representados corporalmente nos festejos e rituais religiosos, os elementos da natureza são também incorporados em performances artísticas negras. A energia da água, por exemplo, remete à leveza e fluidez do movimento, ao passo que a energia da terra é a responsável pelo enraizamento e tonicidade, a exemplo do que se vê na capoeira e nas danças de origem afro-brasileiras, como por exemplo, as que Tizumba recorrentemente realiza ao tocar suas gungas:

(...) é essa – a terra – a base de apoio e sustentação desse corpo que performatiza. Pensemos nos movimentos da capoeira que se constituem como dança, esporte, jogo, luta – além de fundamento e cultura secular do negro – e em todas estas caracterizações o elo com a terra é fundamental. No jogo e/ou na luta da capoeira, o corpo negro é reconfigurado a partir de movimentos ágeis e complexos, utilizando os pés, as mãos, a cabeça, os joelhos, os cotovelos; todo o corpo faz parte da performance, mas, sem dúvida são os pés os elementos fundamentais. Por isso eu afirmo que a capoeira “pega”, se desenvolve, e se enrola no chão (na terra) (...) igualmente são os pés que, em harmonia com os movimentos da cadeira, se fundem com a terra na performance do samba e de outras danças e manifestações populares brasileiras. (ALEXANDRE, 2017, p.41)

Ao analisar o espetáculo *Galanga Chico Rei*, que tem dramaturgia e encenação pautadas na encruzilhada sincrética dos rituais do congado e do candomblé, o autor contribui com a assertiva: “A ideia de um corpo pulsante se concretiza nas ações físicas e nos corpos dos atores em movimento cênico por meio da reencenação do rito, rememoração de espaços

intevalares de saberes que ultrapassam o lugar da representação mítico – poética”. (ALEXANDRE, 2017, p.65).

Por essa ótica, reconhecemos os matizes da tradição na performance de Tizumba por meio de seu *corpo pulsante* impregnado de suas inúmeras vivências, saberes e técnicas das tradições afro-brasileiras e reverberando as subjetivas e coletivas memórias de sua ancestralidade africana, mais precisamente, de sua ancestralidade camaronesa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração,
matiza as curvas de uma temporalidade espiralada,
na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear,
estão em processo de uma perene transformação.
Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois,
contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional
e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais.
Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta.*

Leda Maria Martins

Evoco as palavras de Leda Maria Martins para abrir o texto de minhas considerações finais porque a ideia de *Tempo Espiral* traz a noção de que o passado é o lugar de saberes e experiências que habita o presente e o futuro e de que a performance negra é uma performance espiralar que traz as memórias negras, resignificadas no presente e construindo atmosferas para o futuro que é a continuidade da existência.

Assim como este trabalho que é passado – antepassados negros – pai – fenômeno estudado, presente – eu – filha – pesquisadora e futuro – neta e os que virão. Continua. Mas para chegar a esta conclusão e a outras que explanarei a seguir, vivenciei todo o processo que aqui será apresentado.

Em um primeiro momento, a partir da revisão bibliográfica sobre Teatro Negro, que teve como principais referências Leda Maria Martins (1995/2002), Christine Douxami (2001), Evani Tavares Lima (2010), e Marcos Alexandre (2017), verifiquei que, além de haver poucas publicações sobre o tema ou de esses textos serem de difícil acesso, dentre as referências que acedi e observando as produções antigas e contemporâneas de Teatro Negro, não havia um consenso sobre o conceito, apesar de algumas características comuns ao que se entende pelo termo.

Desse modo, concluí que, em minha visão, melhor que estabelecer uma única definição de Teatro Negro, é compreender a existência de Teatros Negros múltiplos, com estéticas e narrativas diversas, que têm como base fundamental a militância em busca da valorização da cultura e dos indivíduos afro-brasileiros e como espinha dorsal a presença do corpo negro em cena: corporeidade que reverbera as memórias, saberes e a ancestralidade africana do artista negro brasileiro. Nesse sentido, vale apresentar também a visão de Maurício Tizumba que aqui, mais do que como artista, é posto e reconhecido como pensador

de seu fazer artístico, também contribuindo intelectualmente para a investigação em torno das ideias de Teatro Negro neste trabalho. Para Tizumba:

Teatro Negro é onde você vê ou um único negro fazendo teatro, ou um grupo de negros fazendo teatro e até com a possibilidade da presença de um ou dois brancos. É um teatro com a luz do corpo negro em cena, com a luz da corporeidade negra, com a linguagem da ancestralidade africana e afro-brasileira. É um teatro que tem uma causa: contra o racismo, a desigualdade racial e a invisibilidade negra do Brasil. (TIZUMBA, 2019).

Acredito ainda que produzi, com esta dissertação, um resultado de pesquisa escrita que servirá também como material bibliográfico de referência sobre Teatro Negro, a partir de uma perspectiva que valoriza o termo em um âmbito interdisciplinar e atualizado, pois Maurício Tizumba é multiartista que foge às categorias de classificação por gênero artístico, se aproximando mais, em sua ação, de uma atuação performativa.

Em um segundo momento, após investigar trajetória e obra de Maurício Tizumba, por meio de observação da performance *in loco*, análise de materiais de seu arquivo pessoal (matérias de jornal, programas de espetáculos, vídeos e fotos) e de realização de entrevistas com o artista, apresentei resultados que constata e fortalecem o reconhecimento de um artista negro performativo dentro dos estudos teatrais no âmbito da pesquisa universitária. Nesse sentido, pude contar também com a fonte preciosa de sua biografia *De Camarões: Veredas de Maurício Tizumba*, organizada por Elias Gibran e Pedro Kalil, lançada em agosto de 2018, durante a escrita desta dissertação.

Para além da biografia de Maurício Tizumba que, apesar de qualificar seu fazer artístico, não era o objetivo principal deste trabalho, apresentei aqui uma análise de sua performance em um diálogo entre a bibliografia pesquisada e o trabalho de campo, tendo como principais aliadas para esta averiguação as ideias de *Encruzilhada* de Leda Maria Martins (2002), *Improvisação Performativa e Artesania do Ator* de Bya Braga (2010) *Atuação Polifônica* de Ernani Maletta (2016) e *Corpo Pulsante* de Marcos Antônio Alexandre (2017).

Para Tizumba, o que torna sua performance singular é “uma luz diferenciada que vem da força de um dom dado por Deus, combinada com a força do trabalho” e acrescenta: “a minha performance é voltada para um olhar de ancestralidade, a força da minha performance vem porque sai de um lugar de raiz, vem de manifestações religiosas de raiz”. (TIZUMBA, 2018).

No caso brasileiro, os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosóficas e metafísicas africanas, a *ancestralidade* que “constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa...” (PADILHA, 1995:10). A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna e a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos, os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2002, p.83)

Essa noção de ancestralidade, que atravessa as crenças de Maurício Tizumba, resgatam as ideias de encruzilhada, artesanaria, polifonia e interdisciplinaridade, em que saberes diversos, aprofundados e fundamentados, se confluem em uma relação dialógica que produz resultados híbridos e multifacetados em um ponto de interseção. E é nessa esfera que se forma a performance de Tizumba: entre as várias linguagens artísticas e as múltiplas influências de seus antepassados negros. Performance essa exemplificada, neste trabalho, em uma catalogação dos 29 espetáculos teatrais dos quais Tizumba participou ao longo de seus 47 anos de carreira e de uma análise de quatro desses espetáculos.

Em *O Negro, a Flor e o Rosário* verificamos a primeira produção de Teatro Negro idealizada, escrita e dirigida por Maurício Tizumba, composta por um elenco de mulheres negras, calcada na estética advinda do congado e do candomblé, tratando de temáticas e contando as histórias do povo negro de Minas Gerais. Esta iniciativa foi encorajada pela vivência que Tizumba experimentou no espetáculo *Besouro, Cordão de Ouro*, no Rio de Janeiro.

Na análise do espetáculo *Besouro, Cordão de Ouro* apreciamos o encontro de Maurício Tizumba com o mestre teatral João das Neves, o mestre musical Paulo César Pinheiro, vários artistas negros e outros artistas, em uma produção na qual a corporeidade, o canto e a música negros estavam ali explícitos, junto a um elenco integralmente negro, para contar a história de Besouro Mangangá, grande herói negro brasileiro. A montagem, baseada nas influências estéticas da capoeira e do candomblé, circulou pelo Brasil durante dez anos.

O espetáculo *Galanga, Chico Rei* foi, segundo Maurício Tizumba, um presente do autor e compositor Paulo César Pinheiro para o artista. A narrativa conta a história do herói negro congadeiro de Minas Gerais e apresenta, inclusive, uma personagem de nome Tizumba.

Nesta montagem, dirigida por João das Neves e alicerçada pelo ritual do congado, Tizumba foi protagonista e se mostrou artista completo nas modalidades artísticas pelas quais transita.

Em *Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, vê-se uma releitura do clássico de Miguel de Cervantes realizada pela ótica do Teatro Negro. O espetáculo musical também apresenta a corporeidade de um elenco integralmente negro e, a partir da trilha sonora original composta por Sérgio Pererê, transporta Dom Quixote da Espanha para Minas Gerais. E mais que transitar pelo universo afro-mineiro, o espetáculo fusiona culturas em um passeio pela musicalidade universal, combinando instrumentos clássicos como violino e violoncelo à instrumentos originários de manifestações de matriz africana, como tambores, gungas e patangomes.

Assim, valho-me das ideias encontradas em minha pesquisa bibliográfica, em diálogo com as informações obtidas em campo, para apresentar as *caras e caretas de um teatro negro performativo* de Maurício Tizumba como uma performance, localizada na encruzilhada sincrética – interdisciplinar, de um artista artesão, multiperceptivo e polifônico que reverbera em seu corpo negro pulsante seus saberes e suas raízes ancestrais permeadas de expressividade e autoralidade.

E como no movimento das espirais do tempo, espero ser continuidade contando para os que vierem depois de nós sobre a nossa ancestralidade negra, sobre a ancestralidade do Teatro Negro Brasileiro a partir de um ponto de vista das Minas Gerais, buscando reparação histórica e valorização da nossa cultura, nossa arte e nosso povo. Assim como os anseios de Maurício Tizumba para com as novas gerações de artistas negros:

Hoje eu já vejo um grande avanço nessa geração nova que vem chegando. Eu fico até admirando porque há alguns anos atrás éramos meio únicos: você via um Monsueto, você via um Grande Otelo, você via um grande clown como o nosso Benjamin de Oliveira, lá de Pará de Minas. Normalmente era um negro sobressaindo. Hoje não. *Hoje a gente tem muita gente nova fazendo o teatro que quer fazer. Eu espero que no futuro essa juventude consiga empretear o teatro, fazendo de tudo pra gente ter mais negro no teatro. Pra gente ter mais emprego no teatro. Seja em qualquer setor, desde a bilheteria até a estrela maior. E pro artista negro, que dentro do nosso país não tem valor, eu espero que a juventude venha buscar esse valor, se colocar de uma maneira tal pra gente buscar o nosso lugar de direito dentro dessa arte feita no Brasil.* (TIZUMBA, 2019). Grifos meus.

Por fim, também desejo contribuir com este trabalho, que é o primeiro sobre Teatro Negro e Maurício Tizumba no Mestrado Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, para que os estudos em torno desta temática sejam

continuados e para que os objetivos fundamentais dos Teatros Negros, de combate ao racismo a à desigualdade, sejam alcançados. Fim é começo. Continua.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O Teatro Negro em perspectiva: Dramaturgia e Cena Negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Galanga, Chico Rei: encruzilhadas do rito, memória e religiosidade. Anais do VII Congresso de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas 2012. Memória ABRACE.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Marcas da Violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan/jun.2012.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo. Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010. Memória ABRACE.

BIANCALANA, Gisela Reis. A Presença Performativa nas Artes da Cena e a Improvisação. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre. vol. 1, núm. 1, p. 121-148, jan/jun. 2011.

BRAGA, Bya. Improvisação performativa e a arte de Étienne Decroux. Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010. Memória ABRACE.

CAMELO, Gerson Vieira. Four black revolutionary plays: Amiri Baraka e a construção de uma dramaturgia revolucionária negra. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço da experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177p. (Debates 219).

CUNHA, Vanessa Lima. Quilombo: a voz do Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro, 1940/1950). Cadernos de Clio, Curitiba, n.º 3, 2012.

DA SILVA, Jonalva Santiago. Do cordel à narrativa biográfica: A invenção de Besouro, o herói de corpo fechado. 2010. Dissertação de mestrado. Universidade do estado da Bahia.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. Afro-Asia (UFBA), bahia, v. 25-26, p. 313-363, 2002.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do IESP – UERJ. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br>. Acesso em 16/04/2016.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em 16/04/2016.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. Teatros Negros e suas estéticas na cena teatral brasileira: UnB, 2016. (Dissertação). Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21400>. Acesso em 16/11/2018.

KALIL, Pedro e GIBRAN, Elias. (orgs.). *De Camarões: veredas de Mauricio Tizumba*. Belo Horizonte: Nandyala, 2018.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP, SP, 18-19 (1), 1995-1996

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. *Revista Repertório*, n. 17. Salvador: UFBA, 2011. p. 82-88. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>. Aesso 17/07/2017.

LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. São Paulo: Unicamp, 2010 (Tese). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778472>. Acesso 17/07/2017.

LIMA, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, n. 24, p. 92-104, julho de 2015. Disponível em: Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-16022011-101923/en.php>. Acesso em 17/07/2017.

LIMA, Evani Tavares. Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil. *Anais do VI Congresso de Pesquisa e pós-Graduação em Artes Cênicas 2010*. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Evani%20Lima%20-%20Forum%20Nacional%20de%20Performance%20Negra.pdf>. Acesso em 17/07/2017.

LIMA, Evani Tavares. Capoeira angola como treinamento para o ator. Salvador: UFBA, 2002 (Dissertação). Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9547/1/Evani%2520TavaresComSeg.pdf>. Acesso em 17/07/2017.

LIMA, Márcio José Silveira. Filosofia e interdisciplinaridade. *Revista Pro-Posições*, UNICAMP. vol.28, n.1, pp.125-140, jan/abr, 2017.

MALETTA, Ernani. *Atuação Polifônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. A fina lâmina da palavra. Revista O Eixo e a Roda, v.15. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3262/3196.

Acesso em 19/01/2019.

MARTINS, Leda Maria. Performance do Tempo Espiral. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas da Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Revista Letras n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <http://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em 19/01/2019.

MILLS, C. W. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. (org.). *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. (Org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. Disponível em:

http://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/livro_testemunhos_2#embedKLJIFG. Acesso em: 25/01/2019.

NASCIMENTO, Abdias. *Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados. 2004.

PERERÊ, Sérgio. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 20 fev. 2019

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. Epiderme em Cena: raça, nação e teatro negro no Brasil. Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007:427-434. Disponível em: [encruzilhadas do rito mem ria e religiosidade.pdf](#)> Acesso em: 21/07/2017.

SOUZA, Rafael Morais de. Na Teia de Ananse: um *griot* no teatro e sua trama de narrativas de matriz africana: UFBA, 2011. (Dissertação). Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9435>. Acesso em 21/07/2017.

TIZUMBA, Maurício. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 15 nov. 2018

TIZUMBA, Maurício. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 16 jan. 2019

TIZUMBA, Maurício. Entrevista concedida a Júlia Dias Lino Moreira. Belo Horizonte, 29 ago. 2017.

APÊNDICE – ENTREVISTAS ENTREVISTA I

Entrevistado: Maurício Tizumba

Data: 29/08/2017

1. De onde veio o nome Maurício Tizumba?

Tizumba foi o apelido que um professor de matemática colocou em mim. Gostei e adotei como nome artístico.

2. Como você começou a trabalhar com arte?

Acho até meio brega, mas acho que vale a pena falar: tem umas pessoas que procuram a arte e a arte procura algumas pessoas. Acho que fui escolhido pela arte. Canto, toco e danço desde pequenininho. Quando eu tinha oito anos, uma professora me levou pra cantar em um programa de calouros na extinta TV Itacolomi. Nunca mais parei.

3. Como você começou a trabalhar com Teatro?

Comecei com um professor de literatura que me chamava pra participar de algumas esquetes. Minha primeira experiência foi com teatro amador na escola, em 1974. Montamos *O Pastelão e a Torta*. Meu primeiro espetáculo profissional foi o *Bella Ciao* com o Grupo Filhos da PUC, em 1986.

