

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio De Mesquita Filho”  
Instituto De Artes - Campus Barra Funda

RAINY CAMPOS DE SOUSA

**POÉTICAS DE TEATROS NEGROS:  
uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

São Paulo  
2025

RAINY CAMPOS DE SOUSA

**POÉTICAS DE TEATROS NEGROS:  
uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna F. M. Monteiro

São Paulo  
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do  
Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

---

S725p Sousa, Rainy Campos de (Rainy Campos), 1993-

Poéticas de teatros negros : uma perspectiva sonoro-musical criativa e  
formativa / Rainy Campos de Sousa. -- São Paulo, 2024.  
161 f. : il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marianna Francisca Martins Monteiro.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro negro. 2. Música no teatro. 3. Cultura afro-brasileira. 4.  
Etnomusicologia. 5. Criação (Literária, artística, etc.). I. Monteiro, Marianna  
F. M. (Marianna Francisca Martins). II. Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

---

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

RAINY CAMPOS DE SOUSA

**POÉTICAS DE TEATROS NEGROS:  
uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, com área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna F. M. Monteiro

Dissertação aprovada em: 19/12/2024

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro  
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Orientadora

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dr. Altemar Gomes Monteiro  
Universidade Federal de Minas Gerais

## AGRADECIMENTOS

Apreendi a bastante tempo a importância de agradecer, de reconhecer que as nossas realizações só são possíveis com a partilha e fortalecimento de outras presenças. Essa pesquisa se constrói por muitos tempos e presenças, por isso agradeço ao Tempo, por possibilitar a minha caminhada no mundo, e a Exu, que permite minha passagem.

Agradeço a *Ndandalunda* que amenizou as angústias e fortaleceu meus pensamentos, e ao Tata Odesidoji que cuidou do meu equilíbrio e força.

Agradeço à minha mãe Juslene, a quem eu dedico todas as minhas conquistas e alegrias, minha inspiração para percorrer o mundo.

Agradeço à minha orientadora Marianna Francisca M. Monteiro, pela compreensão, disponibilidade e conversas tão provocativas.

Agradeço ao Marcos Antônio Alexandre e Altemar Di Monteiro pelas contribuições e auxílio no desenvolvimento da pesquisa desde a qualificação e por serem referências e inspiração na docência.

Agradeço ao Gil Amâncio, por contribuir com a pesquisa e por ser fonte de conhecimento e inspiração.

Agradeço ao mestre Bengala, que orientou os pensamentos da pesquisa e iluminou minha trajetória.

Agradeço à Cia. Bando, Andréa Rodrigues, Anderson Ferreira e Fabiana Brasil, pela parceria criativa, amizade, força e incentivo para seguir com as pesquisas criativas. À Cia. Espaço Preto, segundaPRETA, Anair Patrícia, Eli Nunes, Sitaram Custódio, Will Soares por contribuírem com a pesquisa e por serem parte fundamental da minha trajetória artística.

Agradeço ao Amadeus Rocha, pelo companheirismo, parceria, escuta e amor, por acalmar as aflições e me incentivar a continuar, e pela grande ajuda com as transcrições.

Agradeço à Virgínia Dandara por tanto carinho, amor, cuidado e parceria, por proporcionar tranquilidade e alegrias diárias.

Aos muitos amores e amigos que me fortalecem na vida e na reflexão, Lucas Fabrício, Suellen Sampaio, Isabela Arvelos e Tatá Santana.

Por fim, obrigada aos alunos que confiam suas subjetividades e presenças a mim, por me ensinarem a aprender junto e com minhas próprias práticas, e

especialmente, obrigada à turma do terceirão de 2022, Mocada Artística, por construirmos junto nossa *Ópera Operária*.

## RESUMO

Este trabalho investiga as relações sonoro-musicais na cena dos Teatros Negros, referenciados num repertório de expressões culturais de matrizes negras. A partir do estudo sobre os Teatros Negros orientados pelos estudos culturais de Muniz Sodré (2023) e estudos culturais e teatrais de Leda Maria Martins (1995), a pesquisa compreende os Teatros Negros como um conceito polissêmico, se desenvolvendo a partir dos pensamentos de Evani Tavares Lima (2010) e Marcos Antônio Alexandre (2017). As reflexões são elaboradas a partir do fazer, refletir e orientar processos criativos de Teatros Negros e com as musicalidades, e se estrutura apresentando uma perspectiva de análise histórica da produção teatral negra em Belo Horizonte, revelando pela poética de criação na cena, reflexões sobre a presença sonoro-musical. A pesquisa dá destaque e investiga a centralidade das musicalidades na poética de criação do espetáculo *O Grito do Outro - O Grito meu!* da Cia. Espaço Preto, orientada por referências da etnomusicologia, pelas pesquisas de Muniz Sodré (2015; 2019) e Tiago Oliveira Pinto (2001; 2004). As reflexões sobre a presença sonoro-musical evidenciam a noção de um corpo-tambor, que é aprofundada na pesquisa da prática docente, orientando processos de formação teatral. A pesquisa fundamenta-se em uma metodologia que combina análise teórica, relatos de experiências e entrevistas.

**Palavras-chave:** teatros negros; musicalidades; corpo-tambor; poética.

## **ABSTRACT**

This work investigates the sound-musical relations in the scene of Black Theaters, referenced in a repertoire of cultural expressions of black matrices. From the study on Black Theaters guided by the cultural studies of Muniz Sodré (2023) and cultural and theatrical studies of Leda Maria Martins (1995), the research understands Black Theaters as a polysemic concept, developing from the thoughts of Evani Tavares Lima (2010) and Marcos Antônio Alexandre (2017). The reflections are elaborated from the making, reflecting and guiding creative processes of Black Theaters and with the musicalities, and is structured presenting a perspective of historical analysis of black theatrical production in Belo Horizonte, revealing through the poetics of creation in the scene, reflections on the sound-musical presence. The research highlights and investigates the centrality of musicalities in the poetics of creation of the show *O Grito do Outro - O Grito meu!* (The cry of the other - My Cry!) of the Espaço Preto Company, guided by references from ethnomusicology, by the research of Muniz Sodré (2015; 2019) and Tiago Oliveira Pinto (2001; 2004). The reflections on the sound-musical presence evidence the notion of a body-drum, which is deepened in the research in teaching practice, guiding theatrical training processes. The research is based on a methodology that combines theoretical analysis, experience reports and interviews.

**Keywords:** black theaters; musicalities; body-drum; poetics.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Imagem 1</b> – Espetáculo <i>PrimeiraMente Negra</i> .....             | 54  |
| <b>Imagem 2</b> – Espetáculo <i>O Grito do Outro - O Grito meu!</i> ..... | 56  |
| <b>Imagem 3</b> – Espetáculo <i>AMA</i> .....                             | 58  |
| <b>Imagem 4</b> – Cena Curta <i>Mãe da Rua</i> .....                      | 59  |
| <b>Imagem 5</b> – Cartografia de pesquisa <i>Ópera Operária</i> .....     | 99  |
| <b>Imagem 6</b> – Espetáculo <i>Ópera Operária</i> , paredão de som.....  | 109 |
| <b>Imagem 7</b> – Espetáculo <i>Ópera Operária</i> , cena final.....      | 110 |

## SUMÁRIO

|       |                                                                                 |            |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1     | <b>INTRODUÇÃO - PÔR SENTIDO.....</b>                                            | <b>10</b>  |
| 2     | <b>TEATROS NEGROS E(M) BELO HORIZONTE.....</b>                                  | <b>21</b>  |
| 2.1   | TEATROS NEGROS.....                                                             | 21         |
| 2.2   | TEATROS NEGROS EM BELO HORIZONTE: UMA PERSPECTIVA.....                          | 32         |
| 2.2.1 | <i>De patangome à cidade</i> - Cia. SeráQuê? e Gil Amâncio.....                 | 38         |
| 2.2.2 | segundaPRETA.....                                                               | 44         |
| 2.3   | FORMAÇÃO NEGRA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS<br>GERAIS.....                  | 50         |
| 2.3.1 | Cia. Espaço Preto.....                                                          | 52         |
| 3     | <b>O PROCESSO CRIATIVO DE <i>O GRITO DO OUTRO - O GRITO MEU!</i>.....</b>       | <b>62</b>  |
| 3.1   | CORPO-TAMBOR: MUSICALIDADES ESTRUTURANDO A CENA.....                            | 74         |
| 3.2   | PARA ARREMATAR! .....                                                           | 84         |
| 4     | <b>VOLTAR E REPARTIR: DESDOBRAMENTOS DA PRÁTICA NA<br/>FORMAÇÃO CÊNICA.....</b> | <b>88</b>  |
| 4.1   | REPARTIR: PROCESSO CRIATIVO-PEDAGÓGICO DE <i>ÓPERA<br/>OPERÁRIA</i> .....       | 93         |
| 5     | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                | <b>112</b> |
|       | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                         | <b>115</b> |
|       | <b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>                                             | <b>119</b> |
|       | <b>APÊNDICE A - ENTREVISTA DE GIL AMÂNCIO.....</b>                              | <b>121</b> |
|       | <b>APÊNDICE B - ENTREVISTA DE SITARAM CUSTODIO.....</b>                         | <b>130</b> |
|       | <b>APÊNDICE C - ENTREVISTA DE ANAIR PATRÍCIA.....</b>                           | <b>138</b> |
|       | <b>APÊNDICE D - ENTREVISTA DE ELI NUNES.....</b>                                | <b>146</b> |
|       | <b>APÊNDICE E - ENTREVISTA DE WILL SOARES.....</b>                              | <b>154</b> |
|       | <b>ANEXO A - TCLE Gil Amâncio.....</b>                                          | <b>162</b> |
|       | <b>ANEXO B - TCLE Sitaram Custodio.....</b>                                     | <b>164</b> |

|                                           |            |
|-------------------------------------------|------------|
| <b>ANEXO C - TCLE Anair Patrícia.....</b> | <b>166</b> |
| <b>ANEXO D - TCLE Eli Nunes.....</b>      | <b>168</b> |
| <b>ANEXO E - TCLE Will Soares.....</b>    | <b>170</b> |

## 1 INTRODUÇÃO - PÔR SENTIDO

*“você tem que pôr sentido”*

*Mestre Bengala*

No ano de 2015, a UFMG, instituição na qual realizei minha graduação em teatro, instituiu um tipo de formação chamada formação transversal<sup>1</sup>. Neste mesmo ano, no primeiro semestre, me matriculei em uma disciplina da formação transversal em Saberes Tradicionais intitulada *Línguas e Narrativas - Ingira de Ingoma: Africanias*<sup>2</sup> organizada pelas professoras Leda Maria Martins e Sônia Queiroz, na qual mestres e capitães de Reinado<sup>3</sup> ministravam, compartilhavam, ensinavam e trocavam saberes conosco, os discentes da disciplina. Havia mestres e capitães de diferentes comunidades de Minas Gerais: Arturos, do Jatobá, Fagundes e Tabatinga.

Esta experiência de aprendizagem foi uma das mais marcantes na minha trajetória de formação no ensino superior, pois a forma como nossos encontros se dava era muito mais diversa do que eu já havia experienciado com a educação. Isso considerando que as formas de aprendizagens teatrais já são diferentes daquelas do

---

<sup>1</sup> “As Formações Transversais são estruturas de Formação Complementar organizadas em torno de grandes temáticas, que oportunizam o aprofundamento dos estudos em uma perspectiva crítica e multifacetada, envolvendo diversos campos do saber. Ao cursá-las, os estudantes podem participar de atividades oferecidas por professores de diferentes unidades acadêmicas da Universidade, que trabalham com perspectivas diversificadas e ao mesmo tempo convergentes em relação à temática da formação. Esses trabalhos procuram transpor possíveis fronteiras entre áreas do conhecimento, dialogando com grandes questões acadêmico-científicas e sociais, que são de relevância para o país e para a humanidade.” Disponível em: <https://www.ufmg.br/prograd/formacao-transversal/>. Acesso em: 15 de março de 2024.

<sup>2</sup> Ementa da disciplina: Africanias nas Américas: os reinos negros, as línguas em performance, textualidades, poéticas. Cantos, ritmos, vocalidades dos tambores: João do Mato, Batuque, Folia, Candombe, Reinado. Saberes Plurais. Transmissão oral: modos de aprender, modos de ensinar. A sabedoria dos macuco, dos tata, das macota e das ovine. A língua cantada: saudações, pontos, desafios, responsos. A língua falada: segredos, causos, contos, ditos, provérbios, prosas, versos. A ancestralidade banto das africanias em Minas Gerais. Disponível em: <https://www.saberestradicionais.org/encontros/2015-1/ingira-de-ingoma-africanias/>. Acesso em: 15 de março de 2024.