4. Nestes espetáculos, você já fazia Teatro Negro?

Creio que não eram personagens negros, mas eu era negro. A primeira peça foi o *Pastelão e a Torta*. A peça era uma comédia de dois mendigos que ficavam na rua pedindo comida para os outros. Um dia, eles estavam dormindo em um banco e escutaram uma mulher, que fazia comida pra vender, falando que tinha feito um pastelão. E o marido dela falou pra ela: “Olha, eu tô saindo agora. E o homem que comprou e vai vir buscar o pastelão, vai apertar seu dedo mindinho e você vai saber que é ele.” Aí eles escutaram a combinação, estavam morrendo de fome, foram lá e apertaram o dedinho dela. Aí a coisa vai desenvolvendo em cima disso aí. Meu personagem chamava Balandrot, que não tem nada a ver com malandro, é um nome francês. A peça é francesa, de autor anônimo. Eu não lembro se o Balandrot era um personagem negro, não lembro se tinha isso escrito na descrição dele. Acho que não. Se tivesse, eu ia lembrar. Acho que esse foi mais um personagem branco que escapou pra mim. No caso do espetáculo *Bella Ciao*, minha personagem era um gráfico grevista. É um texto muito interessante que fala da resistência de trabalhadores oprimidos por meio das greves. Mas o diretor Carlinhos Vasconcelos abriu uma licença poética, porque era um espetáculo “de branco”, os grevistas todos eram italianos brancos. Foi muito importante pra mim: eu, negro, naquela época (1985/1986), conseguir entrar nessa história e marcar minha presença com a minha imagem, com meu corpo. Eu batalhei pra entrar. Eu também lutei para que os negros pudessem entrar em outros lugares. Ocupar lugares onde os negros não estavam

5. Como começou o seu contato com o Teatro Negro?

Acho que o teatro que eu faço sempre foi Teatro Negro. Mas lembro que me marcou a década de 70. Com 18 anos é que a negritude aparece como consciência total. Foi o início do Movimento Negro Unificado em Belo Horizonte, PT, tudo junto. A gente se reunia da livraria Vegas. Participavam vários artistas, militante e intelectuais como Markim Cardoso, o panamenho Jorge Posada, Dona Efigênia Pimenta, Professor Dalmir Francisco, Wilson Queiroga, Cleide Ilda, Benilda Brito e outros. A gente era influenciado pelas ideias do Abdias do Nascimento. Discutíamos questões negras, buscando a possibilidade de estratégias pra avançar e conseguir abertura de espaços pra ocupar lugares em todos os setores da sociedade. A gente discutia política, condições econômicas do povo negro do Brasil, racismo, conscientização do povo negro, essas coisas. Lembro que a discussão foi avançando e em 1988, em homenagem ao centenário da abolição, a Globo lançou uma campanha de fim de ano, com negros, que chamava *AXÉ*. Com os artistas negros na TV, alcançamos um número maior de negros nas ruas lutando pelas nossas questões. Aí começam a surgir grupos de Teatro Negro em Belo Horizonte, como o Grupo Teatro Negro e Atitude e o Circo Teatro Olho da Rua. Em 1995 fizemos o primeiro Festival de Arte Negra (FAN) com o apoio da secretaria de cultura e da prefeitura. Ficamos dez anos sem fazer. A segunda edição foi em 2005. Minha primeira experiência marcante de Teatro Negro foi o espetáculo *Jogo de Guerra – Malês*, no início da década de 90. *Jogo de Guerra - Malês* é um espetáculo que conta a história dos Malês. É um texto do escritor negro Ricardo Aleixo que fala da resistência do povo Malê, negros que foram praticamente eliminados do Brasil pelo fato de terem muitos conhecimentos, muita capacidade de resistir, de ensinar e transmitir sabedoria para as pessoas. A negritude de Belo Horizonte estava toda envolvida nesse espetáculo: o dramaturgo era negro, o diretor foi Adyr Assumpção que também é negro. O elenco também foi escolhido em função da força negra de atuação de cada um. Eu entrei com a força da música e do teatro, junto com a Nelita, grande atriz que conheci no Teatro Universitário da UFMG. A parte da dança ficou a cargo de Evandro Passos que está à frente da dança afro de Belo Horizonte há muitos anos. O Mestre João da capoeira, que é o pai da capoeira angola de Belo Horizonte, também estava presente trazendo a força dessa nossa arte marcial. Esse espetáculo trouxe a arte negra, saindo do negro, contando histórias de negros para a população de Belo Horizonte. Depois, em 1993, participei do espetáculo *A Tempestade* de Aimé Césaire. Fui convidado pela Bya Braga, que na época era professora do Teatro Universitário da UFMG e estava fazendo a direção da formatura daquele ano, para fazer a direção musical do espetáculo que fazia uma adaptação da peça de Shakespeare para uma tempestade negra que falava dos orixás. Falava de ogum, xangô e vários orixás do candomblé Yorubá. Então eu, que vinha do candomblé, trouxe músicas e ritmos da nossa manifestação de matriz africana para fazer a trilha sonora do espetáculo. Também em 1993 interpretei *Grande Otelo* no espetáculo *Hollywood Bananas*. Acho que tudo que fiz foi Teatro Negro, mas tem uns que marcam mais: *Besouro* em 2003, *O Negro a Flor* e *o Rosario* em 2008, *Galanga* em 2011, *Oratório* em 2012, *Clara Negra* em 2013 são bem fortes.

6. Você chegou a conhecer Grande Otelo. Como foi esse encontro?

Eu sempre fui comparado ao Grande Otelo, desde criança. Quando fui convidado pra interpretá-lo em *Hollywood Bananas*, fiquei muito feliz. Nunca quis me igualar a ele, mas queria prestar uma homenagem. Ele veio assistir a estreia do espetáculo no Teatro Francisco

Nunes, gostou e conversamos muito. Infelizmente, ele morreu naquele mesmo ano, já estava muito debilitado e mesmo assim fumava muito. Fiquei feliz que ele tenha visto e gostado. Ele me contou vários casos e falou sobre as dificuldades de se estabelecer como ator, sendo negro, em um país tão racista como o Brasil

7. O que te motivou a fazer da Companhia Burlantins um grupo que também se dedica ao Teatro Negro?

A Companhia Burlantins nasceu com uma capacidade muito grande de fazer espetáculos de qualidade, música boa, na rua e pra rua. Quando eu assumi a Companhia Burlantins sozinho, eu vi a possibilidade de fazer isso com os artistas negros. Porque isso dá mais trabalho e mais visibilidade, não só de uma forma geral para os artistas negros, mas também para o meu próprio trabalho. Eu também via a necessidade de ter uma companhia negra atuante, em Belo Horizonte, naquele período. Me incomodava ver um ou outro artista negro fazendo pequenos papéis em peças de branco. Então pensei que a gente tinha que armar uma forma da gente mesmo contar nossa própria história. Foi isso que me levou a assumir a Burlantins como uma companhia de Teatro Negro naquele momento. Ainda mais tendo Benjamin de Oliveira como patrono. Quando Benjamin entrou como patrono, ainda era na época de Regina e Marina, não foi uma ideia minha. Então achei que vinha tudo a calhar. Então o objetivo foi esse: buscar visibilidade e empregabilidade para artistas negros da cidade e fortalecer a arte negra feita em Belo Horizonte.

8. Consegue me dizer todos os espetáculos de teatro dos quais já participou? São esses do fim da década de 80 e início de 90. Depois entrei pra Companhia Burlantins e fizemos as operetas *O Homem que Sabia Português*, *Á Sombra do Sucesso* e a peça-show *A Zeropéia*. Depois comecei a participar de umas produções no Rio de Janeiro e em São Paulo. E tem esses dos anos 2000 que falei, que fizemos em Belo Horizonte. Não sei se vou lembrar de todos. Mas tem tudo registrado em algum lugar. Se você procurar, você acha. Depois a gente escreve e coloca na ordem.

ENTREVISTA II

Entrevistado: Maurício Tizumba

Data: 15/11/2018

1. Conte a sua experiência no espetáculo *O Negro, a Flor e o Rosário*?

O Negro, a Flor e o Rosário me remete muito ao final dos anos 80, quando nós montamos o *Jogo de Guerra – Malês* do Ricardo Aleixo, com direção de Adyr Assunção, Cenário de Luiz Ventania. Estávamos eu, Mestre João da capoeira, Evandro Passos, Zelita. A gente estava em cena. Equipe toda negra. Isso era uma espécie de troco que eu tava dando em um professor que me disse que não existia Teatro Negro. A gente tava falando da Revolta dos Malês. Quer coisa mais Teatro Negro que isso? O branco não vai fazer a Revolta dos Malês. O branco não vai fazer a Revolta das Chibatas. O branco não vai fazer a revolta de Galanga, O branco não vai fazer a Revolta de Zumbi. Acho que a coisa passa por aí. *O Negro, a Flor e o Rosário* me remete a esse espetáculo e me remete também ao *Besouro, Cordão de Ouro*. Porque foi depois de *Besouro*, no Rio de Janeiro, que eu voltei pra Belo Horizonte pronto pra montar um espetáculo de Teatro Negro. Foi quando eu idealizei e escrevi o *Negro, a Flor e o Rosário*. Só com o elenco negro. Pedi pra minha filha, você no caso, conseguir cinco pretinhas que atuassem, cantassem e tocassem. Ela chegou com dez. Não consegui mandar nenhuma embora. Uma não pôde por falta de disponibilidade para os ensaios, fiquei com nove. Ao longo dos anos, algumas não puderam continuar e chegaram outras quatro para substituir. Ainda tivemos uma terceira formação com mais três substitutas. Pensa na alegria de ver dezessete pretinhas da nova geração atuando com todo vigor? Muita esperança no coração. Então é isso, esse espetáculo foi minha primeira experiência de escrever e dirigir uma peça pra elenco negro, falando de ancestralidade, falando das coisas de negro mesmo. Inclusive, falando das coisas de negros de Minas Gerais.

2. Conte a sua experiência no espetáculo *Besouro, Cordão de Ouro*?

Minha experiência com *Besouro* foi muito interessante, porque quando eu fui chamado pra lá, eu fui chamado pelo João das Neves e junto comigo foi Sérgio Pererê. Quando nós chegamos lá, já encontramos um elenco negro pra contar a história desse grande herói negro brasileiro que, pra muitos, ele era justiceiro, pra outros não. E nessa a gente chegou no Rio de Janeiro, em condições relativamente boas de trabalho, pra fazer um espetáculo onde o corpo negro, a corporeidade, o canto, a música, estavam totalmente ali explícitos. Sem dó, sem medo de ser feliz. E, realmente, a felicidade veio porque o espetáculo durou dez anos rodando esse nosso Brasil. Eu sou capaz de dizer e sinto que ele está vivo até hoje. Até mesmo porque é um personagem emblemático, forte, que está muito presente nessa manifestação nossa da capoeira que é uma manifestação artística, esportiva e que está no mundo inteiro. E é uma coisa muito boa de se fazer, uma coisa educativa. E na capoeira o *Besouro* é o tempo todo cantado, recantado, encantado. *Besouro* tá no mundo inteiro. Então por isso eu acredito que ele está vivo ainda. Bem vivo nessa nossa história.

3. Conte a sua experiência no espetáculo *Galanga, Chico Rei*?

O *Galanga*, assim como o *Besouro*, quem escreveu foi Paulo César Pinheiro. Na época que eu estava lá no Rio de Janeiro, a gente ficou mais íntimo e ele falou: “Ah! Eu vou fazer um outro

espetáculo pra ti”. Eu escutei ele falando isso umas duas ou três vezes comigo. Aí ele foi e escreveu o Galanga. Inclusive ele colocou até um personagem de nome Tizumba. Que também foi uma coisa super legal porque a gente conta a história de um outro herói negro invisibilizado. Porque eu acho que o teatro se presta pra essas coisas assim, né? Pra trazer essas informações. O Teatro Negro é um teatro que tem uma causa: contra o racismo, a desigualdade racial e a invisibilidade negra do Brasil. O teatro branco não faz isso. A gente é que tem que fazer. Por isso o Teatro Negro também tem essa importância. O teatro branco, que eu tô inventando esse nome aqui agora, parece, né? Teatro Branco. Por que que é Teatro Branco? Porque ele não vai defender essa coisa da igualdade assim. Pode contar histórias de tristeza, situações difíceis, mas essa coisa da igualdade racial assim, ele não vai defender de uma forma explícita como a gente defende no Galanga. Então eu tenho o Galanga como um presente que o Paulo César Pinheiro me deu na época. Haja visto que o João das Neves, que dirigiu tanto Besouro quanto Galanga, me deu praticamente o protagonismo da peça. Nós éramos 11 pessoas em cena, onde todos tinham seu brilho, mas quando ele me deu o preto velho, o griot, o contador de histórias pra narrar essa história foi super legal porque eu pude desenvolver um trabalho meu que era de tocar, cantar, dançar e interpretar. O Galanga me deu essa possibilidade de mostrar o artista nesse todo aí. Eu fui premiado uma vez no espetáculo Saltimbancos, no Rio de Janeiro, como melhor ator. Lá eu também tocava, cantava e dançava. Eu fazia um Jumento no Saltimbancos. Esse jumento era um jumento preto. Esse jumento tinha cor. Esse jumento tinha cheiro. Esse jumento sabia que ele veio de um terreiro de negro. E eu estava dentro de um elenco branco, no Saltimbancos que é um espetáculo que vem da Europa, traduzido por Chico Buarque de Holanda. Então quando me chamaram pra eu fazer um jumento ali, eu não podia fazer um jumento qualquer. Ele era um jumento negro, ele era congadeiro pra você ter uma ideia. Acho que é isso, eu como protagonista do Galanga, tive essa oportunidade de fazer essa história que muitos artistas sonham em fazer. Porque nota-se também que nem todo ator toca, canta e dança. Tem ator que é só ator. Nesse caso, quando a gente leva essas vantagens aí a mais, como músico, como cantor, facilita muito bem a vida de gente.

4. Conte a sua experiência no espetáculo *Oratório – a saga de Dom Quixote e Sancho Pança?*

O Oratório vem naquela direção da gente poder fazer clássicos, como Sófocles, Eurípedes, Sêneca, Shakespeare, Oscar Wild, Tennessee Williams. Gregos, ingleses, norte-americanos. E aí a gente pegou Cervantes, da Espanha. O camarada que tem uma das obras mais interpretadas no teatro que é Dom Quixote. E quando a gente pega o Dom quixote pra fazer, a gente tem que contar uma outra história. Nós temos que contar uma história de negros contando a história daquela loucura, daquele cavaleiro errante, daquele cavaleiro andante, aquele esquizofrênico que via coisas onde não tinha. Então fomos fazer Cervantes com elenco negro, usando instrumentos clássicos como violino, violoncelo e tímpano, mas ao mesmo tempo usamos gungas e patangomes do congado, as castanhas espanholas. A música que nós fizemos passou por toda essa coisa da música universal. Não só pela música brasileira, mas a gente beirou o flamenco, a gente beirou o blues americano. Então foi uma possibilidade muito grande que o Oratório deu, porque aí a gente foi num outro caminho. Ali a gente já não tava contando uma história da nossa ancestralidade, nem do no nosso cotidiano. Mas contando uma história super atual, já que a loucura está aí no dia a dia da gente. Então o Oratório, pra mim, foi um grande sucesso nosso. Conseguimos arrebatamos alguns prêmios com ele, em função da música, figurino, cenário. A gente ficou muito feliz com a direção de Paula

Manata e com a adaptação de Eid Ribeiro. Resumindo: a gente tá fazendo Cervantes em forma de Teatro Negro. Que é diferente da forma do Teatro Branco. Você pode fazer um Cervantes Clown, um Cervantes Drama, um Cervantes Comédia, você pode fazer do jeito que for. Mas se for negro fazendo é Teatro Negro, porque a corporeidade negra está presente, o jeito negro tá presente e se você chegar pertinho, você vai sentir o cheiro, além da cor que se vê.

ENTREVISTA III

Entrevistado: Maurício Tizumba

Data: 16/01/2019

1. Para você, o que é Teatro Negro?

Teatro Negro, pra mim, é tudo que o negro pode fazer na dramaturgia mundial do teatro. Passando por Sófocles, Sêneca, Shakespeare, Oscar Wild, Goethe, Brest. Tudo isso é Teatro Negro, a partir do momento em que o negro possa fazer. Porque enquanto só o branco pode fazer, é só teatro branco. Quando o negro tem a vez de colocar o seu corpo negro em cena pra fazer qualquer modalidade, como Tragédia, Comédia, Drama, Teatro Musical, Teatro de Rua, Teatro de Boneco, Stand-up, Butô, Kabuki. Tudo isso pode ser Teatro Negro. Inclusive costume dizer que o Teatro Negro não é um teatro sem luz, é um teatro com a luz da corporeidade negra em cena com linguagem da ancestralidade africana e afro-brasileira. Um teatro com a luz do corpo negro em cena que é diferente do branco. A gente tem que ter a certeza que o branco é diferente do negro. A gente não pode cair na ilusão de que os dois são iguais. Porque quando os dois estão em cena, você olha e um branco e o outro é preto. A diferença é muito grande: a forma de interpretar é diferente, o sorriso, a gargalhada, a luz é diferente. A partir do momento em que o negro pega uma dramaturgia qualquer pra fazer, até de branco, vira Teatro Negro. A gente sabe que nunca foi aceitável, durante muitos anos tudo era separado, o negro teve que tomar essa possibilidade da gente entrar e fazer um Shakespeare. Teatro Negro é onde você vê ou um único negro fazendo teatro, ou um grupo de negro fazendo teatro e até com a possibilidade da presença de um ou dois brancos. Não é uma coisa radical, até mesmo porque a gente não tem intensão de fazer White Face.