<sup>3</sup> “Os congados, ou Reinados, são um sistema religioso alterno que se institui no âmbito mesmo da encruzilhada entre os sistemas religiosos cristão e africanos, de origem banto, através do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografia, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmovisão que os instauram. Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados *guardas*, e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, cerimoniais e cênicos, criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas.” (Martins, 2002, p.74)

ensino tradicional. Os mestres chegavam cantando e tocando suas *Ingomas* (tambores), saudando uns aos outros e reverenciando a Rainha (a professora Leda Martins é Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado do Jatobá). Esses rituais tinham durações variadas a cada encontro e eram considerados “parte da aula”. A cada aula, esses acontecimentos ocorriam de formas distintas, com cantos e tempos diferentes.

A percepção de que aquele movimento era, de fato, “parte da aula” foi se consolidando aos poucos. Por mais que fosse muito instigante, admirável e emocionante observar toda a ritualística acontecendo no espaço, no início, algumas vezes eu “esperava” a aula começar. É importante destacar que a compreensão de que toda aquela experiência era “a aula” não se deu por meio de uma explicação formal. Ao longo do processo, fui conhecendo, me familiarizando e participando da ritualística, respondendo em canto aos cânticos, ouvindo as narrativas e aprendendo-vivendo com aquela ritualidade. Dentro dessa ritualidade, desenrolavam-se conversas, histórias, narrativas de memórias, cantos, danças e movimentos que envolviam todas as pessoas presentes no encontro.

Uma das experiências vividas nesses encontros foi a possibilidade de experimentarmos, como aprendizes, tocar, cantar e dançar junto dos mestres. Ressalto o termo “aprendizes” porque, durante todo o processo, os tambores, gungas e patangomes<sup>4</sup> estavam presentes nas mãos e fazeres dos mestres. Somente após algum tempo de vivência na disciplina é que nos aproximamos dos instrumentos para tocá-los juntos a eles.

A aproximação com os instrumentos foi orientada pelos mestres da comunidade dos Arturos. Cada pessoa poderia escolher um instrumento para tocar, e eu escolhi um patangome. Ele era grande, de metal e com alças. Já tinha experiência com música, com alguns instrumentos e canto, e confesso que tinha grande desejo de acertar. Contudo, mesmo com os esforços dos mestres em me ensinar o movimento e a estrutura sonora que se repetia, e apesar do meu próprio empenho e atenção, com inúmeras tentativas, não consegui entrar no ritmo, no

---

<sup>4</sup> Os tambores, gungas e patangomes são instrumentos tradicionais das religiosidades dos Reinados, utilizados nas práticas de suas ritualidades. Os tambores e/ou caixas são instrumentos cilíndricos e contêm peles de couro de boi em ambas extremidades. As gungas são feitas de latas de metal, e contêm sementes ou chumbinhos por dentro, para sua utilização são amarradas aos tornozelos por uma correia. O patangome é um instrumento em formato de uma bacia, tipo uma caixa fechada, com contas soltas por dentro.

tempo, no jogo, naquela relação com o instrumento e também com a ritualidade instaurada.

No encontro seguinte, no momento em que retomamos o toque com os instrumentos, o Mestre Bengala se aproximou de mim com uma lata (dessas redondas de biscoito) pintada de branco, de tamanho médio. Ele a entregou em minhas mãos e disse: 'Esse patangome eu trouxe para você. É com ele que as crianças da comunidade aprendem, mas você tem que **pôr sentido**.' Naquele momento, ele me conduziu por uma aprendizagem de pôr sentido na própria experiência e na relação com o instrumento, na ritualidade e nos fundamentos do Reinado que vínhamos conhecendo. Percebi que precisava conversar com uma nova linguagem de comunicação, encontrar os sentidos de compreensão e de diálogo com aquela nova língua que eu estava aprendendo: uma língua sonora que congrega os sentidos de cada toque. Por que se toca? Como se toca? Para quê se toca? Por que eu toco? Com o quê e com quem eu toco? O som produzido pelo instrumento fazia sentido **na relação com o todo**, e o que aquele todo produzia compunha o sentido. Aprender a tocar o patangome, naquele contexto, estava inteiramente associado a me relacionar, a entrar no jogo da ritualidade dos Reinados, com seus elementos, história, corpos e sentido, e não apenas a compreender um significado teórico-musical. Eu não tocava "só" música, era necessário relacioná-la com todos os elementos que compunham o sentido de realizar a música. O Mestre Bengala não me deu o 'sentido'; eu o acessei por meio da minha própria experiência, mediada pelos seus saberes.

Naquele mesmo dia, consegui tocar o patangome compondo com a fala dos tambores e das gungas, respondendo aos cantos e dançando, marcando o pé no chão. Ao final da disciplina, realizamos um cortejo pelo campus da UFMG.

Sobre os processos de aprendizagens, Allan da Rosa reflete sobre as culturas negras serem culturas de iniciação, pois seus processos de transmissão são forças vivas.

O mestre não ensina, ele inicia, cria condições para a aprendizagem que inclui o indeterminado, apresenta repertórios gestuais e materiais às vezes até mesmo limitados, mas que se formam em combinatórias absolutamente abertas, infinitas variáveis. Sair de si e entrar em si, iniciação aos segredos do mundo. Experiência é iniciação. E a cultura afro-brasileira é uma cultura de experiência, de liberdade de ação, de presença, mobilidade e de proposta de troca, de penetração nas formas e ritmos. (Rosa, 2019, p. 61)

O Mestre Bengala me convidou a sentir, conhecer, me relacionar, experienciar e jogar, para que, nesse processo, eu encontrasse os significados na minha própria experiência. Um deles seria a própria rítmica do instrumento no jogo de relação e existência com cada toque: “serra acima”, “serra abaixo”, “dobrado”<sup>5</sup>. Foi necessário compreender que o sentido do toque não era exclusivamente sonoro. O som e o instrumento estavam ali compondo um jogo de relações e significados com o movimento do meu próprio corpo, com as outras pessoas, outros instrumentos, outros tempos, territórios, com a estrutura do ritual dos Reinados e sua espiritualidade. Outro caminho que o Mestre me conduziu foi o de encontrar, na minha própria corporalidade, o jogo de manusear o instrumento, ouvi-lo, compreender sua fala na comunicação com os outros instrumentos, tambores, gungas, e entender a fala coletiva desses instrumentos. Além de ser um aprendizado musical, ele me apresentou um dos sentidos de minha presença ali: o estado de ser criança. Não numa perspectiva violenta de inferiorização, mas como um estado de descoberta, incluindo-me na perspectiva de comunidade, aprendendo a aprender, me iniciando nos pensares e fazeres das culturas negras.

A partir desta experiência, **pôr sentido** torna-se uma noção nesta escrita, que não se define por uma verdade universal, mas como um processo de relacionamento com o real, que, em um determinado espaço de relações sociais e em um tempo histórico, cria possibilidades de percepção, as quais podem gerar muitas variantes. *O corpo evidencia o sentido a partir de sua percepção e criação no jogo de relações, produzindo outras expressões possibilitadas pelo desafio, pelas complexidades e pelas incertezas geradas pelo próprio jogo. Não há finalidade de sentido; ele é o que se evidencia no corpo.*

Esta noção de **pôr sentido** coloca o corpo e a experiência como elementos centrais de compreensão de fazeres. Se a cultura negra é uma cultura de experiência, na reflexão construída neste estudo, as experiências com os Teatros Negros em Belo Horizonte vão **pôr sentido** nas minhas investigações sobre musicalidades e sonoridades na cena desses teatros, aprofundando minhas experiências de criação como atriz e docente. Por isso, a narrativa de experiências,

---

<sup>5</sup> Serra acima, serra abaixo, dobrado são nomes dados para os toques realizados dentro das religiosidades dos Reinados Mineiros. Cada um destes toques tem padrões rítmicos diversificados e são tocados para realizar funções específicas. Os toques pertencem às guardas específicas, e as identificam musicalmente, por exemplo, as guardas de Moçambique tocam o serra acima e serra abaixo, enquanto as guardas de Congo tocam o dobrado.

a descrição de processos e suas análises serão utilizadas para desenvolver as reflexões, articulando o tempo histórico, social, territorial e cultural que compõem as formas pelas quais traço meus escritos.

Eu sou uma mulher cisgênera, negra de pele clara, e atualmente, tenho 31 anos. Nasci na cidade de São Paulo, cresci na zona norte e tive uma experiência bastante urbana e desvinculada de religiosidades de matriz africana. Minha formação religiosa foi católica. Iniciei meus estudos teatrais dentro da igreja e, até o ano de 2013, nunca havia tido contato direto com religiosidades de matriz africana.

No ano de 2012, mudei-me para Belo Horizonte, fazendo o caminho inverso ao de minha mãe, que saiu de Minas Gerais ainda jovem para ganhar a vida na cidade de São Paulo. Minha mudança foi motivada pela aprovação no curso de Teatro da UFMG.

No início da minha trajetória no curso de teatro, enfrentei muitas dificuldades e me sentia distante das práticas e conteúdos. Em sua maior parte, os conteúdos e práticas apresentados eram desconhecidos para mim: desde as músicas instrumentais utilizadas nas aulas até as referências teóricas e práticas. Eu me sentia incompatível com o teatro que estava sendo apresentado. Era necessário um grande esforço para compreender teoricamente os conteúdos, e meu corpo encontrava dificuldade nas práticas físicas, que frequentemente pressupunham uma experiência anterior com ballet clássico ou conhecimentos técnicos musicais.

As práticas eram direcionadas a uma formatação e disciplina do gesto: formas definidas, proporcionalidade, rigidez e verticalidade. O que nos era solicitado era a realização dessas práticas de maneira “correta” e muito controlada. A voz e o corpo eram separados em disciplinas distintas, e as práticas carregavam uma seriedade bastante tensa. Assim, nós, discentes, éramos direcionadas a uma compreensão específica do que seria o corpo de atores e atrizes para o fazer teatral.

Essa forma de pensar e fazer a prática artística era distante da minha vivência corporal. Eu não tinha experiência com dança clássica; meu corpo era mais “solto”. Brinquei na infância correndo descalça na rua, dancei desde cedo ao som de É o Tchan no quintal com a família e dancei passos de funk e *black music*<sup>6</sup> na adolescência, no contexto escolar.

---

<sup>6</sup> Utilizo esse termo para tratar da música hip-hop norte-americana produzida a partir dos anos 2000, que o meu círculo social da época popularmente chamava de *black music*.

Minha intenção não é afirmar que a proposta vivenciada no início da graduação não seja uma prática válida e possível. No entanto, restringir perspectivas corporais a uma forma única de pensamento, ancorada em estéticas eurocêntricas de fazer teatral, pode se tornar repressivo. Dessa forma, acaba por desconsiderar e desvalidar outras possibilidades de corporeidades. Era comum ouvir termos em francês, utilizados no ballet, para orientar movimentos. Termos que, muitas vezes, eram introduzidos com o pressuposto de que todas as pessoas os compreendessem.

Nesse processo, eu me distanciava da minha experiência, não a enxergando como produtora de saberes estéticos e cênicos, pois as práticas suscitadas em sala de aula não consideravam minha bagagem cultural. Aos poucos, eu buscava assimilar o universo que me era apresentado.

Até a entrada na graduação, eu não tinha afirmação plena da minha identidade negra. Reconhecia minha família negra, minha mãe negra e minha afrodescendência, mas o fato de não ter pele retinta e de utilizar o cabelo alisado desde a infância fazia com que eu não me sentisse autorizada a me autodeclarar negra. Sobre a construção identitária de pessoas negras em sua relação com corpo e cabelo, Nilma Lino Gomes afirma que:

[...] o conteúdo político da relação do negro e da negra com o cabelo e com o corpo não pode ser visto simplesmente no tipo de penteado adotado, nem somente na intervenção estética utilizada, mas na articulação desses com a localização do negro no contexto histórico, social, cultural e racial. (Gomes, 2008, p. 179)

Foi exatamente o contexto que possibilitou a revelação da minha identidade. Estar na universidade me proporcionou o encontro com meus pares, colegas negras e negros. Foi nesse encontro, e na construção de sentidos a partir dessa relação, que a afirmação da minha identidade negra ocorreu. A partir desse encontro coletivo e da afirmação dessa identidade, minha experiência com a aprendizagem, com práticas teatrais e com produção artística se transformou. Essa transformação resultou no meu encontro com os Teatros Negros, em grupos e coletivos.

Os Teatros Negros são abordados, nesta pesquisa, no plural, considerando sua diversidade criativa, cênica e performativa. Utilizo como referência a proposição de Evani Tavares Lima que os conceitua como:

[...] 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)

Essa conceituação aborda os Teatros Negros de forma abrangente, capaz de abarcar uma considerável quantidade de expressões espetaculares de diferentes proposições estéticas e temáticas, que têm como repertório criativo as produções estéticas de matriz africana.

Em 2014, durante minha formação na graduação em teatro, surgiu a Cia. Espaço Preto, dentro da escola de Teatro da UFMG. O coletivo era composto por jovens estudantes negros e negras dos cursos de teatro e dança, que se reuniram para a realização de um espetáculo de TCC (trabalho de conclusão de curso) do artista Preto Amparo. O espetáculo, intitulado *PrimeiraMente Negra*, teve seu processo criativo desenvolvido ao longo de 2014 e, como proposta de pesquisa, abordava a criação de um espetáculo de teatro negro, fundamentado no estudo da dramaturgia negra e sua relação com as artes urbanas, especialmente o rap. O espetáculo foi apresentado em 2014, e desde então, o grupo continuou produzindo outras criações coletivas até o ano de 2019.

Em 2015, a Cia. deu início a experimentos criativos para a criação do espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!*, partindo de suas próprias experiências com expressões culturais negras, como funk, rap e samba, explorando suas musicalidades e conectando-as às memórias vividas pelos integrantes. No processo de criação deste espetáculo, que foi uma continuidade do primeiro espetáculo da companhia – *PrimeiraMente Negra* –, buscamos referências nos teatros negros que já haviam sido produzidos, ao analisar a produção de grupos negros atuantes em Belo Horizonte na época, identificamos uma forte relação estética com as religiosidades de matriz africana. Nós, porém, não possuíamos vivências significativas com tais religiosidades; não sabíamos tocar tambores ou instrumentos percussivos típicos dessas tradições. Então, qual seria nossa forma de criar?

No encontro coletivo, ao compartilhar nossas narrativas de memórias, as experiências e referências sonoro-musicais se destacaram em nossa percepção. As festas de família, os sambas, os raps, as sonoridades produzidas nos espaços festivos, todas essas experiências rememoradas foram articuladas no coletivo. Compreendemos que as musicalidades eram expressões culturais profundamente

enraizadas em nossa formação identitária, presentes em nosso cotidiano, em nossos corpos, em nossa história familiar e em nossos espaços de socialização. Diante disso, identificamos um caminho que caracterizaria nossa estética: partir de nossos corpos e experiências, que evidenciavam uma matriz cultural negra nas expressões do corpo. Segundo Soraya Martins,

[...] o corpo é uma instância do saber fundamental quando se pensa as performances afro-brasileiras, tanto lato sensu, como o samba, congado, maracatu, quanto stricto sensu, o teatro e as performances. Performar, sobretudo com a voz e o corpo negros, é da ordem da resistência e da anunciação, entendida, neste contexto, como ato de criar e recriar a partir não dos arquivos hegemônicos que a cultura branca dispõe (os modelos de teatro), a escrita como tal, mas através de um corpo da memória, um corpo da travessia que se faz corpo-inscrição de conhecimento (Martins, 2023, p. 167)

Este corpo da memória tem, nas experiências e culturas negras, uma matriz de referência e criação estética, destacando-se nesta pesquisa, as sonoridades e musicalidades, elementos que emergem das vivências desse corpo e reverberam em performances, compondo a encenação.

Segundo Leda Maria Martins, “O que no corpo e na voz se repete é uma episteme.” (2002, p. 72). Assim, a poética de criação da Cia. Espaço Preto e as proposições que o corpo levantou por meio de suas memórias e sonoridades tornam-se objeto desta pesquisa, com o intuito de refletir sobre como as práticas sonoras se articulam na constituição de poéticas nos Teatros Negros.

Por poética, seguirei a compreensão de Luigi Pareyson,

Programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (Pareyson, 2001, p. 11).

Buscando trazer possibilidades de análises sobre a presença sonoro-musical nos Teatros Negros, pretendo investigar as poéticas, os caminhos traçados e os programas criados que culminaram na encenação. Observarei como os Teatros Negros, referenciados em repertório de expressões culturais de matrizes negras, constroem formas estéticas nas quais se entrelaçam, de maneira intrínseca, corpo, cena, sonoridades e musicalidades.

Para isso, pretendo analisar a encenação e processo criativo do espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!*, da Cia. Espaço Preto, a partir de seus registros e das memórias de artistas, com o objetivo de compreender como se deu a aparição das musicalidades e sonoridades na elaboração do espetáculo.

É indispensável ressaltar que esta pesquisa inicia e se desenvolve, primeiramente, pela experiência prática vivida no fazer cênico, participando de movimentos e coletivos negros, assistindo uma grande diversidade de proposições artísticas e dialogando com colegas.

As reflexões propostas aqui só foram possíveis a partir de outras experiências, como o envolvimento no movimento segundaPRETA<sup>7</sup>, a análise do catálogo do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras<sup>8</sup> e o desenvolvimento da minha prática docente. Assim, esta pesquisa está estruturada da seguinte forma: reflexões sobre Teatros Negros e(m) Belo Horizonte, a análise e reflexão do processo criativo da Cia. Espaço Preto e, por fim, os desdobramentos das reflexões propostas na minha prática docente.

A pesquisa combina análise teórica, entrevistas com artistas negros e negras<sup>9</sup> e relato de experiência, com ênfase na relação com a Cia. Espaço Preto. Como referência relevante, utilizo também a catalogação de produções teatrais negras realizadas pelo Prêmio Leda Maria Martins como base para a análise de trajetórias e práticas estéticas na cidade de Belo Horizonte. Essa catalogação constitui um acervo único e representativo da produção negra na cidade.

No primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado **Teatros Negros e(m) Belo Horizonte**, estabeleço as bases teóricas e históricas para a analisar as práticas artísticas que configuram os Teatros Negros na capital mineira. O capítulo está dividido em seções e reflete as relações intrínsecas entre cultura negra, memória e corporeidade, com base dos estudos culturais e teatrais de Leda Maria Martins (1995; 2021) e Muniz Sodré (2023). A partir dos conceitos de *jogo duplo* e das *jogo das aparências*, discuto como as culturas negras resistiram e se reinscreveram no contexto do processo de colonização, como as teatralidades negras insurgem e como esses conceitos se manifestam na elaboração dos Teatros Negros.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://segundapreta.com/>. Acesso em: 30 de março de 2024.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://premioledamariamartins.com/>. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

<sup>9</sup> Todas as entrevistas utilizadas neste trabalho foram realizadas por mim no âmbito da pesquisa, e estão transcritas nos apêndices deste trabalho.

Para a definição de Teatros Negros, as pesquisas de Evani Tavares Lima (2010) e Marcos Antônio Alexandre (2017) são referências centrais que delineiam os caminhos para a caracterização estética desses teatros, partindo do entendimento de que os Teatros Negros são territórios polissêmicos, onde saberes, estéticas e práticas culturais se entrelaçam.

Ainda no primeiro capítulo, apresento um panorama da cena teatral negra em Belo Horizonte, com base no estudo do catálogo do Prêmio Leda Maria Martins. A partir deste estudo, encontro com a poética criativa da Cia. SeráQuê?, desenvolvida a partir da entrevista com o artista Gil Amâncio. A poética criativa da Cia. SeráQuê? torna-se relevante para reflexão, pois se relaciona diretamente com a experiência vivida pela Cia. Espaço Preto, contribuindo para **pôr sentido** também à trajetória desta última.

Ainda pelo estudo do catálogo do Prêmio Leda Maria Martins, aproximo-me e convoco a experiência vivida no movimento segundaPRETA, refletindo sobre a crescente produção teatral negra em Belo Horizonte, com atenção especial à presença sonoro-musical nessa produção. Demonstrando, assim, por que essa presença se torna instigante para o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, apresento a Cia. Espaço Preto, o contexto de sua criação no curso de Teatro da UFMG, sua trajetória, os trabalhos desenvolvidos e suas práticas, pensamentos estéticos e poéticos.

O capítulo 2, intitulado *O Processo Criativo de O Grito do Outro - O Grito Meu!*, detalho a construção estética do espetáculo da Cia. Espaço Preto. Este capítulo reflete sobre a poética da criação cênica, tomando como base a experiência das/os integrantes do grupo em seus espaços de sociabilidade e analisando como essas experiências reverberaram em sonoridades e musicalidades, que se tornaram elementos fundamentais na composição teatral. As reflexões do capítulo investigam a relação entre o som e corpo em performance, revelando uma perspectiva de corpo de sonoridade.

Para desenvolver essa ideia, de sonoridades e musicalidades utilizarei como referência o pensamento de Muniz Sodré (2015), Leroi Jones (Jones, 1967 apud Martins, 2021) e Tiago Oliveira Pinto (2004), articulando reflexões entre os estudos

culturais e a etnomusicologia. Partindo de um contexto de cosmopercepção<sup>10</sup> das culturas negras, considero também as aprendizagens oriundas da minha experiência.

A partir do que evidencia a experiência da Cia. Espaço Preto, articuladas às minhas reflexões sobre sonoridades e musicalidades, surge a noção de corpo-tambor: uma noção que se fundamenta na tradição das culturas negras, em que o corpo não é apenas movimento, mas também de expressão sonora.

O corpo-tambor surge como uma proposição estética do processo criativo, ligado à ideia de que o corpo é um corpo de sonoridades, desenhando a musicalidade do espetáculo e estruturando-se por elementos constituintes, sendo eles: fundamento, memória, ritmo e comunicação. VOLTAR E REPARTIR: DESDOBRAMENTOS DA PRÁTICA NA FORMAÇÃO CÊNICA

Por fim, no capítulo 3, intitulado *Voltar e repartir: desdobramentos da prática na formação cênica*, abordo a intersecção entre a prática pedagógica e as experiências artísticas com os Teatros Negros. Neste capítulo, irei discutir como a trajetória da Cia. Espaço Preto reverbera na formação teatral, aprofundando a noção de corpo-tambor e percebendo-a como a espinha dorsal dos meus trabalhos como docente, destacando a importância de uma abordagem afro-referenciada na educação em artes cênicas.

Apresento o processo vivido com a turma de 3º ano da formação teatral técnica do Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART, onde sou professora, na realização do processo de montagem do espetáculo de formatura *Ópera Operária*. Esse processo é um desdobramento da poética proposta pela Cia. Espaço Preto, inserido em um novo contexto de produção.

Com este capítulo, busco explorar as possibilidades de os Teatros Negros serem referências estético-criativas não somente teóricas e temáticas, mas também práticas, valorizando o aspecto das sonoridades e musicalidades. A poética da Cia. Espaço Preto, em minhas práticas, dá origem a uma plataforma pedagógica e estética.

---

<sup>10</sup> O termo cosmopercepção é proposto pela autora Oyèrónké Oyěwùmí para abordar sobre percepções de mundo mais inclusivas, que consideram os amplos sentidos do corpo e variados grupos culturais.

## 2 TEATROS NEGROS E(M) BELO HORIZONTE

### 2.1 TEATROS NEGROS

*é que meu solo é coletivo  
fruto do seu próprio empenho  
e quer saber quem eu sou  
vai ter que saber de onde eu venho*

*Eduardo Dw  
O Sagrado, 1978*

No contexto brasileiro, muitos empreendimentos artísticos negros possuem grande notoriedade e são referências para o fazer artístico atual. Entre eles, destaca-se o Teatro Experimental do Negro (TEN), que teve, reconhecidamente, à sua frente Abdias Nascimento. Fundado em 1944, na cidade do Rio de Janeiro, o TEN surge e desenvolve seus trabalhos em busca de uma afirmação da identidade negra e sua representação nos palcos teatrais. Esse movimento reuniu artistas negros e negras que desejavam ocupar a cena e/ou abordar a situação do negro na sociedade que, até então, restringia a presença negra nas artes a personagens marcados por violências e estereótipos racistas.

Ao longo de sua trajetória, o TEN produziu muitas encenações, dentre elas *O Imperador Jones* e *Todos os filhos de deus têm asas*, ambos do autor norte-americano O' Neill; “Aruanda”, de Joaquim Ribeiro; “Filhos de santo”, de José de Moraes Pinho; e “Sortilégio”, de Abdias Nascimento, entre outras.

O TEN também se consolidou como um espaço de formação. Inicialmente, seus integrantes não possuíam experiência na cena teatral, mas demonstravam interesse em seu caráter político do grupo. Assim, a formação artística e política tornou-se fundamental para o desenvolvimento deste coletivo, que também realizou cursos de alfabetização para seus integrantes.

A pesquisadora Evani Tavares Lima (2010) estudou a trajetória do TEN e observou que há mais registros sobre sua atuação política do que sobre suas práticas teatrais. Além de espetáculos, o TEN realizou convenções, concursos, congressos e debates, ações pioneiras na sociedade brasileira da época. O grupo desempenhou um caráter político, cultural e educacional.