2. O que você espera das próximas gerações de artistas negros?

Hoje eu já vejo um grande avanço nessa geração nova que vem chegando. Eu fico até admirando porque há alguns anos atrás éramos meio únicos: você via um Monsueto, você via um Grande Otelo, você via um grande clown como o nosso Benjamin de Oliveira, lá de Pará de Minas. Normalmente era um negro sobressaindo. Hoje não. Hoje a gente tem muita gente nova fazendo o teatro que quer fazer. Eu espero que no futuro essa juventude consiga empretear o teatro, fazendo de tudo pra gente ter mais negro no teatro. Pra gente ter mais emprego no teatro. Seja em qualquer setor, desde a bilheteria até a estrela maior. E pro artista negro, que dentro do nosso país não tem valor, eu espero que a juventude venha buscar esse valor, se colocar de uma maneira tal pra gente buscar o nosso lugar de direito dentro dessa arte feita no Brasil.

3. Por que você acredita que faz Teatro Negro? O que há em sua performance que a faz Teatro Negro?

O teatro que eu faço, desde sempre, é um Teatro Negro. Eu lembro quando eu entrei pra fazer o TU, por exemplo, eu perguntei pro meu professor se a gente poderia fazer algumas coisas ligadas à negritude e ele respondeu: “Não. Faça teatro. Faça só teatro”. Aí dentro desse meu meio eu vi que fazer só o teatro era meio complicado, porque se eu fosse fazer só o teatro, eu ficava fora de várias peças, de várias situações. Faça teatro? Não. Eu vou fazer Teatro Negro.

Porque fazendo Teatro Negro eu posso criar mais possibilidades de eu estar em cena, de eu ser estrela, de eu ser galã, de eu ser importante dentro dessa história. Essa era a minha forma de pensar o teatro, de estar dentro do teatro, fazendo teatro, desde quando eu estava no TU: ou eu faço Teatro Negro ou eu tô fora. Porque se eu for fazer só teatro, eu só vou fazer uma pontinha aqui, outra pontinha ali, que é muito fácil de ser substituída, até com Black Face. Na própria Belo Horizonte a gente já viu isso aí em várias situações.

4. Caras e Caretas. Você às considera uma marca registrada de sua performance?

Sim. Meu primeiro LP, inclusive, leva esse nome: “Caras e Caretas”, tenho uma música que se chama “Caras e Caretas”. Mas essas “caras e caretas” me acompanham desde criança, intuitivamente. Nunca foi consciente, elas sempre surgiram de forma natural. Tenho um repertório vasto de caretas e são muito peculiares. As caras e caretas são uma ferramenta de trabalho que tenho a mais. Outras pessoas tentando usar as mesmas caretas não teriam o mesmo resultado, pois é uma característica nata minha.

5. E a improvisação? Também é uma marca registrada sua?

Sim. Sempre vou improvisar. Esse é o meu jeito de fazer arte: livre. No teatro o improviso acontece quando a memória me trai ou quando quero arejar a repetição do fazer teatral. Já nos shows têm vários motivos pra improvisar. Primeiro por questão de sobrevivência: eu toco em qualquer lugar, em qualquer espaço, com qualquer equipamento de som, com qualquer equipamento de luz, com qualquer banda, músico. Em qualquer produção eu me ajito, me adapto. Eu sei trabalhar assim e gosto também. Até mesmo porque o meu improviso não tem nada de complexo. O improviso pra mim significa muita liberdade. Em cima de qualquer base criada com simplicidade, eu me divirto. E até mesmo com as criações repetitivas, pois sei que tem público que curte o que faço, através da minha força interpretativa negra.

6. O que você acredita que torna a sua performance singular? Qual o diferencial da sua performance?

O que me faz acreditar nessa minha performance ser singular é uma força de um dom dado por Deus, combinada com a força do trabalho que a gente coloca. Acho que é esse dom de luz que Deus me deu pra estar interpretando, fazendo coisas, fazendo performances. Daí vem o diferencial até de facilidade pra fazer as coisas. As vezes quando as pessoas têm o dom e não faz valer é até pior. Tem gente que escolhe a arte e arte escolhe determinada gente. Quando a arte escolhe, vem uma luz a mais no trabalho. Pessoas negras assim a gente pode ver Grande Otelo, Benjamin de Oliveira, citaria hoje Lázaro Ramos. Não me comparando com essas pessoas porque eu sei que a gente tem totalmente trabalhos diferentes, épocas diferentes, situações diferentes. Mas eu vejo que essa minha força vem com esse trabalho aí, que vem com uma certa luz. A minha performance é voltada para um olhar de ancestralidade, a força da minha performance vem porque sai de um lugar de raiz, vem de manifestações religiosas de raiz. Com mamãe eu aprendi a rezar o kibuko do candomblé, com vovó eu aprendi a rezar o rosário do congado. Entre mãe e avó, fiquei com as duas. Há algum tempo eu ouvi alguém dizendo que toda arte vem de uma manifestação religiosa, seja ela pintura, dança, qualquer coisa. E eu me apego a isso como uma verdade. Como eu venho das matrizes africanas, fica difícil eu me desvincilhar disso. Eu poderia até tentar matar a cultura negra pra fazer teatro, mas não tem jeito, ela tá arraigada na minha história e na história dessa menina nova toda que tá chegando aí. Isso é fato. A minha performance de Teatro Negro é exatamente o que eu

sou, de onde eu vim e pra onde eu vou. Eu venho da matriz africana, passo por essa história de resistência do povo negro brasileiro e na certeza de que eu vou chegar ainda em algum lugar com esse meu Teatro Negro, falando de verdade, de alegria, de paz, de saúde e das loucuras desse mundão aí fora.

ENTREVISTA IV

Entrevistado: Sérgio Pererê

Data: 20/02/2019

1. Como você conheceu Maurício Tizumba?

A forma que conheci Maurício Tizumba é uma coisa inusitada, mas foi exatamente o que aconteceu: eu tive um sonho uma vez, onde aparecia um cara que perguntava meu nome e eu dizia: “meu nome é Sérgio Pereira” e ele respondia: “Pereira? Podia ser Pererê. Pererê é mais interessante”. Eu achei aquela coisa meio invasiva, porque o cara não me conhecia e eu não conhecia ele. Aí beleza, eu acordei e a vida foi continuando. Aí um dia as minhas irmãs iam sair pra ver um show do Maurício Tizumba, aí quando elas mostraram o cartaz, o Maurício Tizumba era o mesmo cara que tinha aparecido no meu sonho, falando do meu nome.

2. O que você acredita que torna a performance de Maurício Tizumba única?

Eu acho que o que torna o Tizumba único é a relação direta que ele tem com o sagrado, mas com um sagrado verdadeiro, com a própria raiz. Tanto no aspecto religioso, quanto no aspecto de pessoa. Quando fala raiz, a gente tem uma tendência a pensar na ancestralidade, na cultura, mas não é só isso. Ele tem uma relação direta com a pessoa que ele é, com os valores que ele preza, junto com todo o aspecto do sagrado, cultural e ancestral. E ele traz isso pra dentro da arte que ele desenvolve, ele não vai pro palco sem levar isso. Uma coisa muito legal do Tizumba é isso: ele consegue ir pro humor, ele consegue ir pro drama, mas ele vai pra tudo levando essa força que ele já tem. É como se ele tivesse a todo tempo acompanhado por uma raiz, por uma ancestralidade que não necessariamente é uma ancestralidade remota. Às vezes é uma coisa bem próxima. É uma verdade que ele consegue imprimir em qualquer coisa que ele fizer.

3. Lembra de alguma situação inusitada de improvisos de Maurício Tizumba em cena? Pode conta-la?

Situações inusitadas foram várias, mas uma é legal e complementa minha primeira resposta com o cumprimento da profecia: eu acompanhava o Tizumba, tocando percussão e fazendo coros. Um dia a gente fez um show e ele chegou antes e disse: “olha, desculpa, eu dei uma entrevista ali e na hora de falar seu nome, eu fui falar Pereira e falei Pererê. A língua escorregou no dente”. Aí eu falei: “Relaxa... Na hora de apresentar você fala Pererê”. Aí ele apresentou o grupo e na hora de me apresentar, ele falou: “Nas percussões e nos vocais: Sérgio Pererê” e o povo começou a gritar: “Uh, Pererê! Uh, Pererê! Uh, Pererê”. Aí eu pensei: “Ah... então era isso, era isso aquele sonho que eu tinha tido antes de encontrar com ele”. E eu tô achando legal falar disso, porque o Tizumba tem esse caráter de apadrinhar, de batizar pessoas na arte. E isso me faz pensar que ele é alguém com um cargo especial dentro desse lugar da arte. Tem outras pessoas que tem hoje o nome que o Tizumba batizou. Acho que isso aí é uma coisa nobre.

4. Acredita que a performance de Maurício Tizumba pode ser considerada uma performance de Teatro Negro? Por que?

Eu acredito que a performance do Tizumba pode ser considerada também uma performance

de Teatro Negro. Porque ele tem esses dois lugares: Teatro e Teatro Negro. Mas o interessante é que ele traz pra dentro da cena, tanto na música como no teatro, uma série de referências ancestrais que remetem ao Teatro Negro. Por exemplo: ele tem o tambor como um aliado. Ele não vai perder a chance de colocar o tambor na cena. Ele não vai perder a oportunidade de trazer os elementos do Moçambique ou do Reinado em geral. As danças, tanto do Congo quanto do Moçambique. Ele não vai perder a oportunidade de trazer elementos que vem de uma teatralidade negra pra cena. Por causa disso, eu acho que sim. A performance dele pode ser considerada Teatro Negro.

TIZUMBA TOCA TAMBOR, VIOLA E CAVAQUINHO EM SHOW DE MÚSICA MINEIRA E UNIVERSAL

Uno e múltiplo

EDUARDO SZKLARZ

Aos 12 anos, Maurício Tizumba ganhou seu primeiro instrumento, um cavaquinho, e nunca mais deixou a música. Aprendeu violão, viola, gaita e diversas modalidades de percussão, como mostra hoje no espetáculo "Solo", às 20h, na Matriz Casa de Shows. "O pessoal pode esperar uma noite animada e descontraída", avisa o artista. "Quando o show é solo, a gente pode conduzi-lo para o lado que tiver melhor." Além de composições próprias, o repertório inclui canções de Vander Lee, Pereira da Viola, Zeca Pagodinho, Celso Garcia, Alexandre Az e Celso Adolfo.

Cada instrumento da apresentação remete a uma fase da vida de Tizumba. "No programa 'Ô...Cottado! (SBT/Alterosa), eu era um porteiro pagodeiro e tive de relembrar a tocar cavaquinho", explica o músico. "Neste show, vou recordar aquele tempo da minha infância, além de 'desenferrujar' um pouco." Com a viola a história é diferente: ele sempre a utiliza nas celebrações da Folia de Reis. "Vou também tocar caixa de congado e patangome, instrumentos característicos do congado", explica. "Já o violão e a harmônica são do tempo em que eu me apresentava nos bares."

Tizumba festeja o êxito da opereta "O homem que sabia português", eleito melhor musical pelo Prêmio Shell de 2000. "Esse é um espetáculo muito

feliz e só vai parar se a gente parar", acredita. A trupe já rodou São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Recife e várias cidades mineiras. A agenda já está praticamente completa até o final deste ano.

Em breve, o cantor vai fazer uma ponta no filme "Amor Perfeito", de Geraldo Magalhães. Ele será um transeunte na Praça Sete, em meio a uma história de amor entre um professor de artes cênicas da UFMG (Paulo Gorgulho) e uma repórter (Cláudia Mauro). Em agosto, o congadeiro contracenará com José Dumont no longa "Os Narradores do Vale do Javé", de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu. Desta vez, ele interpreta Samuel, um tradutor de línguas africanas.

Dentro de 20 dias, Tizumba dará início às gravações do disco "Tambor Grande", que reúne congadeiros de sua região – bairros Progresso, Aparecida, Nova Esperança e Santo André. "Queremos lançar o álbum antes de outubro, quando promovemos a festa", anuncia. O projeto será realizado com recursos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura. "Acho que minha história será independente sempre", revela.

SERVIÇO

SOLO

Show de Maurício Tizumba hoje, às 20h, na Matriz Casa de Shows (Terminal Turístico JK, rua Guajajaras, esquina com Olegário Maciel, fone 3212-6122). Ingresso: R\$ 5,00 (meia entrada para todos).



DE TUDO

Maurício Tizumba vai mostrar as várias faces de sua música em show no Matriz

MARCIA CHARNEZON



CULTURA



JUÍZ DE FORA
Mime Yamahiro dá aulas de violoncelo no festival de música colonial e antiga

PÁGINA 4

Duas vezes Othelo

Maurício Tizumba volta a viver Grande Othelo no teatro, em peça que terá estréia em setembro, no Rio de Janeiro. O ator-cantor interpretará o personagem em sua fase adulta



Em sua primeira performance como Othelo, Maurício Tizumba, em 1993, em "Hollywood Bananas"

Autor Micado

Amadurecido, 11 anos de mais e coincidentemente, 11 kg mais magro, Maurício Tizumba, de 46 anos, volta a incorporar uma das figuras mais características do teatro cinema e TV brasileiros. Protagonista do musical *Hollywood Bananas*, de Eld Ribeiro, na Belo Horizonte da década de 90, o ator-cantor vai dividir o papel principal de *Grande Othelo - Éta Moleque Bambal*, de Douglas Tourinho, com outros dois atores, em montagem sob direção de André Paes Leme, cuja es-

tréia está agendada para 2 de setembro, no Teatro do Sesi, no Rio de Janeiro. "A preocupação maior agora é não engordar, para não ficar um Othelo bolinha", brinca Tizumba, lembrando que apesar de no teatro ser possível ignorar os limites físicos, há seis meses ele perdeu peso para interpretar um pescador no curta-metragem *O Casamento de Lara*, de Helvécio Ratton, ainda inédito. Atualmente em cartaz no Rio em *A Turma do Flibert*, de Tim Rescala, com argumento de Ziraldo, Maurício Tizumba diz que na primeira vez em que

viveu Grande Othelo no palco, aos 35 anos de idade, ele sentiu mais dificuldades. "Estava saindo do Teatro Universitário foi um grande aprendizado", recorda o ator-cantor, salientando que se na época o musical foi muito calçado em sua própria figura, no novo espetáculo que não se adequa ao gênero, ele está mais tranquilo, apesar de a composição do personagem ser mais trabalhosa. "Como estou em um elenco de craques, em maioria negros", ressalta, "não está havendo dificuldades", orgulha-se. Em *Grande Othelo - Éta Moleque Bambal*, Tizumba

vive o ídolo na fase adulta, enquanto o ator Flávio Bauraque, recém-saído do musical *Cartola*, interpretará Othelo jovem. A grande surpresa da montagem carioca fica por conta do Grande Othelo criança, que será vivido por artista cujo nome a produção prefere manter em sigilo até a estréia, para não estragar o clima de mistério. Mineiro de Uberlândia com a vida inteira dedicada à arte, Sebastião Fernandes de Souza a Prata, o Grande Othelo, recebeu emprestado o sobrenome do bisavô do escritor Mário Prata, de quem seu pai havia sido es-

cravo no Triângulo Mineiro onde ainda na infância ele já sonhava em ser artista. Ao longo da carreira de mais de 60 anos, ele passou pelo circo, cassino, teatro, emissoras de rádio e TV, interpretando, cantando e compondo canções como o samba *Praga Onze*, em parceria com Herivelto Martins. Além das inúmeras chanchadas da Atlântida, nas quais eternizou sua imagem ao lado de Oscarito, o trabalho do ator no cinema brasileiro foi marcado por participações em vários filmes, como o inacabado *It's All True*, que Orson

Welles, de quem ele se tornou amigo, veio fazer no Brasil na década de 40, em plena política da boa vizinhança Brasil-EUA, e que mais tarde teria imagens utilizadas no documentário *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla. Othelo também viveu magistralmente o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, além de marcar presença na TV em novelas como *Bandeira 2, Feijão Maravilha e Mandala*, entre outras.

História narrada por amigos

Douglas Tourinho que anteriormente assinava Douglas Dwight, diz que gosta de brincar que o seu novo espetáculo poderia se chamar *Os Narradores de Othelo*, devido à técnica escolhida para contar a história do personagem. Autor de três musicais (*Dolores, Elis - Estrela do Brasil e O Bem do Mar*), os dois primeiros sobre a vida das cantoras Dolores Duran e Elis Regina, respectivamente, em parceria com Lúcia Valença e o último sobre Dorival Caymmil, com Antônio de Bonis, esta é a primeira vez que o baiano radicado no Rio escreve um espetáculo-somente. Para isso, diz ter recorrido a passagens e episódios importantes da vida de Grande Othelo, narrados por seis personalidades que conviviam com o ator. A primeira é o pesquisador Roberto Moura, autor de uma pequena biografia de Grande Othelo para a série *Perfil do Rio* e diretor do último filme do ator *Katharys, História dos Anos Oitenta*, de 1992, que se tornou um dos maiores amigos de Othelo no final de sua vida. A seguir vem o escritor Mário Prata, de quem além de herdar o sobrenome, gostava de tratar por primo. "Usei uma crônica que Mário escreveu quando da morte de Othelo", conta Douglas acrescentando que a atriz Ruth de Souza, fi e amiga que na adolescência escreveu ao ator pedindo ajuda para seguir carreira de atriz; o político José Gomes Talarico, colega de escola de Grande Othelo em São Paulo; e o casal Wilson Batista e Ângela Nery são os outros narradores do espetáculo Amigo e parceiro do sambista carioca, Grande Othelo compôs com Wilson Moreira o *Congado para o Senhor Rei* enquanto sua mulher ajudava o ator a organizar o acervo que, finalmente, acaba de ganhar patrocínio da Petrobras para organização e disponibilização em site. Além do espetáculo, a Sarau Agência de Cultura, do Rio, responsável pelo projeto vai

promover naquela cidade uma exposição de parte do acervo e fazer um documentário sobre a vida do ator, que morreu aos 78 anos de idade, de ataque cardíaco, quando chegava em Paris para participar de um festival de cinema no interior da França.