Esse caráter ainda hoje influencia os coletivos e grupos negros, que, em seus processos criativos e ações, aprofundam-se na história cultural, política e social do negro, consolidando-se como espaços de formação racial e política de seus integrantes. Além disso, infelizmente, grupos e artistas negros/os ainda enfrentam inúmeras dificuldades para criar e circular com suas obras, o que impõe à prática artística um intenso caráter de luta política.

Dentro do caráter formativo do TEN, é relevante destacar o Curso de Introdução ao Teatro Negro e às Artes Negras. De acordo com Lima (2010), o curso abordava os seguintes conteúdos:

Folclore, música e dança como fundamento teatral; Do humorismo como fator de integração social; Dramaturgia negra; Possibilidades da arte negra na cenografia e no figurino; Implicações sociológicas do teatro negro; Inspiração e semelhanças do teatro africano e negro-brasileiro. (Lima, 2010, p. 122)

Esse registro apresenta uma perspectiva de como as estéticas e poéticas dos Teatros Negros já estavam sendo consideradas, como inspirações na herança africana e na articulação entre música, dança, teatro e dramaturgia negra e visualidades da cênicas.

Desde a atuação do TEN até os dias atuais, seguimos discutindo as proposições cênicas e estéticas dos Teatros Negros e suas estéticas.

As ações, criações, pensamentos e posicionamentos do Teatro Experimental do Negro marcaram e modificaram a cena artística brasileira. Do ponto de vista da representação cênica e política, marcam um espaço para a existência de artistas negros no teatro. Por isso, citá-lo ainda é crucial, o TEN inaugurou o que hoje entendemos por Teatros Negros, termo que abarca diversas expressões cênicas e culturais negras, bem como suas performatividades.

Uma aceção de pesquisadores e artistas de Teatros Negros é compreendê-los como um fazer plural e dinâmico, sem demarcar uma fórmula específica. Essa compreensão decorre da percepção e análise da crescente pluralidade de trabalhos desenvolvidos em diversas regiões do Brasil, que se destacam por suas formas estéticas, referenciadas em diversas manifestações culturais negras, e também, em aspectos biográficos.

Reconhece-se sua possibilidade de variadas posições, temáticas, funções, formas, fazeres, expressividades, interações, legitimidade e também de

controvérsias. Alinho-me a esse pensamento, que entende os Teatros Negros como dinâmicos. Mas se são tão diversificados e plurais, o que podemos entender por Teatros Negros?

Antes de qualquer definição sobre o que é ou o que são os Teatros Negros, busco percebê-los como um território de produções de fazeres, saberes, signos, estéticas e temáticas diversas e múltiplas, intrinsecamente relacionadas às culturas negras. Nesse sentido, é um termo polissêmico.

O pensador Frantz Fanon argumenta: “A experiência negra é ambígua, pois não há um preto, há pretos” (2008, p. 123), afirmando a multiplicidade da identidade negra, das experiências negras e das expressões culturais negras. Reproduzo essa ideia na frase: “Não há uma cultura negra, há culturas negras.”

As culturas negras elaboradas nas Américas, e especificamente, no Brasil, resultam das heranças de tradições e memórias de diversas nações africanas em suas relações com os sistemas de herança com os quais se confrontaram, e ainda se confrontam, no processo dinâmico de formação social. Essas nações, forçosamente roubadas de seus territórios, também vivenciaram relações e trocas culturais entre si no território africano, antes e durante o processo de escravização.

No processo de colonização, essas relações sociais e culturais foram marcadas por violência, desumanização, invisibilização, desterritorialização e genocídio. Diante desse contexto histórico, a presença e permanência das heranças africanas e de suas práticas culturais ocorreram por meio de processos de resistências e tecnologias de sobrevivência.

Como marca da preservação das heranças africanas, a transmissão e aquisição de saberes pela oralidade são características fundamentais das culturas negras que se estabeleceram e se recriaram em território brasileiro, tendo como

maior influência os povos Bantos<sup>11</sup> e Nagôs<sup>12</sup>, culturas que exercem grande influência na construção cultural brasileira.

A oralidade é aqui entendida como um “amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem” (Martins, 2021, p. 32). A palavra, nessas culturas, torna-se matéria que anuncia imagens, sonoridades e movimentos. A palavra é também corpo, e o corpo produz e processa as palavras. Há, portanto, na oralidade, uma transmissão de conhecimentos e saberes que têm como fundamento e princípio o corpo. A performance oral, predominantemente nas culturas africanas que se reelaboraram nas Américas, foi o principal recurso de produção de conhecimento e inscrição das formas culturais no novo território.

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas encarnações. E produz conhecimento. (Martins, 2021, p. 32)

Há que se ressaltar que, nestas culturas africanas há a predominância da oralidade, mas não sua exclusividade; também se observa a presença de textualidades escritas, sem hierarquia de formas mais importantes. No entanto, há um destaque para o corpo como um sistema de inscrição dos conhecimentos, que, por meio da oralidade, inscreve os saberes no espaço. Esses saberes, evidenciados pela oralidade, apresentam as memórias de uma prática e cosmo percepção de

<sup>11</sup> “Os Bantos são um conjunto de povos que habitavam a África Central nas regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Apesar das diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico: eram falantes das línguas bantos. Essa base comum permitiu que muitos traços culturais e significados religiosos fundamentais fossem compartilhados entre os diferentes grupos dessa grande região, vista hoje como um espaço geográfico menos heterogêneo do que se imaginava. Embora os vários grupos étnicos dessa parte do continente apresentassem uma grande diversidade cultural, é possível detectar em todos eles a presença de uma única cosmologia centro-africana, aqui chamada de religião dos bantos, espécie de substrato comum e base a partir da qual se fundamentava a diversidade de suas experiências religiosas.” (Daibert, 2015, p. 10-11).

<sup>12</sup> “Chamados de *Nagô* no Brasil e *Yorubá* na Nigéria [...] O termo Yorubá designa hoje, na África Ocidental, um grupo linguístico que abrange vários Estados da Federação da Nigéria (Kwara, Lagos, Bendel, Ogun, Ondo, Oyó), assim como as repúblicas de Benin (antigo Daomé) e Togo (a região própria dessa cultura, também chamada de Yorubaland, já constituiu todo o espaço geográfico localizado na Guiné Oriental entre o Daomé e as embocaduras do Níger). Designa também, apesar de grandes variações institucionais, ao nível da organização social e política, uma unidade de tradições e modos de pensar que teriam origem comum na cidade de Ilé Ifé (centro religioso, situado no Oeste da Nigéria, de onde proveio a maior parte das dinastias dos diferentes reinos.” (Sodré, 2019, p. 50).

mundo apartadas de seus locais de enunciação. O corpo é o elemento central de elaboração, grafia e reescritura dos saberes e conhecimentos rememorados e atualizados no território; o corpo é o lugar da memória (Martins, 2002).

Os lugares de memória “só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações” (Nora, 1993, p.22). São dinâmicos, de sentidos moventes e ambíguos, são lugares

[...] com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. Os três aspectos coexistem sempre. Trata-se de um lugar de memória tão abstrato quanto a noção de geração? É material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão, mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou. (Nora, 1993, p. 21 - 22)

O corpo, como lugar de memória, é matéria viva que, dinamicamente, opera ações e movimentos em relação. É permeável e investe as relações, interações e vínculos de significados simbólicos a partir de suas experiências. O corpo de pessoas negras, como lugar de memória, em performance de suas expressões e linguagens, instituiu as cosmopercepções africanas em novas formas e possibilidades de viver nas Américas, reescrevendo sistemas e expressões culturais a partir de seu novo contexto sociocultural, mas mantendo formas singulares de seus princípios. As práticas culturais que têm o corpo como principal agente “nos permitem assegurar que toda arte, assim como toda performance, traduz um estilo significativo singularizador da cultura e das pessoas que a vivificam e respondem a idiomas cognitivos e filosóficos” (Martins, 2021, p. 67). Assim a arte, as práticas expressivas de uma cultura apresentam suas cosmopercepções de mundo.

O sistema colonial europeu coibiu as práticas expressivas culturais africanas e indígenas, entre muitas opressões, instituiu a escrita alfabética como o principal recurso de transmissão de saberes. “Seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador

saberes qualitativos, ou sequer um saber.” (Martins, 2021, p. 34). Afinal, o corpo das pessoas negras e indígenas era visto como propriedades e instrumento de produção. Afirmar o corpo como lugar de memória, saber e conhecimento seria reconhecer a dignidade e humanidade dessas existências, inviabilizando as justificativas de escravização, que retirava suas humanidades.

Como forma de manter suas identidades, hábitos, costumes, crenças, o corpo, em performance, pela dança, narrativas, cantos e ritos, foi o elemento central de memória, grafia, transmissão de saberes e resistência.

Como tecnologia de sobrevivência das culturas negras, Sodré (2023) vai chamar de “jogo duplo” o ato de jogar com as estruturas de poder e agir nos interstícios da estrutura dominante, que proibia as manifestações culturais negras. Esse jogo duplo teve como propósito principal despistar e enganar o dominador:

Os folguedos, as danças, os *batuques* - a “brincadeira” negra - eram permitidos (e até aconselhados por jesuítas), tanto por implicarem válvulas de escape como por acentuarem as diferenças entre as diversas nações. Entretanto, nesse espaço permitido, porque inofensivo na perspectiva branca, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário. (Sodré, 2023, p. 89)

Esse jogo de duplicidade garantiu a permanência dos fazeres e saberes das comunidades negras. A partir desse jogo, surgiram novas expressões, formas rituais, práticas e estéticas negras, como, por exemplo, o sincretismo religioso. Que como uma “justaposição de dois mitos religiosos distintos, o cristão e o iorubá, nos rituais afro-brasileiros, processa-se o fenômeno de um código histriônico, de uma dupla fala sintagmática” (Martins, 1995, p. 58). Enquanto as pessoas negras mostravam a imagem cristã, cultuavam pelas formas expressivas e práticas suas divindades, preservando sua religiosidade de matriz africana e, assim, sua identidade. Apesar de aparentar assimilação às religiosidades cristãs, as formas e modos de fazer mantinham seus traços constitutivos.

Como a ginga<sup>13</sup> na capoeira, que, em constante movimento, confunde o adversário no jogo e, com astúcia, o engana para desferir golpes estratégicos na luta, as culturas negras sobreviveram e sobrevivem gingando com os processos colonizatórios que, a todo custo, visam o apagamento de suas práticas e manifestações.

A partir do jogo de duplicidade, novas práticas e formas expressivas são reveladas, ao que Sodré afirma “a cultura negra é uma cultura das aparências” (2023, p. 96). Aparências compreendida como instantes de relacionamento com o real, que intenciona evidenciar “instantes de funcionamento dos grupos, o que se mostra ou aparece no jogo concreto das diferenças” (Sodré, 2023, p. 97). O que aparece como ato concreto nos lugares em que se encontram as diferenças, “não das oposições binárias e disjuntivas dos signos, mas de diferenças que também se atraem” (Sodré, 2023, p. 97). No jogo das interações, as aparências não se tornam valores de verdades, mas a “hipótese de um espaço curvo, que comporte operações de reversibilização, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidades de resposta.” (Sodré, 2023, p. 97). Os jogos negros são permeáveis e comportam trocas simbólicas, ambiguidades e alterações.

Em diálogo com o pensamento sobre o jogo da duplicidade e das aparências proposto por Sodré (2023), Martins (1995) vai refletir que:

O código da duplicidade instaura o jogo da aparência e da representação, que é também o jogo do olhar, da ironia, da sedução, o jogo do andar e dos sentidos na tradução da diferença, em que não se cristalizam verdades absolutas, mas, sim, “práticas de fala, jogos discursivos, espaços ritualísticos de linguagem”. E é nos interstícios desses lugares e na textura dessa linguagem que se inscrevem os efeitos de diferença da teatralidade negra, tecida por uma representação e reapresentação coletivas, que repõem, reapropriam e reatualizam o *ethos* africano nos novos espaços. (Martins, 1995, p. 55 - 56)

A autora destaca que o jogo de duplicidade, que instaura a aparência, instaura também um jogo de representação, mas não uma representação reprodutiva de imagens já estabelecidas. Trata-se de uma representação que

<sup>13</sup> “A palavra “ginga”, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos de corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes. Os movimentos da ginga são suaves e de grande flexibilidade - confundem, facilmente, a quem não esteja familiarizado com a capoeira, tornando-o presa fácil de um agressor que conheça esta modalidade de luta. Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além de ser sua característica fundamental. A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino.” (Pastinha, 1964, p.16).

reatualiza imagens, que se apresentam pelas práticas, os jogos, as expressões e linguagens, ou seja, formas estéticas, e “forma não é fórmula” (Rosa, 2019, p. 56).

A pesquisadora Soraya Martins aponta que a forma apresentada pelo jogo das aparências revela possibilidades estéticas que “coloca luz no que está imerso, cria espaços, deixa crescer e reverberar dimensões do imaginário que a ideologia ocidental define como sendo a parte não séria e não produtiva da vida” (2023, p. 197). Essa forma, que emerge de jogos de representação, não é uma reiteração da realidade e contém contradições; “acentua e se presta tanto ao sublime quanto à caricatura, tanto ao lírico quanto ao grotesco, à tragédia quanto ao solene.” (Rosa, 2019, p. 53).

Os rituais religiosos de origem africanas, como os Candomblés e Reinados, expressam os jogos de duplicidade e aparências que dramatizam suas formas de organização coletivas por meio dos rituais. Estes utilizam signos cênicos gestuais, sonoros e imagéticos que, no sistema de relações do ritual, conferem ao seu acontecimento um caráter de teatralização. Outras expressões negras, como a capoeira, o samba de roda, o maracatu e o carnaval, também operam signos cênicos em suas manifestações, que, por meio do corpo em performance, revelam aspectos de teatralização.

Essa teatralização nos rituais de matriz africana aparece na conjunção das expressões do corpo, os cantos, a música, a dança, os gestos, a palavra, e para Sodré, esses elementos, no ritual das culturas negras “encadeiam-se sem relações de causa e efeito (não há um signo determinante), mas por contiguidade, por contato concreto e instantâneo.” (2023, p. 123 - 127).

Com base nessas reflexões, podemos pensar nas teatralidades negras.

O jogo de representação e aparência urdido pelo jogo de duplicidade, apresentam imagens em formas estéticas, elaboradas na conjunção das expressões do corpo, nos instantes de relacionamento com o real.

Os corpos (como lugares de memórias), em suas expressões e relação com os signos das culturas negras, reverberam acontecimentos, atos e ações que aparecem na imagem de formas sonoras, vocais, coreográficas, gestuais, de adereços, que dão a ver, formas de pensar, formas gestuais, linguagens, comportamentos. Esse jogo de aparências dá a ver as teatralidades negras, como uma ação que rompe com uma representação estabelecida e elaboram novas formas de se inventar e jogar com as imagens no mundo, e pensando junto com

Soraya Martins, fissuram representações impostas, lançando o corpo negro como “imagem que seduz e se abre para inventariar imagens que faltam sobre e a partir da negrura, imagens que dançam, iniciativas epistêmicas e desejanças, tecnologias de produção de infinitos” (2023, p. 199).

Por meio dessas teatralidades negras, “surgem novas formas de estar negra/o no mundo, de estar e ser negra/o em cena” (Martins, 2023, p. 53), que compõem novas linguagens e invenções das quais os Teatros Negros utilizam como repertórios para sua criação.

Nesta pesquisa, parto da reflexão de que os Teatros Negros se originam no repertório da experiência cultural negra, suas teatralidades e representações. Ele é uma síntese expressiva que interpreta, atualiza, reescreve e reinventa a experiência negra a partir de sua própria cultura, por isso os elementos que compõem sua realização não podem ser observados sem analisar seu contexto de produção.

A pesquisadora Evani Tavares Lima (2010), em seu estudo sobre teatro negro, faz uma profunda análise sobre a história do negro na cena e reflete sobre as definições do conceito. A definição de Teatro Negro determinada pela autora é um importante direcionamento para os estudos contemporâneos. Ela define como

Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos **performance negra**, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), **teatro de presença** negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, **teatro engajado negro**, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política. (Lima, 2010, p.43)

É importante salientar que a pesquisadora não afirma somente existir essas três categorias, mas ela as coloca como grandes leques que abarcam variadas produções. Outro aspecto importante que a autora afirma é a presença e importância da relação, fusão e articulação entre as categorias, pois a partir delas se caracteriza a estética deste teatro: “temática negra + perspectiva negra + formas inspiradas em elementos da performance artística negro-africana.” (Lima, 2010, p.46). É essa caracterização estética, de articulação das categorias por ela apresentada, que orientará meu pensamento sobre Teatros Negros nesta pesquisa.

Essa caracterização estética está contida na descrição elaborada por Alexandre,

[...]o **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõe e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico. (Alexandre, 2017, p. 34)

Ler “retroalimentação” não como consumo ou abastecimento, mas da perspectiva de nutrição, como algo que sustenta, fortalece e é imprescindível para a existência (de algo ou alguém). Nessa perspectiva, se os Teatros Negros e as manifestações artístico-performáticas das culturas negras se retroalimentam mutuamente, elas podem ser consideradas interdependentes entre si. Nesse sentido, os Teatros Negros também podem ser compreendidos como parte da constelação das manifestações artístico-performáticas que integram as culturas negras, ao mesmo tempo que delas absorvem seus elementos expressivos e teatralidades.

Partindo da proposição de Lima (2010), de uma caracterização de teatro negro pela articulação entre perspectiva, temática e forma, compreendo que os Teatros Negros se constroem de uma **perspectiva negra** (presença de pessoas negras, seu ponto de vista e fala na criação cênica aliadas a uma consciência crítica de sua identidade negra), uma **temática negra** (conteúdos e narrativas da experiência negra nas suas relações sociais, políticas e históricas) e a **forma negra** (elementos das teatralidades negras elaboradas a partir do repertório de experiências culturais negras em suas manifestações e expressões.)

A perspectiva e a temática negra estão implicadas na maneira como as formas se desenvolvem, sendo elementos que se atravessam mutuamente para a elaboração da feitura cênica.

Dedicarei atenção ao aspecto da **forma negra**, que compreende o fazer, a realização e o corpo em performance. Antes de avançar na reflexão, é importante destacar um aspecto transversal às produções, desde o Teatro Experimental do Negro até as criações contemporâneas que é: seu caráter político.

Este caráter não se manifesta apenas na escolha temática para a encenação (como tratar do racismo sofrido pela juventude negra ou defender uma ideia a partir do discurso do textual), mas em uma atitude política que permeia as escolhas e formas de compor e perceber as cenas negras. Alexandre argumenta 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 (Alexandre, 2017, p. 35 - 36)

Essa defesa, em diálogo com a categoria de teatro engajado negro proposta por Lima (2010), apresenta um traço expressivo desse teatro: uma atitude política que também se reflete nas formas estéticas.

Ao pensar os Teatros Negros como uma manifestação artístico-performativa das culturas negras, que, como propõe Sodré (2023), inscrevem novas formas de relacionamento e expressão no território, preservando traços fundamentais das heranças africanas e tendo o corpo como elemento central de reinscrição de suas formas e fazeres, esses teatros, que se compõem a partir de teatralidades negras, criam novas imagens sociais da negrura e presentificam um *ethos* negro na cena. Essas reinscrições se dão a partir, principalmente, das formas e temáticas.

Contudo, há contradições, no processo de criação de Teatros Negros. “Muitas vezes, o exotismo é reforçado, exatamente, pela reprodução de imagens que não desafiam e não rompem com as representações tradicionais dos corpos negros.” (Martins, 2023, p. 51-52). Isso ocorre, em parte, pela atenção desmedida ao conteúdo temático, sem a devida crítica às formas estéticas.

Em sua pesquisa sobre teatralidades negras, Soraya Martins critica as criações que repetem imagens já estabelecidas de sujeitos negros, sem considerar que a produção, invenção, forma e ação de conceber as imagens, a imaginação, é política, e acrescenta “Muitos artistas, querendo potencializar os corpos negros, acabam reduzindo-os a uma imagem forjada pelo imaginário branco, a qual é criada para melhor excluí-los.” (2023, p. 52). Mas a autora, a partir de seus estudos, afirma, que muitas criações negras que elaboram teatralidades contemporâneas

[...] pensam nos corpos como textos da negrura, como expressão do que representam e do que ainda podem representar, para além de uma leitura somente política e de denúncia. Essas teatralidades buscam sobretudo, uma leitura/assinatura estética das dores, dos ressentimentos, das alegrias e da própria história, numa espécie de poética e política da/na *forma*. (Martins, 2023, p. 53)

Adotando a perspectiva da autora, penso e observo que muitas criações contemporâneas têm elaborado imagens sobre o universo das culturas negras e sobre os corpos negros. Além de tratar sobre narrativas e histórias de pessoas negras, essas criações buscam, em suas formas estéticas, inventariar novas perspectivas e poéticas. Improvisando com seus corpos – lugares de memória –, e reelaborando por meio de estratégias – “jogo duplo” e o “jogo das aparências” –, criam repertórios expressivos e novas formas de estar no mundo. Citando Malcon X “Em frente a liberdade, o corpo negro vai improvisar, fazer nascer mundos dentro de si. E é somente isso que todos queremos” (Jones, 2023, p. 13).

Assim, interessada em analisar as formas estéticas e suas escolhas – também entendidas como uma atitude política –, adentro o universo das proposições negras criadas na cidade de Belo Horizonte, em suas poéticas de criação. Apresento, a seguir, as produções que me atraíram a observar a relação entre sonoridades e musicalidades nos Teatros Negros.

## 2.2 TEATROS NEGROS EM BELO HORIZONTE: UMA PERSPECTIVA

O território físico da experiência que compreende esta pesquisa é a cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, situada na região sudeste do Brasil. A cidade possui um histórico vibrante de produções teatrais, com o surgimento de grupos importantes para a história do teatro mineiro a partir da década de 1970.

Em conversa-entrevista com o artista Gil Amâncio<sup>14</sup> para esta pesquisa, o artista relatou que, na década de 1970, os artistas da cena teatral estavam discutindo o teatro e seu envolvimento com as questões políticas, devido à ditadura militar. Naquele momento, o teatro era fortemente ligado ao texto escrito. Entretanto, na década de 1970, a cena teatral começou a inquietar-se em relação às formas estéticas, buscando expandir suas relações com o corpo, as visualidades e as sonoridades.

---

<sup>14</sup> Gil Amâncio é professor do curso de Teatro da UFMG e Doutor Notório Saber pela UFMG. Oriundo de Belo Horizonte, é artista multimídia, iniciando sua carreira em 1976, como ator e músico. Fundou a Cia. SeráQuê?, e atualmente faz parte do Coletivo Black Horizonte, e do Ciberterreiro onde é músico e produtor musical. É coordenador do NEGA – Núcleo Experimental de Arte Negra e Tecnologia em que investiga as relações entre corpografia e musicalidade nas danças negras contemporâneas e o uso das tecnologias digitais de áudio e imagem nos processos de composição coreográficos. É um dos idealizadores do FAN (Festival de Arte Negra) em 1995.

De acordo com o site do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras, as criações artísticas da cena negra em Belo Horizonte, registradas em seu catálogo, datam de 1972.

O Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte é um projeto-premiação que teve sua primeira edição em 2017, idealizado e realizado pelo artista, produtor e pesquisador Denilson Tourinho. Com abrangência regional e nacional, o prêmio foi instituído para “valorizar o teatro, a performance e a dança; combater o apagamento dos conhecimentos, dos saberes e das culturas de matrizes africanas” (Martins, 2023, p.115). Além disso, busca reconhecer e homenagear a trajetória e pesquisa de Leda Maria Martins<sup>15</sup>, pesquisadora, professora, poeta, ensaísta, Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá e uma grande referência no pensamento sobre teatro e culturas negras, inclusive para esta pesquisa.

No ano de 2024 o prêmio realizou sua 8ª edição, com o tema “Da Negação à Afirmação do Brasil”, homenageando Joel Zito Araújo, cineasta e pesquisador mineiro. O prêmio, tem sido realizado anualmente, orientando-se por um tema que se relaciona com a trajetória e o pensamento de uma pessoa negra, escolhida como homenageada da edição.

A 1ª edição teve como tema “Afeto Emancipatório” (2017) e homenageou a educadora Nilma Lino Gomes; a 2ª edição, “Escrevivência, escrever, viver, se ver” (2018), homenageou a escritora Conceição Evaristo; a 3ª edição, “Exuzilhar (verbo)” (2019), homenageou a escritora Cidinha da Silva; a 4ª edição, “Quilombismo” (2020), homenageou o artista Hilton Cobra; a 5ª edição, “Pretuguês” (2021), e homenageou a autora Lélia Gonzalez; a 6ª edição, “Suturas” (2022) homenageou a artista Rosana Paulino; a 7ª edição, “Reintegração de Posse” (2023), homenageou a artista, educadora e política Erica Malunguinho.

A premiação é orientada por conceitos do pensamento de Leda Maria Martins e contempla 10 categorias: Encruzilhada, Muriquinho, Oralitura, Corpo Adereço, Performance do Tempo Espiral, Lugar da Memória, Afrografia, Cena em Sombras, Palco em Negro, Ancestralidade e Corpo-tela. A cada edição, um grupo de jurados é convidado para escolher os trabalhos que serão premiados.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/teatro/1336-leda-maria-martins> Acesso em: 20 de agosto de 2024.