CENTRO CULTURAL

"A batalha da família ainda não terminou. O patrocínio da Petrobras é um paliativo já que o que queremos é criar um centro cultural para que o acervo de meu pai fique sob a tutela da família", revela o filho José Antônio de Souza Prata, o Pratinha, de 45 anos. Convidada pela produção, a família de Othelo se prepara para ver um ensaio do espetáculo nos próximos dias. De acordo com Douglas Tourinho, a opção por três atores para interpretar Grande Othelo no teatro se deve ao jogo cênico proposto por *Éta Moleque Bambal*, no qual não há uma unidade de tempo. "O espetáculo dá em vários planos, sem cronologia dos acontecimentos", informa o autor. Na opinião de Maurício Tizumba, o que mais chama a atenção em Grande Othelo é a genialidade do ator. "Ele foi um grande criador. Levou a vida trabalhando criando", diz Tizumba que, durante a temporada de *Hollywood Bananas*, em Belo Horizonte, teve a oportunidade de receber o ator, com o qual jantou e passou depois da apresentação do espetáculo.

A semelhança físico-espiritual entre os dois, segundo Maurício Tizumba, é "uma coisa meio

exc, elétrica e macunaíma". "Quando descobri que já tinha nascido assim", admite, lembrando que evita usar os tiques, além do timbre de voz, que tanto o aproximam do mito. Maurício Tizumba

ba, que nunca viu Grande Othelo em cena, ao vivo recorre principalmente ao acervo de filmes e tele novelas para se inspirar para a composição do personagem que, em *Éta Moleque Bambal* canta, dança e interpreta. O substituto do espetáculo foi retirado de *Moléque Indigesto*, composição de Lamartine Babo, que se tornou sucesso na voz de Carmen Miranda. Além de Tizumba, a produção conta com a participação de outros dois mineiros: Tânia Augusto, na assistência de direção e pesquisa, e Ernani Maletta, na preparação vocal, arranjos e direção musical, esta última dividida com Luiz Felipe de Lima.

Agora, em "Grande Othelo - Éta Moleque Bambal", Tizumba divide o papel principal com outros dois atores



ITACOLOMI

O pequeno Maurício



DANIELA MATA MACHADO

Cantor, ator, compositor, instrumentista, professor de percussão e capitão da Guarda de Moçambique, Maurício Tizumba talvez não tivesse chegado tão longe não fosse a diretora do grupo escolar onde ele estudava. Foi pelas mãos de Maria Madalena Correia Barreto que o cantor, na época com oito anos de idade, chegou à TV Itacolomi. "Ela me vestiu com a roupa do filho dela e eu fiquei todo bonito", lembra. A diretora o via cantando nas festas da escola e achava que o garoto levava jeito para a coisa. Estava certa. "Participei de um programa chamado *Astros do futuro*, do *Roda gigante* e também de um outro que era apresentado por Maria José", recorda Tizumba.

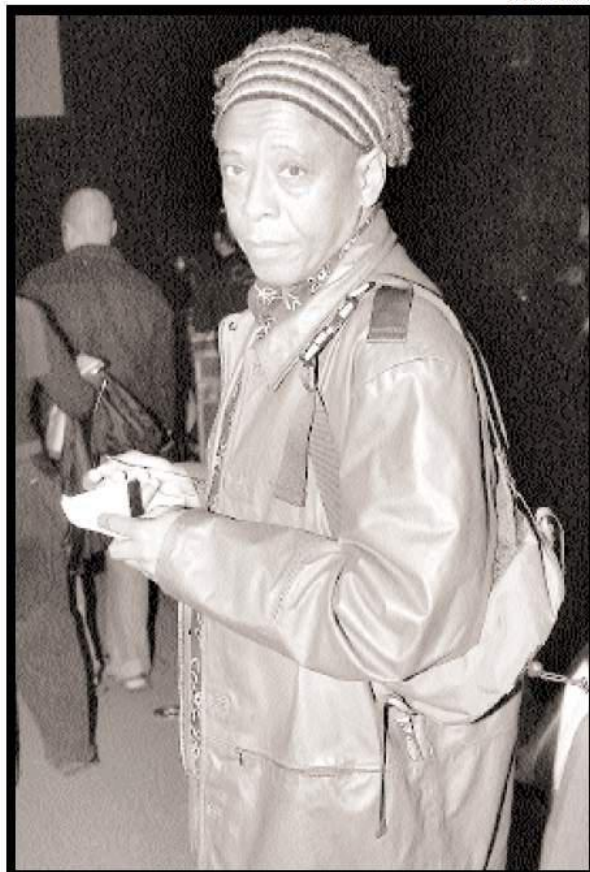
De 1966 até 1971, o músico mineiro não saía da telinha. No entanto, naquela época ele nunca chegou a se ver na TV. "Era tudo ao vivo e não dava para a gente se assistir", explica. Nem mesmo a mãe de Tizumba podia vê-lo sempre que o garoto aparecia. Em sua casa não havia aparelho de televisão e mesmo entre os vizinhos os televisores não passavam de três ou quatro. "Tinha uma vizinha que deixava a porta de casa aberta para todo mundo assistir", conta o músico.

O repertório do pequeno Maurício já era bastante eclético: "Eu cantava Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Agnaldo Timóteo, Moacyr Franco, músicas de Roberto e Erasmo, sambas antigos e cantigas de domínio popular. Ah! E cantava Wilson Simonal também". Tizumba acredita que o fim da Itacolomi significou uma perda para a cultura mineira. "As nossas coisas foram desvalorizadas. É por isso que a gente gosta mais das coisas do Rio de Janeiro e de São Paulo: elas estão sempre na televisão."

O músico diz que sente falta de uma televisão que mostre as coisas de Belo Horizonte, como a Itacolomi fazia naquela época. "A nossa música, as nossas cachoeiras, o nosso barroco. Tudo isso podia estar mais valorizado se a gente tivesse uma TV regional forte", acredita. E dispara: "Eu sei que há emissoras fazendo alguma coisa, mas é preciso mais vontade política, porque tudo o que se faz ainda é muito pouco. O que se faz ainda é insignificante e é preciso muito mais".

Hoje um artista consagrado, Tizumba começou sua vitoriosa carreira cantando na emissora de TV

EUGÊNIO GURGEL



Com apenas oito anos, Maurício Tizumba já era famoso na telinha

EM

CULTURA



MÚSICA E IMAGENS
Paulo Santos é autor do livro do *Concerto para curvas, anos e anjos*, que estreia hoje, em Ouro Preto.

PÁGINA 6



Marina Machado, Regina Spósito e Maurício Tizumba fazem cortejo inspirado no congado mineiro, e apresentam duas montagens da companhia em São João del-Rei

CIA. BURLANTINS COMPLETA 10 ANOS E ANUNCIA A MONTAGEM DO ESPETÁCULO A ZEROPÉIA, BASEADO EM LIVRO DE HERBERT DE SOUZA, O BETINHO. COMEMORAÇÃO TERÁ APRESENTAÇÕES NO INTERIOR DO ESTADO

MUSICAL À MINEIRA

MARIANA PEIXOTO

Regina Spósito, Marina Machado e Maurício Tizumba não vivem da Cia. Burlantins. E é justamente por eles irem além com suas carreiras individuais — seja cantando ou atuando — que o grupo, batizado em 1997, vive até hoje. São 10 anos de companhia, mas bem poderiam ser 11, já que o primeiro espetáculo, *O homem da gravata florida*, estreou em 1996. Mas o nome Burlantins e a entrada de Tizumba se deram no ano seguinte. E é para comemorar esta primeira década que o trio se reúne para uma mostra de seus espetáculos. De 27 a 29 deste mês serão apresentados, em São João del-Rei, as montagens *O homem que sabia português*, a supracitada *O homem da gravata florida* e um cortejo que vai passar pelas ruas da cidade histórica. A mesma programação será vista em Belo Horizonte e outras cidades mineiras neste semestre. A novidade, no entanto, começou a tomar forma nesta semana. Chegou ontem à cidade a diretora Carla Camurati, que vai iniciar um intensivo de um mês para ensaiar o novo espetáculo da cia. *A Zeropéia*, uma opereta infantil, estreia no final de maio. Como as demais montagens, será apresentada na rua.

Sobrinha de Herbert de Souza, o Betinho, Regina Spósito desenvolve desde o final da década de 1990 um trabalho na campanha Ação da Cidadania. O mais recente é o CD *A Zeropéia*, inspirado no livro homônimo de Betinho. Lançado em 2004, ele reuniu entre os intérpretes o trio que forma a Burlantins, além de Sérgio Pererê, Marku Ribas, Fernanda Takai, Vander Lee e Laura Machado. O contador de histórias Roberto Carlos Ramos foi convidado para conduzir a narrativa, centrada na dona Centopéia, que se depara em seu caminho com bichos bem diferentes dela, como a barata, o boi, o macaco e a cobra. As canções do CD foram compostas por Flávio Henrique, Vander Lee, John Ullhôa, Chico Amaral e Affonsohino. Este mesmo time está finalizando novas músicas para serem incluídas na opereta (que vai trazer 14 canções; metade do CD é a outra parte inédita).

"Quando vimos os personagens, ficamos com o desejo de que aquele disco pudesse virar um espetáculo infantil", comenta Regina, que no álbum interpretou a centopéia. Há um ano o grupo se aproximou de Carla Camurati. Para conhecer melhor o trabalho da Burlantins, Camurati pediu que o trio criasse um pocket show para integrar a programação do Festival Internacional de Cinema Infantil, dirigido por ela e apresentado anualmente em algumas cidades brasileiras. Como o homenagem da edição de 2006 foi Ziraldo, Regina, Marina e Tizumba fizeram uma pequena montagem sobre o personagem Herói. "Vendo o trabalho, a Carla decidiu reunir três livros infantis do Betinho (além de *A Zeropéia*, *A centopéia que sonhava* e *A centopéia que pensava*) para criar uma opereta pop", continua Regina. O roteiro começou a ser

elaborado, mas o formato final será dado nas próximas quatro semanas, quando a companhia e a diretora vão trabalhar para finalizar o neste curto espaço de tempo. Além dos três, a montagem vai contar com a participação de Jussara Fernandino e Alexandre de Sena, que atuam há alguns anos com a Burlantins. Outros três artistas de Belo Horizonte devem trabalhar com a companhia. Eles preferem ainda não citar os nomes, pois o cortejo foi feito, mas faltam detalhes para fechar a parceria. "Uma das coisas que mais queremos para a companhia é a renovação. Precisamos de sangue novo para fazer as nossas substituições", conta Marina, logo completada por Regina: "A ideia é de que a Burlantins comece a trabalhar mais. E muitas vezes deixamos de apresentar espetáculos por causa da agenda individual de cada um." Com um elenco substituído isso não mais iria acontecer.

OTÉLO E BARDOT Cantores, atores? Marina Machado, Regina Spósito e Maurício Tizumba são artistas. "Não tenho essa de só cantar. Tanto que quando comeci a trabalhar, fugi dessa história de ser cantora da noite. E cantor, geralmente, tem público pequeno. Eu sempre quis ir para a rua", afirma Marina. Ela e Regina se conheceram na Baía Escola de Canto. Ainda como alunas, participaram, no início dos anos 1990, do espetáculo *Nas ondas do rádio*, dirigido por Eld Ribeiro. Logo depois veio outro musical, *Hollywood bananas*, que trazia Tizumba (o único dos três que fez curso de teatro, formou-se no Teatro Universitário da UFMG) como Grande Otelo, Regina como Zezé Macedo e Marina como Brigitte Bardot. A experiência de se apresentar em teatro e ficar um período em temporada

agradou ao trio. Pouco tempo depois, Marina e Regina se reuniram para o show *Hebraico*, que também virou CD. Envolvidas com música e teatro, começaram a elaborar, com a colaboração de amigos, um espetáculo. O diretor que assumiu o projeto, Chico Pelúcio, só chegou depois de seis meses em que as duas pesquisavam por conta própria. Quando estreou em 1996, *O homem da gravata florida* supriu as expectativas que elas tinham como artistas. "A gente fazia música popular, mas sem ser essa do mercado. Encontrei um público diferente. Conseguimos alegrar ricos, pobres, velhos e novos", lembra Marina. Com Rabaya elas se aprofundaram na canção popular, e com outra referência entre os intérpretes de Minas, a professora Neide Ziviani, foram apresentados ao canto lírico. A opereta *O homem que sabia português*, de Tim Rescala (com direção geral de Chico Pelúcio), que estreou em 1998, veio unir as duas expressões. A mesma equipe estaria junta quatro anos mais tarde com o espetáculo *A sombra do malvado*, que está de fora da programação comemorativa pela inviabilidade de montá-lo. Em seu lugar foi criado um cortejo, em que a Burlantins convida artistas das cidades em que se apresentam para tomar parte. O cortejo culmina com show do trio. "Como sempre tive envolvimento com o congado, o cortejo veio em decorrência disso. O show surgiu porque somos três artistas que têm uma carreira musical forte. É difícil ver um grupo como o nosso. Em geral, o trabalho das companhias de teatro é quase religioso (no sentido de ter a obrigação de estar sempre em cartaz e montando novos espetáculos). A nossa companhia, por seu lado, é profana", conclui Tizumba.

ESPETÁCULOS DA CIA BURLANTINS

O homem da gravata florida

Estreou em 1996. Roteiro: Marina Machado, Regina Spósito e Chico Pelúcio. Direção: Chico Pelúcio. Inspirado na música homônima de Jango Rei, o espetáculo usa canções para conduzir a narrativa.

O homem que sabia português

Estreou em 1998. Música, libretto e direção musical: Tim Rescala. Direção: Chico Pelúcio. A partir de contrastes entre a cultura erudita e popular, quatro personagens de classes sociais diferentes se misturam em uma história com elementos do vaudeville.

À sombra do sucesso

Estreou em 2002. Música, libretto e direção musical: Tim Rescala. Direção: Chico Pelúcio e Marcelo Bonini. Alegoria sobre a televisão e pela maneira como ela interfere na vida do público e das pessoas que estão envolvidas com sua criação. Foi apresentado até 2005.

ALÉM DA COMPANHIA

Marina Machado

Atre e cantora, começou a trabalhar profissionalmente nos espetáculos *Nas ondas do rádio* e *Hollywood bananas*, ambos dirigidos por Eld Ribeiro. Seus trabalhos mais importantes em disco são *Desse jeito um país* (do show *Hebraico*, com Regina Spósito), *Flávio Henrique e Marina Machado*, *O baile das pulgas (só)*, *As coisas de Guguard* (com Flávio Henrique e Trio Amarante), e *Marina seis horas do tarde (só)*. Em 2003 participou do álbum *Rei*, de Milton Nascimento. A experiência do trabalho acabou levando-o para o lume nacional e internacional da Cia. Atualmente, está gravando um novo álbum, que será lançado este ano.

Maurício Tizumba

Músico, cantor, ator e compositor, Tizumba tem um trabalho grande com a tradição da cultura negra, principalmente o congado. Por esse disco, criou há cinco anos o Tambor Mineiro, curso que criou um grupo de percussão e um espaço para aulas e apresentações. No teatro, viveu Grande Otelo em *Hollywood bananas*. Lançou quatro discos solo: *Miracuru*, *Canas e caracóis*, *Afika Garas e Mozambique*. No cinema, participou de filmes como *Marquinhos de café* (de Flávio Henrique) e *Baratão de sangue* (de Hevelio Rattion, que estreou hoje). Está em cartaz no Rio de Janeiro com o espetáculo *Assuro coradão de ouro*, de Paulo César Pinheiro, com direção de João de Deus. Está iniciando o processo de composição de um novo álbum.

Regina Spósito

Atre, cantora e produtora, assim como Marina Machado estreou nos palcos nos musicais *Nas ondas do rádio* e *Hollywood bananas*. O primeiro disco é *Desse jeito um país*, nomeado com Marina. Junto ao Atto pela Odontologia, Ideologia CD Presto, que reuniu diversos intérpretes mineiros. Ainda para o companhia, criou o CD *Zeropéia*, que registra o novo espetáculo da Burlantins. Participou do álbum *Marlonetes* — homenagem a *Brincando Milão*. Tem várias parcerias com o mundo Vander Lee. Seu primeiro álbum solo é *Regina Spósito*. Está no pré-produção do próximo, que deve ser lançado este ano.