Sobre a premiação, é interessante ressaltar que o Prêmio se distancia das noções convencionais de premiações, que tendem a afirmar um vencedor como superior aos demais. Segundo Soraya Martins “ele é estruturado de modo a celebrar as produções negras de todos os tempos, e não somente as do ano vigente” (2023, p. 117). Assim, o prêmio além de valorizar as obras artísticas em circulação, o prêmio também reconhece e valoriza obras que não mais estão sendo apresentadas, repercutindo o pensamento de tempo espiralar de Leda Maria Martins “nas espirais do tempo, tudo vai e volta” (2002, p. 75).

Para a escolha desses trabalhos, principalmente os que não estão mais em circulação, o idealizador do prêmio, Denilson Tourinho, realiza a catalogação de produções artísticas negras na cidade de Belo Horizonte. Essa catalogação é elaborada a partir da memória de artistas e de programas dos espetáculos.

Tourinho conta que, num certo momento, atinou-se para os documentos impressos que tinha guardado acerca de vários espetáculos. A partir daí lhe veio a ideia de catalogar o maior número possível de produções realizadas em Belo Horizonte para transformá-las em material de estudo e pesquisa para as/os juradas/os de cada edição, pois muitos espetáculos não são amplamente conhecidos pelo público. (Martins, 2023, p. 135)

Além de servir como material de pesquisa para o prêmio, a catalogação torna-se um registro artístico, cultural, político e educacional para as artes cênicas e performativas negras, tanto no contexto regional quanto nacional. Não há outro empreendimento que reúne e disponibiliza essas informações desse tipo, contendo: nomes de artistas e grupos, nome dos trabalhos, ano de estreia da obra, ficha técnica, sinopse, estilo e, em sua maioria, registros fotográficos.

Além de valorizar e reconhecer a importância dos trabalhos artísticos premiados, a catalogação contribui para estudos sobre memória do povo negro e para as artes cênicas em Belo Horizonte e no Brasil, Martins assegura que ele representa “uma possibilidade única de conhecer artistas que influenciaram e abriram caminhos para que as gerações seguintes pudessem se articular em várias instâncias do fazer criativo” (2023, p.136).

A catalogação é um material importante para o estudo das formas estéticas negras elaboradas na cidade ao longo do tempo. No âmbito desta pesquisa, conecto-me ao prêmio para aprofundar minhas análises sobre as reflexões

elaboradas sobre o processo da Cia. Espaço Preto. Por meio do estudo da catalogação, encontro-me também com o trabalho da Cia. SeráQuê?.

No site do prêmio é possível consultar a catalogação, que abrange o período de 1972 a 2023 e registra, até o momento, 427 criações artísticas.

Dos trabalhos catalogados, de 1972 e 1990, os registros apresentam produções realizadas por grupos de dança e orientados pelo pensamento da dança afro. Termos como: “dança”, “coreografias”, “Orixás” e “folclórico” aparecem frequentemente nas sinopses.

Alguns trabalhos não possuem descrição ou fotos, registrando apenas o título e o ano de estreia. No entanto, de forma geral, percebe-se que as temáticas e as formas estéticas referenciam narrativas dos Orixás a partir do candomblé de origem nagô, ou com personagens da história negra, como Zumbi dos Palmares. A recorrência do uso de elementos da ritualidade das religiosidades negras do candomblé, Reinados, congadas e marujadas é evidente nas descrições e sinopses dos trabalhos, enfatizando uso das cantigas das religiosidades, movimentos dançados de Orixás, vestimentas e tambores em cena.

No ano de 1990, destaca-se o registro do espetáculo “Jogo de Guerra - Malês”, que tem como sinopse afirma:

Sinopse: A encenação atualizada da história dos maleses resgata traços do teatro afro. O primeiro deles é a forma utilizada para chegar até o público, valorizando ao máximo a figura do ator, que deve tocar o espectador com suas palavras e gestos. É o teatro de roda, de terreiro, onde é possível “olhar nos olhos de quem está assistindo”. “Jogo de Guerra - Malês” também revisita a pessoa do griô, outra especificidade do teatro africano. O espetáculo foi montado ancorado tanto no passado quanto no moderno. (Prêmio Leda Maria Martins, 2024, n.p)

É a primeira vez, no catálogo, que o termo “teatro” aparece acompanhado de “afro”, e também, o uso do conceito “teatro africano”. É interessante notar as referências a “roda” e “terreiro”, que reforçam características de um teatro afro. Além da temática negra, que aborda a história dos povos malês, optou-se por formas de encenação também referenciadas em uma matriz negra, retomando aspectos

próprios da cultura negra, como o candomblé. A menção ao griot<sup>16</sup> destaca o uso de uma tradição africana.

A partir de 1990, outras encenações que trazem as palavras “teatro” e “performance” começam a surgir com mais recorrência na catalogação. De acordo com Martins (2023), essa década marca os rumos da teatralidade em Belo Horizonte. É nesse momento que se dá o nascimento de importantes ações para o teatro em Belo Horizonte, o surgimento do Festival Internacional de Palco e Rua (FIT-BH)<sup>17</sup> e do Festival Internacional de Arte Negra (FAN). Para compreender as mudanças nas proposições cênicas registradas na catalogação do Prêmio LMM, percebo esses dois festivais como fundamentais, especialmente o FAN, sobre o qual discorro brevemente a seguir.

Uma grande referência e importante acontecimento impulsionador de fazeres artísticos na cidade foi, e ainda é, a realização do Festival Internacional de Arte Negra (FAN). Soraya Martins (2023) oferece um breve panorama do teatro em Belo Horizonte no seu livro *Teatralidades-Aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo*, e nos conta sobre o nascimento do festival

E foi no grande encontro sindical, no Barreiro -, em 1994, que, do ponto de vista da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, foi definida a diretriz do Festival Internacional de Arte Negra, idealizado por Gil Amâncio e pensado dentro de um projeto mais amplo: o Tricentenário de Zumbi dos Palmares. O FAN aconteceu de 23 de novembro a 3 de dezembro de 1995 e marcou, de acordo com a tradição negro-africana, a passagem de Zumbi dos Palmares para a condição de ancestral. Já nos primeiros cinco anos da década de 1990, Belo Horizonte tinha, nos registros de sua vida cultural, a experiência de ter realizado e vivido dois grandes festivais internacionais, sendo a única cidade do Brasil a realizar, ainda hoje, um festival de arte negra. O FAN-95 amadureceu trabalhos de artistas e grupos como Marku Ribas, Maurício Tizumba, Cia. SeráQuê?, Berimbrown e Tamboelê; influenciou na projeção internacional da Rádio Favela; na consolidação da proposta editorial da Mazza Edições; e na implantação, pela Secretaria Municipal de Cultura, de projetos de cidadania cultural em todas as regiões da cidade, além de ter feito sonhar artistas e grupos que vieram depois e são responsáveis, atualmente, pela explosão de teatralidades e pensamentos que parecem redefinir os rumos dos sistemas de teatros e produção na cidade, e não só. (Martins, 2023, p.22)

<sup>16</sup> “o cotidiano de um griot é constituído pela realização de encontros. Encontros motivados por razões diversas, desde a solução de problemas individuais, aconselhamentos de família, participação em batismos, em casamentos, funerais ou festas coletivas. Porque na verdade o griot não é só ator, cantor, bailarino e músico, mas a principal fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas e provérbios, através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo.” (Bernat, 2013, p.20).

<sup>17</sup> O Festival Internacional de Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT-BH) foi realizado pela primeira vez no ano de 1994, realizando uma mostra de teatro de palco e rua. Atualmente, O FIT - BH é uma política pública municipal e ocorre bianualmente na cidade.

O FAN foi, e ainda é, um acontecimento crucial para a valorização de artistas negros na cidade de Belo Horizonte e também impulsionador de fazeres artísticos. O festival também contribui para a formação educacional e política da cidade, reconhecendo as artes negras como criações legítimas, promovendo ações antirracistas e proporcionando espaços de reconhecimento identitário e cultural. Sobretudo, por ser um espaço de compartilhamento e circulação da arte negra, proporciona às/aos artistas a oportunidade de ampliar a difusão de suas criações.

Em 2023, o FAN alcançou sua 12ª edição e é atualmente, uma política pública da Secretaria Municipal de Cultura e da Fundação Municipal de Cultura, ocorrendo bienalmente em Belo Horizonte. O festival é marcado por uma ampla programação de diversificadas linguagens artísticas e tem como objetivo a difusão e valorização das manifestações culturais e artísticas negras. É um território que possibilitou e possibilita o fortalecimento das práticas e estéticas negras por artistas locais, além de ser um espaço de troca e encontros, proporcionando a articulação de ideias e perspectivas sobre as criações artísticas. Como afirma Soraya Martins, o FAN amadurece trabalhos de grupos e artistas que “são responsáveis, atualmente, pela explosão de teatralidades e pensamentos que parecem redefinir os rumos dos sistemas de teatros e produção na cidade” (2023, p. 23). Entre os grupos originados na década de 1990, que movimentam os pensamentos e teatralidades na cidade, destaca-se a Cia. SeráQuê?, também registrada na catalogação do Prêmio LMM.

Retomando a catalogação de trabalhos artísticos negros em Belo Horizonte, disponível no site do Prêmio LMM, em 1992 estreou a performance *De Patangome na cidade*, que deu origem a Companhia SeráQuê?. De acordo com a descrição do trabalho, a performance era composta de “Música ao vivo, dança espontânea e improviso, eram os elementos dos jogos cênicos previamente acordados entre o trio de atuentes que protagoniza a cena desta performance” (Prêmio Leda Maria Martins, 2024, n.p.). Algo que me chamou a atenção para esta produção é a aparição das formas estéticas, dos elementos expressivos na descrição da encenação. Destacam-se explicitamente, a convergência entre música, dança e jogos cênicos como elementos entrelaçados na construção da performance, sendo

também o primeiro registro catalogado como uma performance. A descrição<sup>18</sup> complementa-se com o seguinte trecho:

A interação promovida por esta performance compara este espetáculo ao ato de sentar à beira de uma fogueira. É como se o som de chocalhos, do tamborilar de panelas, pratos, pedaços de madeira, mãos percussionando o corpo, o cantarolar de canções da memória coletiva, fosse criando identificações, cumplicidades, mexendo com as lembranças das pessoas e todos conjugassem o ato de 'patangomear'. (Prêmio Leda Maria Martins, 2024, n.p)

O trabalho *De Patangome à Cidade*<sup>19</sup> apresenta um elemento central de minhas observações, o destaque e evidência das sonoridades como referência e produtoras de corporeidades e significados na encenação. Além disso, é o primeiro registro no catálogo do Prêmio LMM sem relação explícita com religiosidades negras. Esses fatores acionaram minha atenção, pois dialogam com a experiência da Cia. Espaço Preto.

Como não tive a oportunidade de assistir à performance, busquei, no âmbito da pesquisa, um dos participantes-fundadores, Gil Amâncio, para obter informações sobre o grupo e a trajetória do trabalho. A Cia. *SeráQuê?* não possui informações acessíveis na internet ou em bibliografias. E para falar sobre o surgimento e trajetória do grupo na construção de *De Patangome à Cidade*, farei uma vinculação com a trajetória do artista entrevistado.

### 2.2.1 - *De patangome à cidade* - Cia. *SeráQuê?* e Gil Amâncio

O artista Gil Amâncio inicia seu trabalho profissional nas artes, dentro da música e do teatro, na década de 1970. Ele integrava a Cia. *Sonho e Drama*<sup>20</sup> e desenvolvia trabalhos cênicos com o grupo. No final dessa década, foi convidado a integrar, como percussionista, um espetáculo de Marlene Silva<sup>21</sup>. Após o

<sup>18</sup> A descrição foi retirada do site do Prêmio Leda Maria Martins. Disponível em: <https://premioledamariamartins.com/index.php/portfolio/de-patangome-na-cidade/>. Acesso em: 02 de novembro de 2024.

<sup>19</sup> Ficha Técnica: Elenco: Gil Amâncio, Guda e Rui Moreira.

<sup>20</sup> A Cia. *Sonho e Drama* nasceu em 1978, na cidade de Belo Horizonte, e se dedicou a pesquisas no trabalho de atuação, realizando adaptações de textos clássicos. O grupo teve um intenso posicionamento político articulando movimentos de teatro em Minas Gerais. Em 2001, a Cia. se transformou em Zona de Arte da Periferia - ZAP 18, que atua até hoje na cidade, com sede na periferia de Belo Horizonte.

<sup>21</sup> Marlene Silva foi bailarina, coreógrafa, artista e professora, pioneira na dança afro-brasileira em Minas Gerais.

encerramento das apresentações, Marlene o convida para tocar nas aulas de dança afro que ela ministrava em uma escola na cidade.