MAURÍCIO TIZUMBA faz show e lançamento de CD e DVD amanhã, no Dia da Consciência Negra



LEONARDO LARA/DIVULGAÇÃO

COMPROMISSO COM A AFRO-MINEIRIDADE

WALTER SEBASTIÃO

Maurício Tizumba tem 38 anos de bem-sucedida carreira musical. E apenas cinco discos. Por que tão poucos? "Tenho mais o que fazer", brinca cantor e compositor. Não esnobando. Em breve, ele estará nas telas contracenando com Rodrigo Santoro, no filme *Heleno*, de José Henrique Fonseca. Acaba de ganhar dois prêmios de ator nos festivais de cinema de Canoa Quebrada (Ceará) e de Campina Grande (Paraíba), pela participação no curta *O filme mais olento do mundo*, de Gilberto Scarpa. Está no elenco das

peças *Saltibancos*, no Rio; e *O negro, a flor e o rosário*, da Trupe Negra, em BH.

"As atividades de cinema e teatro cresceram, sobra pouco tempo e priorizei os shows", conta Maurício Tizumba. E é exatamente um show, realizado no Mercado Distrital do Cruzeiro, em 2008, que se transformou no CD e DVD *Tizumba no mercado*, que vai ser lançado amanhã – Dia da Consciência Negra, como recorda o artista –, às 22h, no Lapa Multishow. No repertório, *Camelô de farol*, *Canção para tocar no rádio* e *Almanaque Net*, todas de autoria dele, trazendo painel do início, meio e

estágio atual da carreira. Também vai interpretar compositores que gosta: Pereira da viola (*Menina flor*), Sérgio Pererê (*Velhos de coroa*) e Vander Lee (*A voz*).

"O disco mostra uma trajetória. Poderia seguir trilha mais romântica, dançante, menos política, mas escolhi o compromisso com a afro-mineiridade", observa Tizumba. Recorrente é o interesse pelo congado, e por aspectos rítmicos. Que cresceu com o tempo, puxando dedicação à percussão, para o que antes era trazido com o violão. "Construí minha liberdade e coloco na música o que quero", ob-

serva. Acrescente-se, o gosto por melodias que chegam nas pessoas, harmonias simples, "com letras que gostaria de ter escrito", observa. "Vander Lee, Pereira da Viola e Sérgio Pererê são craques nisso", aponta.

Regendo tudo, conta Tizumba, está o canto. "Tenho voz de um senhor de 53 anos, não de um menino de 18 anos, mas que continua forte, com vigor", observa. Interpretação, para ele, quer dizer performance ("presença no palco que faz a música acontecer"). "Sinto que, desde o começo, tinha algo de ator. A música, o cinema e o teatro deram um zoom nesse aspecto", observa.

"Tenho voz de um senhor de 53 anos, não de um menino de 18 anos, mas que continua forte, com vigor"

■ Tizumba, músico e ator

CONFIRA TAMBÉM

No projeto *Arte, comida e fé* – Dia da Consciência Negra

. Cortejo Afro
Com Maracatu Lua Nova, Odúm Orixás, Negraria e Eu Sou Angoleiro
Praça Floriano Peixoto, Av. Brasil, s/nº, Santa Efigênia, (31) 3277-4626.
Amanhã, 14h. Entrada franca. Classificação livre.

. Fabiana Cozza, Maurício Tizumba, Tambolelé, Jorge Dissonância e Black Soul
Lapa Multishow, Rua Álvares Maciel, 312, Santa Efigênia (31) 3241-2074.
Amanhã 20h. Entrada franca mediante troca 1k de alimento. Classificação: 18 anos.

O Dia da Consciência Negra, para o artista, é momento de lembrar "que o povo negro ainda tem de batalhar muito para conseguir lugar ao Sol." Motivo de festa é ter uma data para falar de tudo isso, valorizar heróis como Zumbi e personagens que se conhece de nome sem saber que eram negros. Caso do engenheiro, inventor e abolicionista André Rebouças (1838-1898).

MAURÍCIO TIZUMBA
Show de lançamento de CD e DVD, amanhã, às 22h, no Lapa Multishow, Rua Álvares Maciel, 312, Santa Efigênia, (31) 3241-2074. Entrada franca – solicita-se 1kg de alimento.

ZEZÉ MOTTA e TIZUMBA
estarão juntos pela primeira
vez em apresentação
no Parque Municipal

EM NOME DA RAÇA

AULON MAGIOLI

Ele, mineiro de Belo Horizonte, tornou-se um dos artistas negros mais populares do estado, com trabalho nas áreas de música, artes cênicas e cinema. Ela, fluminense de Campos do Goytacases, tornou-se unanimidade nacional desde que incorporou a revolucionária Xica da Silva no filme homônimo de Cacá Diegues, dividindo-se sempre entre a música e a arte da representação. Juntos pela primeira vez, Maurício Tizumba, de 51 anos, e Zezé Motta, de 64, prometem transformar o Parque Municipal em palco de militância a favor da arte e dos negros, em show em que mostrarão repertórios próprios e unirão suas vozes a favor da música de qualidade.

Ao atender o celular, no Rio, Zezé Motta pede 40 minutos até que termine de preparar a quentinha na sede da Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais (Socimpro), onde é diretora de comunicação há 12 anos. Paralelamente, a "cantatriz" trabalha como superintendente da igualdade racial na Secretaria de Estado dos Direitos Humanos do Estado do Rio de Janeiro (SEDH-RJ), além de ser presidente de honra do Centro de Informa-

ção e Documentação do Artista Negro (CIDAN). "É uma trabalhadora", confessa, consciente da resistência do mercado à sua carreira de cantora.

Preparando-se para voltar a estúdio, depois de *Divina saudade*, CD-tributo a Elizeth Cardoso, de 2000, que havia morrido no ano anterior, a cantora vai gravar *O samba mandou me chamar* em que, além de inéditos de Altay Veloso, Paulo César Feital e Marquinho PQD, vai regravar clássicos do gênero de Luiz Ayrão e outros autores. Paralelamente, aceitou "no escuro" fazer *Caras &*



NETUN JUMA/DIVULGAÇÃO



ROGÉRIO FRANKLIN/DIVULGAÇÃO

bocas, próxima novela global das 19h, por confiar nos amigos Walcyr Carrasco (autor) e Jorge Fernando (diretor). "Não vão me dar coisa ruim para fazer". "Além de eu precisar de pagar minhas contas, também", brinca, que também vai voltar a filmar com Xuxa: *O mistério da feiurinha*, baseado no livro homônimo de Pedro Bandeira. Em BH, Zezé Motta chega acompanhada de Ricardo MacCord (teclados).

Tizumba (voz, violão e percussão), por sua vez, anuncia que vai se apresentar ao lado da filha Júlia Dias (voz e percussão) repertório autoral, além de dividir com Zezé Motta a interpretação de três clássicos do samba: *Foi um rio que passou em minha vida*, de Paulinho da Viola, *É luxo só*, de Ary Barroso e Luiz Peixoto, e *Senhora liberdade*, de Wilson Lopes e Nei Lopes, que se tornou sucesso na voz da

atriz. "Zezé é a nossa maior representante da cultura negra", elogia Tizumba, lembrando que a ela é totalmente engajada, tornando-se exemplo não só como artista, mas como mulher negra que milita pela

raça. "Estou curiosa para conhecer Tizumba e seu trabalho. Tenho uma amiga que fala muito bem dele", avisa Zezé. Esta será a primeira apresentação dos dois, que ainda não se conhecem.

BATE-BOLA

Zezé – Você gostou da ideia de dividirmos o palco?
Tizumba – É um sonho que vai se realizar.

Tizumba – Será que nós, negros, trabalhamos única e exclusivamente pela arte?

Zezé – Tenho 40 anos de carreira de atriz, com altos e baixos, mas o que me salva é que sou 'cantatriz'. Quando uma está desempregada, a outra salva. Mas reconheço que não é regra geral e sei que para o artista negro é tudo mais difícil.

Zezé – Você conhece o meu trabalho de cantora?

Tizumba – Conheço tudo, assim como conheço todo o seu trabalho no teatro e no cinema.

Tizumba – E você, conhece o meu trabalho artístico?

Zezé – Infelizmente, não. Mas te conheço de nome há muitos anos, por meio de uma amiga que é produtora em BH. Tenho certeza de que vai ser um belo encontro.

ZEZÉ MOTTA e MAURÍCIO TIZUMBA – SESC MPB

Domingo, às 19h, no Parque Municipal América René Camargo, Avenida Afonso Pena, 4747, Centro, em frente ao Teatro Francisco Nunes. Entrada franca.

BATUQUE MINEIRO

Antes de embarcar para o Rio Tizumba faz em BH show de lançamento de seu novo disco



BETO NOVAES

MOZAMBIQUE

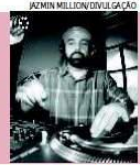
Show de lançamento do novo CD de Maurício Tizumba, com participação do Tambor Mineiro e convidados, exposição de fotos, figurinos e instrumentos percussivos. Amanhã, às 23h, no Lapa Multishow (rua Álvares Maciel, 312, Santa Efigênia, (31) 3241-2074). Ingressos a R\$10 (antecipado) e R\$ 15 (amanhã).

SÉRGIO RODRIGO REIS

Um dos artistas mais completos de Minas, o cantor, compositor e ator Maurício Tizumba faz amanhã, no Lapa Multishow, única apresentação do show de lançamento do seu mais recente CD, *Mozambique*, que marca os seus 30 anos de carreira. Neste clima de festa que promete tomar conta do lugar, ele estará muito bem acompanhado dos músicos Jusara Fernandino e Paulinho Silva. Os melhores momentos de sua trajetória serão lembrados no evento através de fotografias, de alguns figurinos de seus shows, além de uma exposição dos instrumentos percussivos que o artista vem usando durante sua trajetória, como o patangome, as gungas, o xequerê, os tambores, entre outros.

O espetáculo no Lapa Multishow chega também para marcar a ida de Tizumba para os palcos cariocas, onde atuará ao lado da atriz Isabel Fillardis no espetáculo *A Turma do Pererê*. A montagem terá direção de Stela Miranda e música e direção musical de Tim Rescala. A oportunidade de conferir a mais nova produção do artista, terá como base do repertório as canções do CD *Mozambique*, cujo conceito busca despertar e sensibilizar cada indivíduo em preservar a diversidade biológica e os sistemas que sustentam a vida. Na apresentação, ele canta e toca violão, gungas e patangome, acompanhado por Raquel Coutinho, Danuza Menezes e Beth Leivas, que fazem os vocais e tocam caixa de congado e pandeiro.

No show, foram selecionadas músicas recentes de Maurício Tizumba, como *Devagar com o Andor*, *Menina Mineira*, a bela composição *Terra de Montanha e Bicho do Mato*. Além das músicas próprias, ele apresenta releituras como *Casa Aberta*, de Flávio Henrique e Chico Amaral e composições suas ao lado de parceiros como Christian Maia, no caso da divertida *2003 Quem gosta de um espetáculo diverso, no qual as artes cênicas são aliadas de um artista repleto de referências sonoras, a oportunidade de assistir Tizumba nos palcos amanhã, se faz única.*



Teledramaturgia

Artista plural, Tizumba estreia em novelas no papel do padre Romeu, no remake de "Saramandaia", da Globo

Em águas nunca navegadas

■ DANIEL BARBOSA

Quem acompanha de perto a carreira de Maurício Tizumba, 55, sabe que se trata de um artista múltiplo. Cantor, compositor, instrumentista, ator com trânsito fluido entre o teatro e o cinema, gestor cultural, mestre de congado, ele começou sua carreira na década de 1960 e já fez de quase tudo que se relaciona à cena. Quase. Em novelas, por exemplo, seu debut só acontece agora, como intérprete do padre Romeu no remake de "Saramandaia", que estreia na Globo, na faixa das 23h, na próxima segunda-feira.

Como se trata de uma imersão em uma nova linguagem, o veterano artista se diz naturalmente apreensivo, mas também muito entusiasmado com a possibilidade de dar vida a um personagem que, durante um longo período, estará quase que diariamente dentro dos lares dos espectadores. Tizumba conta que o convite para participar da novela partiu da diretora de núcleo de teledramaturgia da Globo, Denise Saraceni, e que chegou praticamente junto com outro, também feito por ela.

"Foi uma coincidência. Tive a felicidade de ser chamado pela Denise para um personagem no filme 'Pinguinha, Um Homem Muito Carinhoso', que está em processo de feitura, e logo em seguida ela também me chamou para o papel do padre Romeu em 'Saramandaia'. Aceitei os dois", diz. Ele aponta que já está gravando, há al-

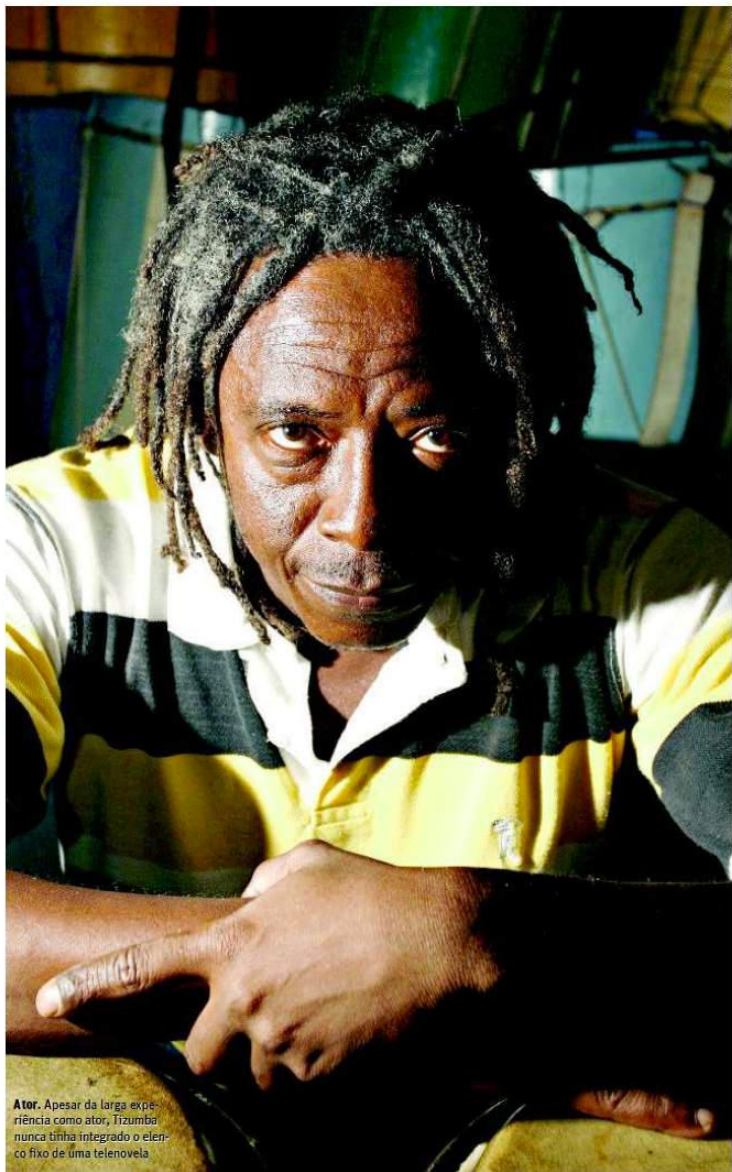
guns dias, e que todo o processo teve início no fim do ano passado.

"Me sondaram entre novembro e dezembro de 2012 e já comecei a preparar minha vida para ter tranquilidade para trabalhar. Entre janeiro e fevereiro, preparei o espírito, em abril e março, iniciamos uns testes e, logo depois, começamos a gravar. Já fizemos os primeiros capítulos, estou agarrado neles", diz. Apesar da inexperiência em novelas – ele destaca que já fez algumas séries e minisséries, mas apenas participações pontuais –, Tizumba prescinuiu de um personal coach, um preparador exclusivo.

"Cai nessa história de novela meio de paraquedas, porque não sabia como lidar com isso. É novidade, uma forma diferente de trabalhar, então, naturalmente, no decorrer da coisa, me deram um auxílio, mas nada exclusivo, individual. Estou sob os cuidados do preparador geral de elenco. Acho que é bem mais difícil fazer novela do que qualquer outra coisa que eu já tenha feito em televisão, mas vamos levando. Estou ansioso pelo resultado", ressalta.

Ele pondera que, ao menos, conta com o lastro que o teatro lhe dá para se sentir à vontade no ambiente de realismo fantástico que Dias Gomes, o autor da versão original, de 1976, concebeu para a trama. "De fato, quando se trata de realismo fantástico, minhas coisas sempre passaram por aí", diz, referindo-se principalmente à Cia. Burlantins, que fundou com Marina Machado e Regina Souza, em 1996. "É isso de tentar driblar a coisa pronta, de tentar chamar a atenção para algo que vai surpreender, que vai te prender por uma imagem forte, por uma imagem que não necessariamente é bonita, mas que vai te prender. Sempre trabalhei nessa linha. Não vou dizer, agora, que é fácil, porque é novela, um desafio novo, mas aí vem o prazer disso mesmo, do desafio, da novidade", diz.

CONTINUA NA PÁGINA 2



Ator. Apesar da larga experiência como ator, Tizumba nunca tinha integrado o elenco fixo de uma telenovela

Tizumba ator

No teatro. "O Negro, a Flor e o Rosário", "Os Saltimbancos", "Besouro Cordão de Ouro", "A Zeropéia", "O Homem Que Sabia Português".
No cinema. "Helieno", "O Filme Mais Violento do Mundo", "Vinho de Rosa", "Pequenas Estórias", "Samba Canção".

ENTREVISTA

MAURÍCIO TIZUMBA

O PREFERIDO DAS CANTORAS

CAMILA RAETA

Um dos principais representantes da cultura afro-brasileira, o músico e ator mineiro Maurício Tizumba se movimentou para estrair em março a nova opereta do Tim Rescala, *Quem Matou Glória May*. O espetáculo terá Tizumba no papel de Vadinho, personagem de vida dupla que, durante o dia, vive um filho de gay e a noite torna-se ladrão. Paralelamente aos ensaios dessa peça musicada, o artista belo-horizontino começa a produzir seu segundo CD. O primeiro, *África Geralda*, foi lançado em 1999 e traduz com fidelidade o espírito do seu trabalho e a estética de suas composições.

A ausência de poucos trabalhos solos na carreira de Maurício Tizumba tem uma explicação: ele dedica a maior parte do seu tempo à parcerias com outros cantores, principalmente mineiros que têm uma verdadeira veneração por esse guerrilheiro negro. Na sua bagagem profissional, Tizumba carrega participações em discos e shows de várias cantoras, como Helena Penna, Titane, Marina Machado, Ana Cristina, Edivane Freitas e Regina Spósito. Mulheres que se consideram mais parceiras, amigas do peito desse cantor, compositor, violonista, percussionista e ator de raro talento.

Nessa entrevista ao EM A BORDO, Tizumba fala da sua relação com essas cantoras, comenta um pouco dos seus novos projetos e revela detalhes da sua intimidade e da sua paixão pelo congado, candomblé e folia de reis, manifestações que, segundo ele, estão no seu sangue. O artista, que continua morando em Belo Horizonte — lugar de onde saiu apenas em 2000, quando viveu em São Paulo e participou do elenco do programa *Ó, Coitado!*, de Gorette Milagres —, fala também sobre a música feita em Minas, que ele considera, "sem dúvida nenhuma", uma das melhores do País.

ESTADO DE MINAS — Você é um profundo conhecedor da cultura afro-brasileira. Como surgiu o interesse pelo assunto?

Maurício Tizumba — A minha relação com a cultura afro-brasileira está intimamente ligada à minha história de vida. Sou congadeiro, folião e frequentador de terreiro de candomblé desde pequeno, influenciado por minha família. Como artista, fortaleci ainda mais as minhas ligações com essas manifestações religiosas. Sim, porque todas são religiosas. O congado é um sincretismo entre o catolicismo e a cul-

tura africana; a Folia de Reis está mais ligada à história dos três reis magos e do nascimento de Jesus; e o candomblé é uma manifestação religiosa totalmente afro.

Na sua opinião, qual a importância dessas manifestações religiosas e culturais para a música brasileira?

MT — Ela constitui um alicerce da música popular brasileira. O que é o nosso batuque, do nosso baiao? Todos esses ritmos, que têm uma grande força no Brasil, vêm do toque do negro africano. Não adianta nem querer negar. A gente tem que simplesmente aceitar e agradecer a Deus por isso. A folia de reis tem uma tradição nacional. Já vi muitos compositores fazendo músicas sobre os três reis magos e reinado. O congado é uma coisa mais mineira; se você rodar o interior de Minas, olhar o trabalho dos compositores mineiros, você vai ver a presença do congado. Tem muita gente (compositores mineiros) que não é congadeira, mas que está se voltando para essa manifestação hoje em dia.

Você é muito querido, principalmente pelas cantoras mineiras, tendo participado dos discos gravados pela maioria delas. Isso sem contar os cantores e compositores. Qual a fórmula para tanto sucesso?

MT — Parece que eu vou falar do mesmo assunto, mas não é. O meu elo com essas cantoras está na raiz. Titane é enraizada até o pescoço na cultura afro. Marina tem um pé no rock e outro no candomblé. Regina tem uma voz única. É capaz de cantar como uma lavadeira, uma congadeira ou uma cantora lírica; ela tem essa coisa da negritude muito forte. Helena Penna, nem se fala. Essa é uma rainha negra. A Ana Cristina também tem uma ligação com o congado. A Edivane é uma artista guerreira, pois é uma cantora de bar, lugar que te força a voltar para a sua raiz, porque você tem que fazer o show acontecer de qualquer maneira.

RAPIDINHAS

- ✓ Música — Terra
- ✓ Filme — A Cor Púrpura, de Stephen Spielberg
- ✓ Compositor — Vander Lee
- ✓ Cantora — Celmar
- ✓ Ator — Paulo Autran
- ✓ Artz — Fernanda Montenegro
- ✓ Poeta — Ricardo Aleixo
- ✓ Cor — Azul
- ✓ Hobby — Colecionar cachapas
- ✓ Vício — Beber cachapa
- ✓ Sonho — A paz
- ✓ Futuro — Tranquilidade
- ✓ Deus — É canto, é música, é dança

no candomblé. Regina tem uma voz única. É capaz de cantar como uma lavadeira, uma congadeira ou uma cantora lírica; ela tem essa coisa da negritude muito forte. Helena Penna, nem se fala. Essa é uma rainha negra. A Ana Cristina também tem uma ligação com o congado. A Edivane é uma artista guerreira, pois é uma cantora de bar, lugar que te força a voltar para a sua raiz, porque você tem que fazer o show acontecer de qualquer maneira.

Como você está vendo a música mineira no contexto nacional?

MT — Atualmente, a nossa música está na frente, tanto na parte da criação quanto na interpretação. É uma das melhores músicas do País. Não sou eu que acho isso. É uma verdade nacional. Cada hora aparece uma cantora boa e um compositor bom. Só que falta ganhar visibilidade no País. Quem fizer a opção de ficar em Minas vai ter que contar com a sorte de achar um empresário que o transporte para o eixo Rio-São Paulo.

A que você atribui o sucesso da opereta de Tim Rescala, *O homem que falava português*?

MT — A voz das cantoras Marina Machado e Regina Spósito, e à minha voz também, que modestia à parte, agrada às pessoas. Nós três temos um talento de interpretação teatral muito grande. Além disso, teve a direção e orientação corporal de craques, como a coreógrafa Dudu Hermann. Temos de considerar ainda que foi um trabalho conjunto de pesquisa muito grande que durou um ano.

Gostaria que você falasse um pouco sobre a nova opereta do Tim Rescala.

MT — Esse nova opereta do Rescala, *Quem matou Glória May*, deve ter estréia em março. Vai ser um espetáculo falando sobre o mundo da televisão, passando pelos comerciais, novelas, jornais, enfim, sobre a vida de quem faz TV. O meu personagem será o Vadinho, que tem uma vida dupla; de dia, ele é filho de um gay e, à noite, ele é um ladrão. Mas devem aparecer outros personagens para eu fazer.

Como estão os projetos



ELOGIO DAS MUSAS



"Para mim, o Maurício Tizumba é o artista mais completo de Minas Gerais; ele é um dos ícones da música mineira. Além da dramaticidade do seu trabalho, ele tem uma versatilidade enorme, conseguindo transitar por vários estilos musicais. Eu fui a primeira cantora a gravar uma música do Tizumba. Ele acabou se tornando mais do que meu parceiro, meu sício."

■ Ana Cristina — cantora



"O Maurício Tizumba é um profissional sério e super talentoso. No meu programa, no papel do Curú, ele fez o maior sucesso junto ao público com seu bordão 'é pobremi'. Pena que o SBT não quis apresentá-lo no programa *À Procura de Nona*. O Tizumba é um artista completo: canta, dança e representa muito bem. Ele me lembra muito o Grande Otelo na sua forma de interpretar. O Tizumba é um show."

■ Gorette Milagres — humorista



"Além de ser um ótimo compositor, o Maurício Tizumba é de uma versatilidade enorme. Ele enriquece o nosso trabalho com a sua bagagem cultural, com o seu enorme conhecimento das nossas raízes afro-brasileiras. O Maurício me impressiona com a sua persistência em fazer um trabalho de resgate das tradições negras. Ele é uma divida para a música mineira."

■ Helena Penna — cantora

BH EM FESTA



Ter.
12.nov.

Tizumba
"Amo BH, e cada vez que saio, quando volto vejo que amo mais"

PATRICK ARLEY/DIVULGAÇÃO

60 anos de vida, 45 de carreira



Já vem devorando os 60 anos de tradição na festa de "Tambor de Natal", no qual Maurício Tizumba não só marca o encerramento do ano do Tambor Mineiro como aproveita para comemorar, com os alunos, seu aniversário – ele nasceu em 15 de dezembro. Neste ano, não seria diferente não fosse o palpite feliz da filha, Júlia. "Pai, você vai completar 60 anos. Não é o caso de uma comemoração especial, em um teatro?". Ditto e feito, Tizumba não só transferiu a festa para o palco do Francisco Nunes, como chamou alguns de seus amigos para a efêmera – caso de Chico Amaral, Marcus Viana e Tita, além da filha Júlia, claro, e dos grupos Tambor Mineiro e Bloco Saúde.

Mais: a baliza de seis décadas de vida acabou entrando na grade das festividades de 120 anos da capital mineira. "Achei super legal! BH, há tempos, não tem uma festa de aniversário desta dimensão. E uma cidade tão bonita, merece. E aí a festa vai acontecer no dia 12, com entrada gratuita", brinda o artista, que, vale dizer, é belo-horizontino. "Sem-

pre gosto de contar que nasci na Nova Esperança, fui criado no Aparecida, estudei no Parque Riachuelo e nas adjacências me formei", lista ele, que hoje tem um quarto e sala no São Lucas, o qual ele mesmo cuida. "Sou eu quem limpa".

Também tem uma casa na Lapinha, em Lagoa Santa – frisa a localização porque, diz, se ciar só a cidade, poderia dar ideia de uma residências de luxo em torno da lagoa. "É uma casa simples, eu mesmo limpo, varro". Sim, Tizumba é preñado. Mas ele mesmo se surpreendeu com o feito recente. Fez tanta folia com a neta, Lara, que, quando viu, a menina estava com o vestido imundo. "Vi um pedaço de chita que tinha lá em casa e você acredita que eu fiz um vestido? Fiquei de cara!".

Na verdade, no momento em que Tizumba começa a falar de seus pais, nota-se que esse talento vem de berço. Aliás, ele se emociona ao falar dos genitores, o que aconteceu quando instado

a revelar o melhor conselho que recebeu na vida. "Na verdade, foram exemplos. De trabalho, da minha mãe, Eni, e de honestidade, do meu pai, Antônio".

E destrincha: "Minha mãe era empregada doméstica, lavadeira, de lavar a roupa na mão. Por isso, tinha as unhas destruídas mas, mesmo assim, sempre tentava pintá-las. E sempre falava em trabalho, trabalho". Meu pai, ele não sabia

escrever, não tinha instrução, mas fazia de tudo para manter a família com honestidade. Passava aperto, mas só falava de honestidade".

Os dois sempre encamparam a vontade do menino Maurício de soltar a voz na estrada. "Ainda criança, comecei cantando em programas da (extinta) TV Itacolomi, uma espécie de 'The Voice Kids' da época. Para eles, era trabalho, eu tinha que chegar no horário, prestar

atenção na música, estudá-la. Me arrumavam – porque naquele tempo, a roupa era da gente mesmo".

Hoje contabilizando 45 anos de vida profissional, Tizumba já deu o ar da graça em shows, musicais, peças teatrais ou filmes. Mas não arredou o pé de sua cidade natal. "Nos anos 80, um professor me disse que, se quisesse fazer sucesso, tinha que ir para fora. Mas me considero um artista de sucesso tendo ficado aqui. Nos anos 90, comecei a viajar mundo afora, até mais para o exterior que no Brasil. Com o advento da tecnologia, pessoas do Rio passaram a me conhecer, a me convidar. Lá, fazia eventos ou TV, e voltava para o meu porto seguro. Sabe aquelas pessoas que vão para fora e contam que, para sobreviver, tiveram que dormir no banco da praça? Sempre tive medo disso", ri. Uma das mais recentes viagens de Tizumba foi a Bangladesh, onde participou do Dhaka International Folk Fest.

DE REPENTE, 60

Sobre a chegada aos 60 anos, ele pontua: "Realizei muita coisa, continuei realizando. Agora mesmo, fui dar parabéns a um compadre que também fez essa idade, e ele disse: 'Sessenta sim, idoso não'. Concordei. Por enquanto, estou em condições de recusar a fila preferencial (ri). Estou muito bem e acho que ainda tenho muito a realizar. Não sei o tempo de vida que tenho pela frente, mas sei que vou continuar trabalhando. Nunca pensei em aposentadoria. Claro que é meio complicado (trabalhar depois de um certo tempo) para algumas profissões, mas, para o artista, acho que nosso trabalho dá condições de ficar mais tempo. Então, se puder envelhecer trabalhando...".

Por último, mas não menos importante, vale lembrar que ele é um defensor estérneo da preservação da matriz africana. E da causa negra também. Atualmente, se debruça sobre leituras afins ao tema. "Acabo de ler o livro do Lázaro Ramos e estou lendo tudo da Chiamanda Ngozi Adichie", conta.

Maurício Tizumba

Teatro Francisco Nunes (Parque Municipal) | Dia 12 (terça), às 20h. Entrada gratuita. Os ingressos serão distribuídos uma hora antes do show.



Lembrança: Tizumba, em foto de 1967, em show de fim de ano do grupo Comêlio Vaz de Melo, no bairro Aparecida

À direita, em cena do remake da novela "Saramandaia", da Rede Globo, onde interpretou o padre Romeu



REDE GLOBO/DIVULGAÇÃO

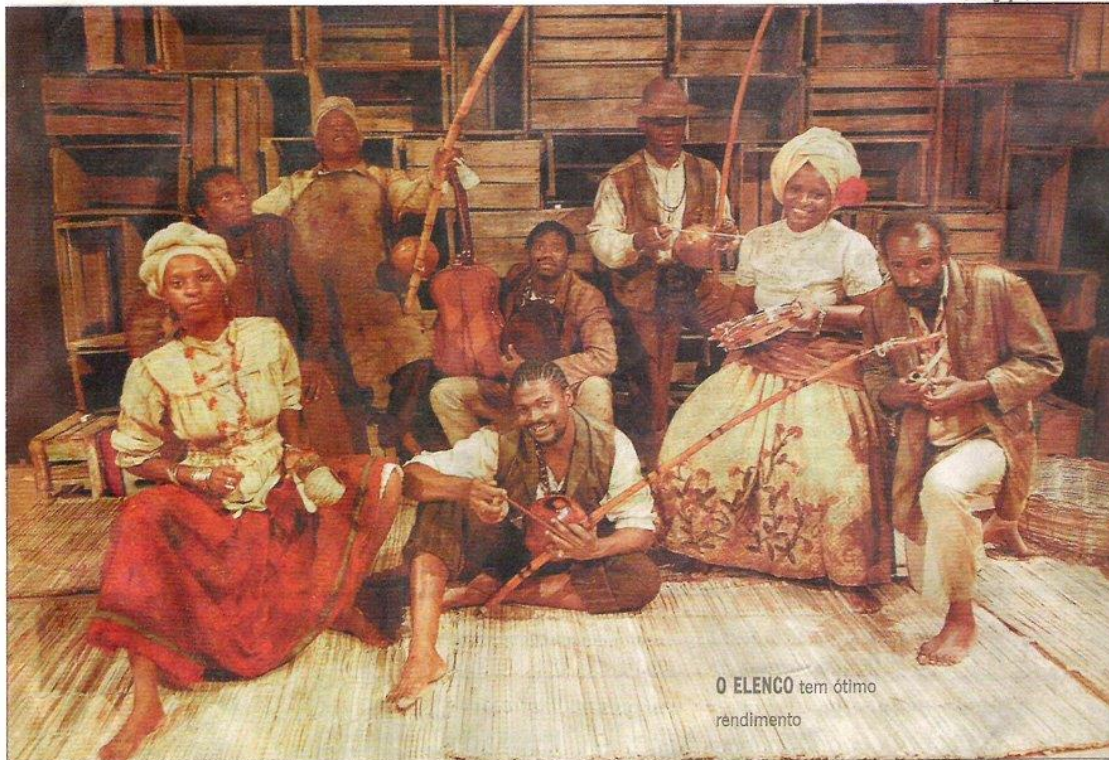


OLIMERA FILMES/DIVULGAÇÃO

O ator contracenou com Patrícia Pillar ("atriz de grande generosidade") no filme "Outras Histórias"

Besouro Cordão-de-Ouro: Espetáculo no CCBB é um dos mais emocionantes e bonitos da temporada

Divulgação/Ricardo Sodré



O ELENCO tem ótimo rendimento

Uma preciosa descoberta do Brasil

Barbara Heliodora

TEATRO
CRÍTICA

No Teatro III do Centro Cultural do Banco do Brasil está em cartaz um dos espetáculos mais bonitos e emocionantes dos últimos tempos: "Besouro Cordão-de-Ouro", de Paulo César Pinheiro, com direção de João das Neves. Concebido em torno do lendário capoeirista que dá nome ao evento, sua história é mais ou menos contada por meio de narrativas, cantos e capoeira. Não se trata de uma biografia formal, mas de "causos" que criam a imagem não só do próprio Besouro como também de todo um modo de vida de uma parcela do Brasil, na qual as origens e a cultura africanas são muito mais preservadas e respeitadas do

que no modismo (americano) do afro-brasileiro. Paulo César Pinheiro buscou servir o universo de Besouro e, com isso, tanto texto quanto música têm um sabor autêntico, espontâneo, que raramente encontramos nas tentativas de se mostrar um Brasil mais brasileiro, e que resultam bonitos e comoventes.