Na experiência de tocar nas aulas, Gil Amâncio começa a perceber relações entre corpo e tambor. Em uma oportunidade em que Marlene o convida para conhecer um terreiro de candomblé, o artista se encanta com a expressividade dos acontecimentos: o corpo em movimento com as paramentas, o toque dos tambores, as formas entre os acontecimentos do ritual. Essa experiência o estimulou a compreender que o teatro, naquele momento (década de 70), buscava uma dramaturgia que integrasse todos os elementos na cena. E a partir daí, ele começou a pesquisar sobre como criar uma arte que unisse os elementos expressivos do corpo no palco, aprofundando-se nas artes e musicalidades negras.

O surgimento da Cia. SeráQuê? ocorreu a partir do encontro de Gil e Rui Moreira<sup>22</sup>. Ao assistir um espetáculo do Grupo Corpo<sup>23</sup>, Gil ficou encantado ao ver Rui Moreira dançar. Quando eles se encontravam, conversavam sobre a ideia de criar algo juntos que pensasse as questões negras. Então, aparece uma proposta de performance para Rui realizar na abertura de uma exposição no Palácio das Artes<sup>24</sup>. Rui convida Gil para tocar e participar da performance com ele. A partir dessa experiência, intensificaram suas conversas, incluindo também Guda<sup>25</sup>, que também era músico. Nestas conversas, os três discutiam que queriam fazer uma coisa de preto “mas preto urbano” (Amâncio, 2024, n.p. entrevista). Eles compreenderam que não queriam reproduzir a coisa do tambor do jeito que era na dança afro e no candomblé. Então, começaram a fazer o exercício de buscar referências e se perguntaram: “O que é que é ser preto em Belo Horizonte?”

Para responder esta pergunta, os 3 artistas buscaram suas memórias, resgatando os bailes que dançavam James Brown, os encontros familiares, almoços em casa de gente preta, como nos conta Gil Amâncio em entrevista concedida para a pesquisa

---

<sup>22</sup> Rui Moreira é bailarino, coreógrafo, gestor cultural e atualmente é diretor de artes cênicas na Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Iniciou sua trajetória profissional no Grupo Corpo, e após com a Cia. SeráQuê?, cria também a Rui Moreira Cia de Danças.

<sup>23</sup> Fundado em 1975, na cidade de Belo Horizonte, o Grupo Corpo é uma companhia brasileira de dança contemporânea.

<sup>24</sup> O Palácio das Artes está vinculado à Fundação Clóvis Salgado um espaço de produção artística, formação e difusão cultural em Minas Gerais, que está localizado na cidade de Belo Horizonte.

<sup>25</sup> Guda é músico e foi parceiro de Gil Amâncio no trabalho com Marlene Silva.

A gente fala de: vó, mãe, irmã, porque era assim... as mulher chegavam e iam para a cozinha e os homens chegavam, punha... Que era isso, né? A gente começou a comparar a coisa de família de preto com família de branco. Então, família de preto: a gente entrava, ia para a porta da cozinha, sentava com os bancos e ficavam os homens sentados ali conversando e sempre chegava alguém com instrumento e aí começava um samba, começava uma música ali. E as mulheres cozinando. E aí a hora que o pau quebrava, as mulher saía de lá, vinham, dançavam e voltavam para dentro e vinham para fora outra vez. E a gente falava que, quando ia para a casa dos amigos branco, a gente já ia para a sala e não entrava na cozinha. Nos apartamentos, a gente entrava nas casas e ia para a sala porque na cozinha era a empregada que ficava, né? Ou às vezes, quando era mãe sozinha na cozinha e a gente ficava ali. E aí era uma musicazinha leve, todo mundo falava: [*falando baixo*] “E como é que você vai?” E tal... “Vai fazer vestibular?” Não sei o quê, e tal... Aquela conversa ali e tal...É... E lá na casa de preto, tu tem aquele: “Oh, oh fulano!”, “Não sei o quê, não sei o quê lá”, “Aquele filho da puta não sei o que, não sei o que lá”... Aquela gritaria, conversa alta... E aí a gente começou a falar: “Pô, é isso! Nós temos que fazer algo assim: um espetáculo que a gente mistura tudo: comida com dança com música com o teatro, né?” (Amâncio, 2024, n.p. entrevista)

Os artistas encontraram em suas memórias as expressões articuladas às suas vivências negras. Dessa forma, surgiu uma noção elementar que compõe os rituais religiosos de matriz africana: “A gente mistura tudo: comida com dança com música com o teatro, né?” (Amâncio, 2024, n.p. entrevista). Retomando a noção do jogo de aparências que faz ver imagens e formas estéticas, podemos entender que há uma presença de elementos estruturais dos rituais das religiosidades negras nas práticas cotidianas vividas por comunidades negras em ambientes de coletividades, mesmo distanciados dos territórios da religião. Sobre o espalhamento destes elementos na comunidade Sodré (2019) vai nos informar que:

[...] o terreiro de candomblé afixava-se como um território étnico-cultural capaz de acolher, de modo mais geral, o entrecruzamento dos espaços e dos tempos implicados na sociabilização do grupo negro. Ali guardavam-se conteúdos patrimoniais valiosos (o axé, os princípios cósmicos, a ética dos ancestrais), mas também os ensinamentos do “xirê” - os ritmos e as formas dramáticas que se desdobrariam ludicamente na sociedade abrangente. (Sodré, 2019, p. 136 e 137)

Esses ensinamentos se desdobraram e perpetuaram nas práticas comunitárias da população negra também pelo jogo de duplicidade, usado como estratégia de permanência de formas singulares de uma cosmo percepção das culturas negras. Os espaços das casas, ao longo da história negra, tornam-se territórios de resistência das culturas negras, a exemplo da famosa casa de Tia

Ciata, que “na sala de visita, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos samba de partido alto ou samba-raiado; no terreiro, batuque (batucada festiva ou, então, o culto.)” (Sodré, 2019, p. 137 e 138). Essa trajetória da experiência negra, inscreve uma forma de relação nos espaços coletivos, vistos pela comunidade negra como espaços de reelaboração de práticas comunitárias tradicionais.

A economia semiótica da casa, isto é, seus dispositivos e táticas de funcionamento, fazia dela um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. (Sodré, 2019, p. 139)

Novos modos de habitar o mundo pelas tradições africanas vão sendo incorporados nas experiências negras. A casa, a coletividade e os ambientes festivos reverberam as formas de funcionamento e relação em novos contextos, moldando, assim, uma pluralidade de experiências negras.

A partir da experiência relatada por Gil Amâncio, os corpos, como lugar(es) de memória, fazem emergir esses traços expressivos da vida cotidiana que partem de uma reelaboração de tradições culturais negras. Assim, vemos esse imbricamento de expressões, a dança, a música, a teatralidade, provindos das atividades cotidianas e encontros. Esses referenciais tornam-se caminhos para percepção e criação de possibilidades para uma cena negra, repercutindo profundamente nas formas estéticas utilizadas para o jogo cênico.

Retomando a trajetória da Cia. SeráQuê?, percebe-se que ela surge desse pensamento de criar algo “mais urbano”, que articulasse os elementos cênicos expressivos recriando as memórias de uma experiência negra por meio da performance.

Pela minha interpretação, essa proposição da Cia. SeráQuê? com a ideia de “mais urbano” se referencia a expressões mais distanciadas de práticas rituais religiosas, mas relacionados ao viver cotidiano nas cidades. Isso não significa que houvesse um distanciamento das religiosidades negras, já que estas também estão inseridas no contexto urbano.

Gil relata que, um dia, um tio chegou à sua casa com um violão, e sua mãe o chamou para mostrar ao tio “a batucada” que fazia nas panelas. Isso se tornou algo recorrente, que eles sempre faziam nos encontros em sua casa. Ele levou essa ideia para a SeráQuê?, levou panelas, tambores de metal, e utilizaram esses materiais do cotidiano para criação.

Antigamente tinha uma coisa de engraxate, todo mundo que tinha sapato, tinha que engraxar. E os engraxates, eles pegava duas escovas e começavam a limpar e “ta-ca-ti, ta-ca-ti, ta-ca-ti”, [onomatopeias] e fazia samba, entendeu? Enquanto estava, enquanto estava ali, lustrando... E depois tinha um paninho que ele dava cuspida e fazia assim fazia cúica [faz o som da cúica com a boca]. Era legal demais, nós temos que usar isso na... Essa é a estética preta. Faz com que tem, entendeu? (Amâncio, 2024, n.p. entrevista)

Fazer com que se tem, utilizando o próprio corpo e sua corporeidade, e o que ela entoa como material expressivo criativo no jogo de relação de socialização e produção cultural, a teatralidade negra. Essa é a estética preta. Esse pensamento, retoma a noção de corpo como lugar de memória como elemento fundamental de expressão nas culturas negras e nos Teatros Negros, apoiada em uma “intrínseca e não dissociável relação entre o som, o gesto e os movimentos corporais” (Martins, 2021, p. 89). Afinal, se o corpo negro, desde os processos históricos de colonização, foi o centro de preservação de uma identidade cultural, ele continua sendo, hoje, o ponto de partida das estéticas pretas. Como fonte de memória, é um repertório vasto de formas e saberes.

A Cia SeráQuê?, formada por Gil Amâncio, Rui Moreira e Guda, desenvolveu sua poética criativa a partir de suas memórias, rompendo com as institucionalizações do que era teatro, dança e música. Relacionando tudo em cena, sem limitações criativas, sem definições e hierarquias de linguagens.

Porque, para a cidade, o Rui era bailarino, eu era músico, era ator, meio músico e Guda era músico. E aí de repente, a gente tem cena nossa que é todo mundo tocando corpo, [faz um som batendo no próprio corpo] fazendo percussão corporal. E ali era uma dança! A gente começou a alargar esse conceito de dança, o conceito de teatro, o conceito de música e para nós foi ótimo, porque a gente participou de festival de Teatro, festival de dança, festival de música. Todo festival a gente entrava, dava um jeito. “É música? É música!”, “Teatro? É! Nós somos teatro! Tem cenário, figurino, texto, tem tudo!”, “É dança? É dança! tem dança... O Rui dança lá e tal, tem o espetáculo de dança.” E aí a gente ficou construindo essa coisa que não tinha um limite, entendeu? (Amâncio, 2024, n.p. entrevista)

Essa percepção do corpo que se expressa por linguagens articuladas, que não se separam, caracteriza a cena negra como um espaço capaz de romper com limites instaurados por linguagens pré-definidas. Ela também retoma noções de corpo a partir de uma perspectiva das culturas negras.

O corpo em performance, fundamentado nos referenciais das culturas negras, articula suas expressões em linguagens que se integram e reverberam de forma polifônica, manifestando suas relações intrínsecas. O movimento convoca a palavra, que convoca o som, que convoca o movimento, integrando-se no corpo em performance.

Assim, surge o espetáculo *De patangome na cidade*, estreado em 1993, que participou de festivais de dança, teatro e música no Brasil e no exterior. Este espetáculo, que interpreto sob concepção de Teatros Negros, não para delimitá-lo, mas porque seu processo de criação e reflexões apresentam caminhos significativos de se pensar as formas estéticas para os Teatros Negros em sua relação com as sonoridades e memória.

Em *De Patangome da Cidade*, o corpo de memórias registra e transmite na cena, uma atitude política na forma, que não defende um discurso panfletário na palavra – também uma possibilidade –, mas que na reinterpretação, na elaboração de sonoridades e imagens, investe saberes das experiências e criações negras do cotidiano, compondo novas imagens sobre ser negro.

O espetáculo apresenta três elementos que servirão como referência para as análises subsequentes: a memória de experiências sonoras como propulsora de criação, a experiência negra inscrita nos espaços comunitários negros, principalmente festivos, e o corpo como elemento central que articula múltiplas linguagens expressivas do corpo (dança, música, teatro).

A trajetória e experiência da Cia. SeráQuê? são marcantes principalmente pela forma como se orientava suas práticas e pesquisas na cena negra em Belo Horizonte. Quando participei da criação da Cia. Espaço Preto, ainda não conhecia o trabalho da SeráQuê?. A partir da pesquisa, percebo que ela seria uma importante referência de criação.

Ao retomar a catalogação de trabalhos artísticos negros em Belo Horizonte, disponível no site do Prêmio Leda Maria Martins, percebe-se que até o ano de 2006, há o registro de, no máximo, 4 trabalhos artísticos por ano. Há anos em que não há registros de estreia. A partir do ano de 2007, esse cenário começa a mudar, com um aumento considerável na quantidade de produções registradas. Em 2007, são registradas 6 produções; em 2012, 9 produções; em 2013, 12 produções; em 2014, 16 produções; em 2015 e 2016, 20 produções em cada ano; e, em 2017, 56 produções. Essa duplicação ocorre no ano de surgimento do movimento segundaPRETA na cidade.