Toda a encenação merece os mesmos elogios: a cenografia de Ney Madeira, desde a primeira cena, em uma pequena sala, com o velório de Besouro, com incrível criatividade de no caixão e na tenda que o protege, cria o clima certo e envolvente. A sala principal, toda em caixotes perfurados e estandartes (a maioria com a letra de "Quando eu morrer") e grandes cestos com almofadas onde se senta parte do público, igualmente transporta

para um universo especial, e está excepcionalmente bem iluminada por Paulo César Medeiros. Também totalmente integrados no mundo de Besouro são os figurinos de Rodrigo Cohen, e o conjunto forma a moldura ideal para o espetáculo em si.

João das Neves preserva talento inato do elenco

A direção de João das Neves (com assistência de Bya Braga) tem o grande mérito de preservar o talento inato de seus intérpretes, com marcas que favorecem a imagem do espontâneo e um contato próximo porém não invasivo com o público, que se sente a todo momento provocado a acompanhar o ritmo com palmas. Nada poderia ilustrar tão bem a disseminação do mito de Besouro quanto o momento em

que todos os elementos do elenco masculino contam, ao mesmo tempo, diferentes histórias de sua vida. É um trabalho excepcional.

O acompanhamento musical é exclusivamente rítmico, com berimbau, atabaque, pandeiro, agogô, violão e apito, de exemplar execução e perfeitamente integrado com o elenco. Este é formado por Ana Paula Black, Cridemar Aquino, Iléa Ferraz, Maurício Tizuma, Raphael Sil, Sérgio Pererê, William de Paula, Wilson Rabelo, Gilberto Santos, Leticia Soares, Nivea Magno, Valeria Mona, Victor Alvim e Alanzinho Rocha, e o rendimento do conjunto é tão bom e igual que seria injusto destacar qualquer nome. "Besouro Cordão-de-Ouro" é um momento precioso de teatro e de descoberta do Brasil... ■

Platéia se entrega ao jogo da capoeira

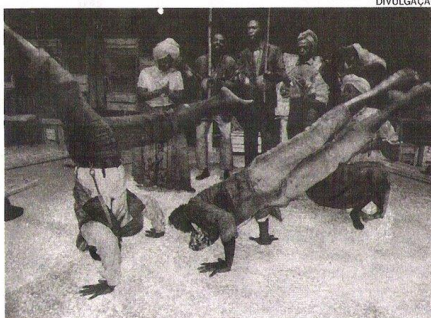
Macksen Luiz

A capoeira, como manifestação da cultura afro-brasileira, é o centro de *Besouro Cordão-de-Ouro* – em cartaz de quarta a domingo, às 19h, no Teatro III do Centro Cultural Banco do Brasil – ainda que o personagem-título seja o veículo para a sua representação. O capoeirista baiano, nascido no final do século 19, tornou-se símbolo de resistência num ambiente de negação social. O texto de Paulo César Pinheiro segue a linha de heroização redentora. A morte por agonia, o vigor do mulherengo, o respeito aos santos e o

saído do povo um elemento de aglutinação das forças reprimidas desse povo.

Pinheiro atribui significado social e político ao personagem para evidenciar o que se convencionou definir como nacional-popular. São cenas, em versos que remetem ao cordel, em que são contadas as aventuras de Besouro. Numa reversão de tempo, o espetáculo se inicia no velório, até que se chegue ao fechamento da roda, com os capoeiristas em passos contundentes e a platéia batendo palmas, numa comunhão entre atores e platéia, como na capoeira.

A montagem de João das Neves acompanha com fidelidade o espírito do texto, ao mesmo



Montagem de João das Neves: no ritmo do Teatro Opinião

tempo em que “revive” a estética do Teatro Opinião, do qual foi um dos fundadores. João das Neves reinterpreta cenicamente a peça em seus próprios termos e propósitos. A ideia de dramatizar o coletivo da capoeira reafirma a fragmentação dos quadros e distribui os atores pela platéia, integrando-os com o público e estabelecendo um crescendo típico do jogo de roda. A ilugar pe-

la reação no dia da estréia, a platéia se entrega, facilmente, à convenção do jogo.

As músicas e letras de Paulo César Pinheiro mantêm as características dos cantos da capoeira. O cenário de Ney Madeira, que propõe, de início, quase uma instalação, contribui para a formação da roda no espaço da representação, com balões espalhados pelo chão, como no-

tronas, caixotes e painéis com inscrições das letras. Uma ambientação coerente e inventiva.

Os figurinos de Rodrigo Cohen são muito bem envelhecidos e transfiguram com teatralidade a pobreza dos tipos. As roupas femininas, além dessas qualidades, acrescentam cores e pátinas que as fazem belas na sua rusticidade. A iluminação de Paulo César Medeiros imprime ainda mais clima ao visual.

O elenco, com alguns capoeiristas de alto nível técnico, atua em sintonia com as exigências físicas, vocais e interpretativas. Além de Iléa Ferraz, com ótimas intervenções, Leticia Soares, Nivea Magno e Valéria Moná respondem na medida o que lhes é exigido. Cridemar Aquino, Maurício Tizumba, Raphael Sil, Sérgio Pererê, William de Paula, Wilson Rabelo, Gilberto Santos e Silva e Victor Alvim se desdobram como atores, capoeiristas e músicos para levarem com garra, que reflete identidade cultural, a expressão sinuosa de um recado.

Cinema: *Festival*
exibe hoje novo
filme de Ken
Loach • 2

SEGUNDO CADERNO

Bloch: *O Leblon,*
coitado, já
não é mais
aquele • 12

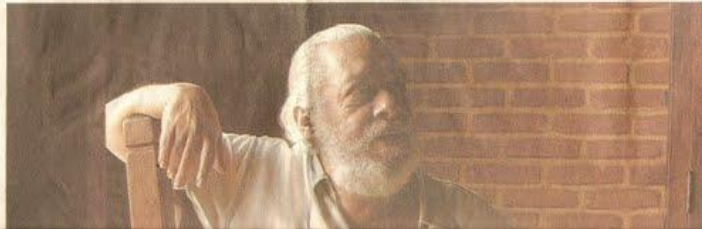
SÁBADO, 23 DE SETEMBRO DE 2006

Calça-culote, paletó-almofadinha

Paulo Cesar Pinheiro estréia como dramaturgo contando vida de capoeirista

João Pimentel

Dizem que se chamava Waldemar, mas ninguém sabe do quê. Parece que nasceu em Santo Amaro da Purificação, em 1897, e morreu em 1920. As datas, porém, são tão imprecisas quanto as causas de sua morte. Sua alcunha é cantada e contada em verso e prosa, seja nas rodas de capoeira, seja no cançãoeiro popular, seja nas páginas de Jorge Amado. Besouro, também conhecido como Mangangá, ou mesmo Cordeão de Ouro, ganhou o apelido por gostar de um certo zunzum, expressão usada para descrever o movimento. Mas também é usado para



Camilla Mala

PAULO CESAR

Pinheiro: "Era um herói popular, uma espécie de justiceiro. Quando chegava nas cidades, as crianças corriam atrás dele"


Cia Burlantins
APRESENTA

O NEGRO, A FLOR E O ROSÁRIO

COM MAURICIO TIZUMBA E TRUPE NEGRA



12/03, às 17h - SÁBADO

CENTRO CULTURAL PADRE EUSTÁQUIO
RUA JACUTINGA (ANTIGA FEIRA COBERTA), 821 - PADRE EUSTÁQUIO

13/03, às 16h - DOMINGO

CENTRO CULTURAL ALTO VERA CRUZ
RUA PADRE JÚLIO MARIA, 1577B - ALTO VERA CRUZ

19/03, às 17h - SÁBADO

CENTRO DE CULTURA LAGOA DO NADO
RUA HERMENEGILDO DE BARROS, 904 - ITAPOÁ

20/03, às 17h - DOMINGO

CENTRO CULTURAL VILA MARÇOLA
RUA MANGABEIRA DA SERRA, 320 - SERRA

25/03, às 19h - SEXTA-FEIRA

CENTRO CULTURAL SALGADO FILHO
RUA NOVA PONTE, 22 - SALGADO FILHO

ENTRADA FRANCA

INFORMAÇÕES:
31-3227-1187 / 3295-4149

REALIZAÇÃO E PRODUÇÃO



PATROCÍNIO



APOIO



INCENTIVO



Realizado com as benéficas do
Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte



O NEGRO, A FLOR E O ROSÁRIO

Gênero: Musical | Classificação: 07 anos | Duração: 50 min.

Teatro Izabela Hendrix | 07 jan a 24 jan | Qui a Sáb 21h, Dom 20h

A história de vitórias e resistência do negro, que trouxe da África para o Brasil crenças e costumes, é o tema central do musical “O Negro, a Flor e o Rosário”. De forma lúdica e divertida, a Trupe Negra leva para o palco seis contos: “Orixás”, “Zumbi dos Palmares”, “Dandara”, “Saci Pererê”, “Cosme e Damisão e “Nossa Senhora do Rosário”. O espetáculo mostra a riqueza da cultura afro-brasileira na dança, nos tambores, nos cantos, bonecos e texto.

Autores: Mauricio Tizumba e Vitor Alvim / **Adaptador:** Mauricio Tizumba / **Diretora:** Paula Manata / **Elenco:** Benjamin Abras, Júlia Dias, Elisa de Sena, Tásia D'Paula, Eneida Silva, Maíra Baldaia, Simone Meireles, Josi Lopes, Ana Luisa Moreira, Viviane Moreira / **Cenógrafo e Figurinista:** Eduardo Félix / **Iluminador:** Bruno Cerezoli / **Trilha original e seleção musical:** Mauricio Tizumba / **Fotógrafo:** Netum Lima / **Produtor:** Napele Produções Artísticas / <http://trupenegra.blogspot.com>

Informações: 31-3244-7219 - 3227-1187

Ingressos: www.sinparc.com.br



CAIXA CULTURAL apresenta

de
Paulo César Pinheiro

GALANGA

CHICO REI

direção
João das Neves

direção musical
Titane

com
Marcelo Turianski

e
Aurora Salsinha, Rita Nogueira,
Diego Torresão, Evandro Pires,
Cassia Pires, Pizze Geronzi,
Kátia Rangel, Lucas Costa,
Márcia Rangel, Brenno Janderson
e Wellington Pinheiro

12 a 22 de novembro
quinta a domingo, às 19h15

ENTRADA FRANCA
Retirada de ingressos 1 hora antes do espetáculo

CAIXA CULTURAL SÃO PAULO
Praça da Sé, 111 - Centro - São Paulo - SP
Prefira transporte público

Financiada por

CAIXA BRASIL
FUNDO CULTURAL

ENTREVISTA

“Ele não morre”

No palco de Par Osmar, Maurício Tizumba é responsável por contar ao público a saga do escravo herói. O ator, cantor, compositor, produtor e instrumentista...

Quem é Pai Congado? É que primo velho da família que já é e continua a ser, que sempre tem a palavra...

Que peso ele tem para o seu povo? Há verdade, história e um presente, pelo que tudo a carga de sobrevivência da memória...

Por que preferiu a música ao cinema negro e a experiência como compositor e produtor para o contradição do personagem? Vinte e três anos há que atua no teatro...

Qual é a importância de Chico Rei para o Brasil? Para nós, é importante porque é a história de um homem negro que lutou por liberdade...

CANTO DE LIBERDADE

O musical Galanga, Chico Rei estreia hoje no Espaço Cultural Tambor Mineiro

Artes Músicas

Assim inspirado na trajetória do responsável pela formação do congado no Brasil, o musical Galanga...

Tudo começou com o cantor Chico Rei, um velho mineiro, que Paulo César Pinheiro, autor do musical Galanga...

“O Chico Rei chegou ao Brasil há mais de 100 anos, trazendo consigo a cultura do Congo...

Hoje, Chico conseguiu unir o passado e o presente, a história e a atualidade, criando um espetáculo...



Chico Rei

Chico Rei, autor do musical Galanga, em cena no Espaço Cultural Tambor Mineiro.

o músico Chico Rei passou grande parte de sua vida no Congo, onde aprendeu a tocar tambores...

o músico Chico Rei passou grande parte de sua vida no Congo, onde aprendeu a tocar tambores...

o músico Chico Rei passou grande parte de sua vida no Congo, onde aprendeu a tocar tambores...

o músico Chico Rei passou grande parte de sua vida no Congo, onde aprendeu a tocar tambores...

DE HERÓI A LENDA

Para celebrar todo o legado de Chico Rei, o ator Maurício Tizumba se prepara para a estreia do musical Galanga...

Conheça a história do herói e o significado do Congo para o povo brasileiro.

TRIBUTAO CONGADO

O Congado é uma manifestação cultural de origem africana, caracterizada por danças e cantos...

Chico Rei, o herói do Congo, é uma figura central na história do Congado brasileiro.

O TEMPO Belo Horizonte 10 SEXTA-FEIRA, 4 DE JANEIRO DE 2013

Capa

Cartaz. Uma opção é o musical “Morte e Vida Severina”

Muito além das comédias tradicionais

Na contramão do gênero de maior sucesso da Campanha, programação traz opções para quem busca outras linguagens

Embora as comédias sejam uma espécie de vitrine da Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, principais responsáveis pelo grande público que frequenta o festi-

val, existem opções na programação do evento que vão além do gênero. Para fugir do trivial, o Fim de Semana selecionou espetáculos em cartaz nestes primeiros dias do evento...

Para quem gosta da aproximação entre teatro e música, a opção é o espetáculo “Galanga Chico Rei”, em cartaz no Espaço Cultural Tambor Mineiro.

Protagonizado pelo cantor e ator Maurício Tizumba e dirigido pelo veterano João das Neves, o musical revê a história de Chico, rei de uma tribo do Congo...

“O espetáculo coloca os pingos nos 15 em relação à cultura negra que se sedimentou em Minas. As pessoas conheciam Chico Rei de uma maneira superficial, porque sua his-



O musical “Galanga Chico Rei” tem texto e música de Paulo César Pinheiro e é protagonizado por Maurício Tizumba

ARTES CÊNICAS

Peça sobre Chico Rei, personagem da cultura ouro-pretana, estreia no Rio de Janeiro daqui a duas semanas. Espetáculo reúne Tizumba, Titane, João das Neves e Paulo César Pinheiro

CANTO MINEIRO

MEMÓRIA

Entre a lenda e a história

Conta a lenda que Chico Rei se chamava Galanga em sua terra natal, o Congo. Ele e sua corte, aprisionados por traficantes portugueses, desembarcaram no Brasil em 1740. Ele e o filho chegaram no rio e o negro Madalena, depois de assistir à selvageria dos marujos, que jogaram a rainha D. Maria a primeira. João no Rio de Janeiro. Pai e filho foram vendidos para mineiros de Vila Rica, em Minas Gerais, mas compraram a própria liberdade. Posteriormente, tornaram-se donos da mina Encarnadina. Aos poucos, Chico comprou a alforria dos companheiros. O grupo se assentou à margem de um rio em honra de Santa Ifigênia.



Maurício Tizumba conduzirá o roteiro do peça Galanga Chico Rei, que reuniu 12 atores e chegou aos palcos de BH no ano que vem

Ensaio Tizumba Gado

Personagem lendário da história mineira, Chico Rei ficou conhecido como o negro de origem congoleza que conseguiu comprar sua liberdade depois de ter sido levado como escravo para Vila Rica (hoje Ouro Preto) no século 18. Tenta alforriado companheiros e virado rei por lá, contribuindo para a construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Somada ao rico universo musical do cangado mineiro (misturação musical e religiosa também de origem africana), essa história é a matéria-prima do espetáculo teatral Galanga Chico Rei, com texto inédito de Paulo César Pinheiro e direção geral de João das Neves.

A estreia será dia 19, no Rio de Janeiro. Ensaiaida há cerca de dois meses no Tambor Mineiro, em Belo Horizonte, a peça só será apresentada na cidade depois de janeiro, quando termina a temporada carioca. Vozes e percussões do cangado são a base do espetáculo, que tem música do início ao fim. O elenco, encabeçado por Maurício Tizumba, reúne 12 atores. João das Neves, que adaptou o texto de Paulo César, assina o cenário, enquanto a cantora Titane é responsável pela direção musical. Rodrigo Cohen criou o figurino.

Tizumba será o responsável por conduzir a peça, como se fosse um guia (contador de histórias na tradição de culturas africanas). Chico Rei não aparece em cena, apenas se fala dele. "Isa é uma característica da narrativa do Paulo César Pinheiro. Em Besouro, esse personagem também não aparece. Além disso, Chico Rei é personagem complexo e lendário. Então, é dessa lenda que se fala. Do

contrário, seria preciso um realismo muito grande. Há riqueza de texturas e respeito dele e a fantasia carrega livremente entre realidade e ficção", explica João das Neves.

Não é a primeira vez que o diretor se envolve com a temática da cultura afro-brasileira. Além de Galanga Chico Rei, dirige Besouro Coração-de-ouro também com texto de Paulo César Pinheiro, sobre o lendário capoeirista que viveu no início do se-

culo passado na região de Santo Antônio da Purificação, na Bahia. Além disso, João assina texto e direção da peça A Sombra e as Condições, encenada com companhias ligadas ao cangado de Cotriguem, na Região Metropolitana de Belo Horizonte.

REVELAÇÃO "Meu envolvimento com o cangado é direto e emocional", diz o diretor. Isso não se dá por acaso. Titane, sua mulher, é de Oliveira, Região

Centro-Oeste de Minas, e há anos participa das manifestações de lá. Para ela, o novo espetáculo será oportunidade para que o público tenha contato com representativa faceta da cultura mineira. "A música afro-mineira ainda é novidade muito grande para o resto do país", avalia a artista.

Diretora musical de Galanga Chico Rei, Titane agita na montagem, bols "momentos musicais" que se misturam. O

primeiro traz composições de Paulo César Pinheiro em parceria com Sérgio Santos. "Eles têm composições com base rítmica congoleza, afro-mineira. Sobre isso, eles construíram músicas com consistência harmônica e melódica muito grande", aduziu. Outro momento é composto por músicas escritas apenas por Paulo, "mas afro-brasileira", observa a cantora.

Por fim, há refêres retirados de músicas de domínio público,

muito especificamente da tradição afro-mineira. "Tizumba acrescenta a essas refêres estrofes improvisadas, seguindo a tradição do retrado do rosário. Nessas ocasiões, os capangas se comportam de formas diferentes em função da situação, do que estão vivendo no momento. É algo característico do cangado", explica ela.

Tizumba improvisa segundo ritmas e métricas determinadas, bem como o tempo do espetáculo. "Costo muito dessa ideia, pois dá frescor à montagem, que cresce muito com isso", avalia Titane. O violonista Gilson de Oliveira assina arranjos de violão e marimba nas canções de Paulo e Sérgio. Além desses dois instrumentos, são usados acordeão e clarinetes, muita percussão — em especial, os tambores de cangado.

GOVERNO DE MINAS
CULTURA

VIVO ENCENA
apresentam

RA TORIO

A SAGA DE DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA
COM SÉRGIO PERERÉ E MAURÍCIO TIZUMBA

NOVA LIMA
SM PHENIE AD CASA, RUA HORTALINA, 89 // VILA DO SOL DE 28 A 30/03
QUINTA E SEXTA, 20H
SÁBADO E DOMINGO, 20H
Ingresso público: 10gr / 15gr

SELO HORIZONTE
SPASSO ESCOLA DE ORO, AV. FRANCISCO DE SA // PARQUE DE 17 A 18/03
QUINTA A SÁBADO, 20H
DOMINGO, 20H

ENTRADA GRATUITA

INFORMAÇÕES: 31 3278-9800

www.burcantins.com.br/rafortorio // www.facebook.com/burcantins

SEU PREÇO: 100 PELES DA BOLA VIVA BRASIL

Produção: **vivo**, **Caixa**, **NA PELE**, **GOVERNO DE MINAS**, **BRASIL**

Ministério da Cultura e Petrobras
apresentam

RA TORIO

A SAGA DE DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA

SESC SANTOS
RUA CONSELHEIRO RIBAS, 136
APARECIDA
SANTOS // SP
DIA 27 / 04 / 2014
DOMINGO, 20H

ENTRADA GRATUITA

INFORMAÇÕES
13 3278-9800

Produção: **BR**, **NA PELE**, **Sesc**, **BRASIL**

Teatro. Estreia da Cia. Burlantins apresenta Sérgio Pererê e Maurício Tizumba como Dom Quixote e Sancho Pança

Cavaleiro andante ganha inédita versão musical

■ DANIEL TOLEDO

Tomando como ponto de partida uma das histórias mais conhecidas do mundo, a Cia. Burlantins inicia, na noite de hoje, curta temporada do espetáculo "Oratório - A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança", que passa por Nova Lima e Belo Horizonte.

Sob a direção de Paula Manata, o grupo apresenta, como de costume, uma obra em que teatro e música se equilibram como linguagens de criação - o que fica muito claro, por sinal, quando considerada a escolha de Sérgio Pererê e Maurício Tizumba para os papéis principais.

Responsável por dar vida ao carismático Dom Quixote, o músico e ator Sérgio Pererê conta ter uma relação longa e profunda com a narrativa de Cervantes. "Sempre percebi arte e loucura como universos muito próximos e, nesse sentido, busquei em mim, as-

sim como em minha própria família, boa parte da inspiração para recriar esse personagem", conta Pererê, que ressalta ainda aspectos relacionados à universalidade e à atemporalidade da história.

"Além de buscá-lo em mim, considerei os vários cavaleiros andantes que desde sempre integraram a história humana. Mahatma Gandhi, Albert Einstein, Raul Seixas e Jim Morrison foram, com na-

turezas muito diversas, alguns dos cavaleiros que, de algum modo, me inspiraram", exemplifica o músico.

"Foram todas pessoas que

andaram pela contramão, em busca do invisível e do que está dentro de nós", completa. Ele assina a criação das diversas músicas que atravessam a montagem, explorando estilos como o blues e o congado.

É principalmente ao longo dessas canções, aliás, que

novas palavras são acrescentadas ao texto de Cervantes, em sua maior parte preservado na adaptação feita por Ed Ribeiro.

Outras singularidades da montagem são, contudo, facilmente apontadas por seus atores principais. Enquanto Tizumba destaca a opção por um elenco negro que inclui nomes como a jovem Josi Lopes, Pererê chama atenção para o universo sertanejo de Guimarães Rosa, que sutilmente atravessa a encenação e atribui ao espetáculo um rosto ao mesmo tempo abraçável e universal.

Agenda

O QUE. Espetáculo "Oratório - A Saga de D. Quixote e Sancho Pança".

QUANDO. Hoje e amanhã, às 20h; sábado e domingo, às 19h. Até 13/5.

ONDE. C.A.S.A (rua Himalaia, 69, Vale do Sol, Nova Lima).

QUANTO. Entrada gratuita.

Fatios. Com elenco de atores negros, espetáculo propõe passeio do congado ao blues



Vem por aí...

Depois de estrear em Nova Lima, "Oratório - A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança" chega a Belo Horizonte no dia 17.

As apresentações serão realizadas na Spasso Escola de Circo, no Prado, de quinta a domingo.

Dom Quixote e Sancho Pança em versão colorida e musical

Montagem da Cia Burlantis estreia hoje no Centro de Arte Suspensa Armatrix com entrada franca

MIGUEL ANUNCIADOR

Maurício Tizumba, você sabe, jamais sossega. Talento: so toda a vida, o nego está no centro da cena de novo: após a destacada atuação em "Helena", aquela coisa empélica da sobre a derrocada de um ídolo do futebol, e de protagonizar "Galanga, Chico Rei", este artista de tantas facetas integra o elenco de "Oratório, a Saga de D. Quixote e Sancho Pança". De hoje a domingo no C.A.S.A (Centro de Artes Suspensa Armatrix), em Nova Lima, a atração pratica entrada franca. Não perca.

Dirigido por Paula Manata, idealizadora da adaptação, o musical tem roteiro assinado por Eid Ribeiro, arranjos vocais de Ernani Maletta, cenário e bonecos de Eduardo Félix e Conrado Almada, iluminação de Bruno Cerezo e Cristiano Araújo. Ou seja, equipe de luxo para abordar um dos maiores clássicos da literatura universal. E, segundo quem acompanhou os ensaios, ficou bem a capricho.

"É um trabalho simples, e por isso mesmo difícil", ameniza Tizumba. "A Paula não tentou fazer Broadway, não pirar como muita coisa que se fez com Quixote, muita coisa complicada, até operística. Mas ficou muito criativo", avalia o cantor, ator, compositor e congadeiro dos bons, que dos 21 trabalhos que já realizou no teatro até hoje, somente um não era musical.

Para mais este, seu parceiro, Sérgio Pererê compôs dez canções. Nenhuma sequer procurou contar a história: o roteiro dá conta de alinhar os "pedaços mais clássicos", como a luta do fidalgo contra moínhos de vento e "a cena das ovelhas". No elenco de seis figuras, Pererê interpreta Quixote, Tizumba é o fiel escudeiro e Josi Lopes e Everton Dulcineia. Músicos, Everton

"Pererê interpreta Quixote, Tizumba é o fiel escudeiro e Josi Lopes a amada Dulcineia"

Coroné, Alysson Salvador e Daniel Guedes executam ao vivo a trilha sonora. Todos cantam, dançam e interpretam. Afinal, é um musical brasileiro, e bastante a caráter.

A produção traz a chancela da Cia Burlantis, que Tizumba sedimentou com Marina Machado e Regina Souza. "É muita história para jogar fora, muito respeito que tivemos pelo Brasil", frisa Tizumba, que sonha poder refazer a parceria com as duas. "Devo a elas esse lugar onde estou, aprendi até a pensar e me almentar melhor", acredita.

DESPACHADO POR: TIZUMBA



"Oratório": Sérgio Pererê e Maurício Tizumba dão vida ao cavaleiro andante e seu fiel escudeiro

Tizumba está cheio de projetos, como sempre

Já acostumado a fazer maulabares com vários trabalhos simultâneos, Tizumba agradece não parar de chover na sua horta. Além da estreia neste D. Quixote (que o foi habitual do Vale do Sol recomeça não poupar na agasalhio), João Falcão (figo do Rio para convocá-lo para o papel de Gonzágio no teatro), E um papel assim, tão bom, quem

não ficaria tentado a fazer?

Além dele, Tizumba retorna a "Besouro, Cordeão de Ouro". Serão dois meses de temporada no Glaucio Rocha, a partir de junho. Seis anos após a estreia, a carreira deste belo musical não cessa. Como "O Negro, a Flor e o Rosário", cujos convites não deixam de chegar, mesmo que Tizumba tenha se alastado,

Se achou idoso para o personagem, por isso entregou-o para Benjamin/Abres.

Mas trabalho não faltará: tem convite de Nani Vasconcelos para estar no Festival de Teatro de Oligatos, em junho, em BHI, convite de Jolida Neves para a nova montagem de "Arena Cana Zumbi"; convites para mais papéis no cinema etc etc (MA)

Dom Quixote na concepção da mineira Cia. Burlantins

Com atores, bonecos e música, peça dá ar brasileiro a clássico de Miguel de Cervantes

DA REDAÇÃO

Quem gosta de teatro tem diversão garantida no fim de semana, começando com o espetáculo *Oratório - A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança*, uma adaptação do clássico *Dom Quixote de La Mancha*, em cartaz domingo, às 20 horas, no Teatro do Sesc Santos.

Além da montagem da mineira Cia. Burlantins, o espectador também pode curtir a programação do II Motim Teatral Mostra Regional do Festival Santista de Teatro (Festa), que conta com programação gratuita em Santos, Cubatão e Praia Grande, a partir de hoje.

Selecionado pelo programa Petrobras Distribuidora de Cultura 2013/2014, *Oratório* tem direção de Eid Ribeiro, que também atua e assina o roteiro, mantendo as fidas originais da obra de Miguel de Cervantes. A direção musical está a cargo de Maurício Tizamba, que também é ator, cantor e compositor, assim como Sérgio Pererê.



O espetáculo *Oratório - A Saga de Dom Quixote e Sancho Pança* é encenado domingo, no Teatro do Sesc

★
A FUNARTE APRESENTA

MOSTRA
BENJAMIN
★
DE OLIVEIRA

8 A 10 DE NOVEMBRO,
QUINTA-FEIRA A SÁBADO, ÀS 20H
11 DE NOVEMBRO,
DOMINGO, ÀS 19H

FUNARTE MG (RUA JANUÁRIA, 68, FLORESTA)
R\$10,00 (INTEIRA), R\$5,00 (MEIA)
Os ingressos estarão disponíveis para a venda
1 hora antes de cada apresentação

Besouro
Cordão-de-Ouro
★

INFORMAÇÕES:

burlantins.com.br/benjamin
facebook.com/burlantins

IDEALIZAÇÃO



PRODUÇÃO



APOIO



REALIZAÇÃO



Ministério de Cultura



Este projeto foi contemplado pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE no EDITAL DE OCUPAÇÃO DO GALPÃO 3 DA FUNARTE MG/2012

★
A FUNARTE APRESENTA

MOSTRA
BENJAMIN
★
DE OLIVEIRA

20 a 22 DE DEZEMBRO,
QUINTA-FEIRA À SÁBADO, ÀS 20H
23 DE DEZEMBRO,
DOMINGO, ÀS 19H

FUNARTE MG (RUA JANUÁRIA, 68, FLORESTA)
R\$10.00 (INTEIRA), R\$5,00 (MEIA)
Os ingressos estarão disponíveis para a venda
1 hora antes de cada apresentação

Galanga,
★ **Chico Rei**

INFORMAÇÕES:

burlantins.com.br/benjamin
facebook.com/burlantins

IDEALIZAÇÃO



PRODUÇÃO



APOIO



REALIZAÇÃO



Ministério de
Cultura



Este projeto foi contemplado pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE
no EDITAL DE OCUPAÇÃO DO GALPÃO 3 DA FUNARTE MG/2012

★
A FUNARTE APRESENTA

MOSTRA
BENJAMIN
★
DE OLIVEIRA

22 a 24 DE NOVEMBRO,
QUINTA-FEIRA À SÁBADO, ÀS 20H
25 DE NOVEMBRO,
DOMINGO, ÀS 19H

FUNARTE MG (RUA JANUÁRIA, 68, FLORESTA)
R\$10,00 (INTEIRA), R\$5,00 (MEIA)
Os ingressos estarão disponíveis para a venda
1 hora antes de cada apresentação

O Negro, a Flor e o
★ **Rosário**

INFORMAÇÕES:

burlantins.com.br/benjamin
facebook.com/burlantins

IDEALIZAÇÃO



PRODUÇÃO



APOIO



REALIZAÇÃO



Ministério de
Cultura



Este projeto foi contemplado pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE
no EDITAL DE OCUPAÇÃO DO GALPÃO 3 DA FUNARTE MG/2012

MOSTRA BENJAMIN DE OLIVEIRA

TEATRO
OFICINA
PUBLICAÇÕES

23 A 27 DE NOVEMBRO

OI FUTURO IPANEMA

EDIÇÃO RIO

#CulturaSemRacismo

www.burlantins.com.br/benjamin

PATROCÍNIO



PRODUÇÃO



NAPELE
LABORATÓRIO DE PRODUÇÃO

APOIO



MOSTRA
BENJAMIN
DE OLIVEIRA

ORATÓRIO

A saga de Dom Quixote e Sancho Pança

25 E 26 DE NOVEMBRO
SEXTA-FEIRA E SÁBADO, ÀS 20H

//

OI FUTURO IPANEMA
RUA VISCONDE DE PIRAJÁ, 54

burlantins.com.br/benjamin

EDIÇÃO RIO

PATROCÍNIO



PRODUÇÃO



NAPELE
LABORATÓRIO DE INOVAÇÃO

APOIO



REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2015



A Associação Cultural Tambores Mineiros, no bairro Prado, apresenta a partir de amanhã e até 12 de junho, a 4ª edição da Mostra Benjamin de Oliveira. Idealizado pela Cia. Burlantins, o festival tem a proposta de difundir e valorizar o trabalho de atores e atrizes negros, e reúne performances e espetáculos de arte cênica, lançamento de álbum e de livros e encontros para debates e reflexão. Durante 12 dias, o evento prevê 17 atividades voltadas tanto para o público adulto quanto o infantil.

O sarau "Atemporal ou A mulher e as águas do tempo" da companhia belo-horizontina A-Grupo: Teatro e Música que apresenta histórias de mulheres de várias gerações numa linguagem dos saraus poéticos, estreia este ano na mostra.

O evento também recebe o teatro performático do ator Alexandre de Sena e artistas convidados na montagem "O Que Não Vaza é Pele"; o projeto solo performático "Isto

ARTE NEGRA EM CENA

No palco. Em sua 4ª edição, Mostra Benjamin de Oliveira é palco de apresentações de teatro, dança e performance protagonizados apenas por atrizes e atores negros

17

atividades entre espetáculos de teatro, apresentações de dança e performances fazem parte da programação do festival



Cena do espetáculo "Isto não é uma mulata"

ANDREA MAGALHÃES



"Não existe coragem para gratificar" com o ator Alexandre de Sena e artistas convidadas

GIULIO MULLER



A peça "O que não vaza é pele"

GIULIO MULLER

Não é uma Mulata", de Monica Santana, e o espetáculo "Mercedes", do Grupo Emú do Rio de Janeiro, que presta homenagem a primeira bailarina negra a compor o corpo de baile do Teatro Municipal e um dos maiores nomes da dança afro-brasileira.

O documentário "Minha Avó Era Palhaço", sobre a história do palhaço Xamego, personagem criada pela atriz Maria Eliza Alves dos Reis, mulher negra que, nas décadas de 1940 a 1960, também integra a programação.

Os espetáculos e demais atividades têm ingressos a preços populares. A programação completa da mostra pode ser conferida pelo site burlantins.com.br/benjamin.

© METRO BH