### 2.2.2 - segundaPRETA

Em 2017, surge a segundaPRETA, um movimento de artistas negras e negros da cidade de Belo Horizonte (do qual também sou integrante), que nasceu da necessidade e do desejo desses artistas de se reunirem, dialogarem, se organizarem e construírem um espaço de produção, criação e reflexão sobre as artes negras. Era perceptível que vivíamos um momento de crescimento considerável das produções cênicas negras na cidade, com o surgimento de novos grupos e coletivos, mas sentíamos a necessidade de nos organizar, assistir uns aos outros, dialogar sobre o que estávamos pensando e criando, além de construir um espaço seguro para experimentarmos nossas formas e narrativas na cena.

Um grupo de artistas, em sua maioria com atuação na área teatral, tínhamos disponíveis algumas datas no Teatro Espanca (naquele momento sede teatral do Grupo Espanca<sup>26</sup>; atualmente um centro cultural). Entendemos que seria interessante apresentarmos trabalhos que já havíamos criado ou em processo de criação. Convidamos outras/os artistas para criarmos juntos. Pensamos que seria interessante propor essas ações em um dia que não houvesse muito movimento artístico na cidade, a segunda-feira, dia de Exu. “Exu simboliza um princípio estrutural significativa da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua interseção cultural nos Novos Mundos.” (Martins, 1995, p.56), e orixá que simboliza a comunicação, o caminho, a encruzilhada, quem abre as portas.

<sup>26</sup> O Grupo Espanca! é um grupo teatral que surgiu no ano de 2004 na cidade de Belo Horizonte. Disponível em: <http://espanca.com/c/quem-somos/>. Acesso em: 30 de março de 2024.

Inspirada nas “Terças Pretas”<sup>27</sup> do Bando de Teatro Olodum<sup>28</sup>, a segundaPRETA estruturou uma programação para sua primeira temporada, realizada entre 16 e 20 de janeiro de 2017, com cenas curtas, espetáculos, experimentos cênicos, performances e uma festa de encerramento.

No processo de concepção da segundaPRETA, decidimos que, em cada temporada, homenagearíamos uma mulher negra viva, evidenciando e valorizando e reconhecendo sua trajetória em vida. A primeira homenageada da segundaPRETA foi a atriz Ruth de Souza.

A primeira temporada reuniu artistas com longa trajetória nas artes negras na cidade, e também jovens artistas que estavam começando a desenvolver suas estéticas e narrativas cênicas, como a Cia. Espaço Preto.

O evento aconteceu em 6 segundas-feiras, tendo 9 trabalhos artísticos na programação, sendo eles: *In-sã: o universo do Rosário em Nós* da UP3 - União Performática Pessoas da Pessoa, *Nossa Senhora de Açoteia* de Adyr Assumpção, *Mãe da Rua* da Cia. Espaço Preto, *Contava com o céu pra tudo* de Dan Costa e Lucas Costa, *Pixaim Elétrico* de Michelle Sá, *Violento* de Preto Amparo, *Lótus* de Danielle Anatólio e *Ciberterreiro* do Coletivo Black Horizonte. Após cada apresentação, aconteceram rodas de conversa entre a plateia e as/os artistas, mediadas por integrantes da segundaPRETA. Essa prática persiste até os dias de hoje.

O projeto foi se transformando com o tempo. Na segunda temporada, ainda em 2017, algumas formas foram mantidas, enquanto outras foram repensadas, e novas pessoas se juntaram. O espaço da segundaPRETA (no espaço do Teatro Espanca) foi se expandindo, de pessoas e projetos, houve parceria com a livraria Bantu, que montava uma banca a venda com livros de temáticas raciais de autores e autoras negras. Chegou também a kombi da Kitutu – gastronomia afro-brasileira – que vendia pratos e comidas. Ambulantes também passaram a vender bebidas, e o espaço da rua transformou-se em um espaço de encontro, criação e compartilhamento.

---

<sup>27</sup> Terças Pretas é um projeto do Bando de Teatro Olodum que acontece no Teatro Vila Velha, em Salvador. Consiste em uma programação artística que reúne artistas negros de várias linguagens artísticas, os quais se apresentam a cada terça-feira durante a edição do projeto.

<sup>28</sup> O Bando de Teatro Olodum é um grupo teatral que surgiu em 1990 na cidade de Salvador, Bahia. O grupo tem como foco de pesquisa e referência a cultura popular baiana e apresenta, em sua estética cênica, um teatro político engajado na temática da pessoa negra.

A segundaPRETA não é um grupo de teatro, mas seu fazer tem um caráter espetacular, sendo uma ação integradora que pensa o movimento artístico além dos momentos de apresentação. Suas formas manifestam um sentido comunitário e celebrativo.

Como parte importante de sua prática, a segundaPRETA entendeu que seria importante elaborar escritos críticos e reflexivos sobre os trabalhos apresentados, além de registros fotográficos e em vídeo dos encontros e entrevistas com os artistas participantes. Assim, também surgiu o *cadernoPRETO*, publicação física e virtual em que se registra o acontecimento e a memória do fazer da segundaPRETA. Entre as temporadas, acontecem as *entretemporadas*, com ações com *cinemaPRETO*, bate-papos com artistas convidadas/os – de áreas diversificadas – e também conversas com as homenageadas das temporadas. Na terceira temporada, surgiu a *segundaPRETINHA*, espaço de fazer e pensar sobre as infâncias.

A segundaPRETA foi se firmando um território, um quilombo artístico urbano e construindo seus modos de produção e reflexão autônomos. É um quilombo porque é um espaço de libertação de estéticas e éticas brancas na arte, ela “se instaura, portanto, como um aquilombamento que abre frestas para se pensar outras possibilidades de sensibilização por e através do teatro.” (Martins, 2023, p. 83). Nesses processos de construção e reflexão sobre si, a segundaPRETA elabora seu próprio manifesto<sup>29</sup>, que a cada momento, se revê e se transforma, esse manifesto é lido e apresentado todos os dias da temporada na abertura dos trabalhos.

**É preciso que eu diga.**

**É preciso que você ouça.**

**A segundaPRETA nasce numa segunda-feira de Exú. Exú é o princípio de tudo, é fio desencapado da força da criação, o nascimento, a célula mater da geração da vida, o que gera o infinito, infinitas vezes. É considerado o primeiro, o primogênito; responsável e grande mestre dos caminhos; o que permite a passagem, o início de tudo. Exú é a força natural viva que fomenta o crescimento. É o primeiro passo em tudo.**

---

<sup>29</sup> O manifesto da segundaPRETA é de autoria coletiva, e é reelaborado constantemente à medida que o coletivo sente a necessidade de atualizá-lo. Assim, ele se faz e refaz por pessoas que passaram, permanecem e ainda virão. O manifesto não está publicado, é um arquivo pessoal que está nesta pesquisa com autorização do coletivo.

A segundaPRETA é um movimento-território-quilombo. Ela nasce em 2017 do desejo de criarmos um espaço de fortalecimento e cuidado para mostrarmos nossas produções artísticas e gerar conhecimentos sobre nós mesmas. Um espaço de fabulação para nos reinventarmos constantemente.

Há quase 7 anos batemos nossa laje, para fazer e ser a segundaPRETA. Estamos em movimento negro, somos e buscamos fazer com que nossas ações estejam, de fato, junto as pessoas LGBTQiA+, indígenas, mulheres e pobres, pois somos contrárias a estrutura racista cis-hétero-patriarcal-branca-capitalista-conservadora, a qual também reproduzimos e que nos ataca.

Somos sementes germinadas na resistência da Terça Preta do Bando de Teatro Olodum em Salvador, inspiradas pelo Teatro Experimental do Negro, idealizado por Abdias Nascimento, que nos ensina o papel do aquilombamento em sua solidariedade radical.

Cientes de que nossos passos não são de hoje, buscamos inspiração na trajetória de mulheres negras, por isso desde o início as homenageamos em vida.

Dona Ruth de Souza, Zora Santos, Leda Maria Martins, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Capitã Pedrina de Lourdes, Maria Mazzarello - a Mazza, Nilma Lino Gomes, Rosana Paulino, Valdineia Soriano e Léa Garcia.

Agora, em nossa 12ª temporada, temos junto de nós a grandeza de Nívea Sabino!

Nívea é nossa presença constante desde muito tempo, dona das palavras fecundas, terreno fértil dos encontros. É alguém que a gente quer encontrar. Nívea é, e talvez só isso basta.

Firmamos nosso ponto no Teatro Espanca!, esse espaço parceiro que nos acolhe e nos permite encontrar a cidade e sermos afetadas por ela.

**E como dissemos tantas vezes: não vamos parar! É tempo de caminhar os caminhos. É tempo de teimar no encontro, na fé dos encontros possíveis.**

**A segundaPRETA é de pessoas negras, para pessoas negras e com pessoas negras.**

**É preciso que você saiba que aqui não se empurra pessoas negras. Aqui trabalhamos para realizar cada edição. É importante que você compreenda que aqui não há serviços.**

**É preciso que você saiba que o racismo é ambíguo: ele se afirma na negação. Racismo não é relativo!**

**A segundaPRETA é território, se movimenta feito lava. Pulsante, alerta, ancestral, fabuladora de infinitos. É encruzilhada, é corpo, é pele, é pensamento, discussão, reflexão, quilombo, é afeto, é teatro, é chave e abre portões e, também, janelas!**

**Laroiê!  
(segundaPRETA, 2023)**

A segundaPRETA se firmou como um território de produção, reflexão, luta, e inquietação artística. Promove o encontro entre artistas negras e negros, e seu fazer, bem como seu posicionamento político e estético, reverbera na criação de trabalhos artísticos em Belo Horizonte, influenciando a cena local e outros movimentos que surgem pela cidade e pelo país, como a Segunda Crespa (SP) e a Segunda Black (RJ), ambas inspiradas nesse movimento. O manifesto é também o “espaço de fabulação para nos reinventarmos constantemente” (segundaPRETA, 2024), um espaço criativo, político e estético que se refaz a cada encontro, dialogando com o público presente e com os trabalhos apresentados em cada encontro da temporada.

A segundaPRETA se manifesta por meio de múltiplas formas estéticas, sendo um espaço de possibilidades, invenções, formação e construção de conhecimentos.

Em 2023, a segundaPRETA chegou em sua 12ª temporada. Ao longo desses anos, mais de 100 trabalhos cênicos foram apresentados por artistas de diversas

idades do Brasil, incluindo os Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Ceará, São Paulo, Bahia, Maranhão, Amapá, Amazonas, Alagoas e Sergipe.

A segunda PRETA me proporcionou a oportunidade de assistir e discutir muitos trabalhos artísticos nas áreas de teatro, dança e performances negras. Durante as temporadas, nos dias de apresentação, acontecem: abertura, apresentações e roda de conversa. Nessas conversas, artistas compartilham processos de criação, histórias, memórias e desafios, enquanto o público pode perguntar e comentar sobre atravessamentos e questões que os trabalhos suscitaram, a partir da mediação do dia.

Minha participação intensa nas temporadas, assistindo aos trabalhos e conversando sobre eles com artistas e público presente, despertou uma percepção mais forte sobre uma aparição destacada das musicalidades negras nas encenações.

A recorrência de elementos como estilos musicais de origem negra, cantos de brincadeiras das infâncias, pontos cantados<sup>30</sup>, a presença de instrumentos percussivos tocados tradicionalmente ou ressignificados, paisagens sonoras<sup>31</sup>, o uso da vocalidade e a própria rítmica de desenvolvimento da cena, entre outras características, todos estes aspectos eram muito presentes e expressivos nos trabalhos apresentados. Esses aspectos eram cruciais para a compreensão das encenações. Além disso, essas sonoridades ganhavam significado apenas por meio da construção de relação e do “pôr sentido” com a experiência negra.

Para exemplificar, na terceira temporada (2017), tivemos a cena performance “Vem... Pra Ser Infeliz”<sup>32</sup> da artista Priscila Rezende<sup>33</sup>. No trabalho, a performer está seminua, coberta por palavras coladas em seu corpo como “mulata exportação”,

---

<sup>30</sup> Canções entoadas em rituais religiosos de origem negra, que cumprem funções específicas no rito, como chamadas ou despedidas.

<sup>31</sup> O conceito de *paisagem sonora* foi desenvolvido por Murray Schafer e se refere a “uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (Schafer, 2001, p. 23). Murray Schafer (1933-2021), compositor e educador musical, destacou-se por suas reflexões sobre a criação e análises de sons.

<sup>32</sup> Sinopse: Um corpo que ocupa espaço. Um outro corpo que ao mesmo tempo se liberta. Qual história vale mais? Um limpando a bagunça do outro... um outro que trabalha para [não] ser Livre.

<sup>33</sup> Priscila Rezende é nascida em Belo Horizonte no ano de 1985. Vive e trabalha na mesma cidade. Como artista visual desenvolve trabalhos em vídeo, instalação, fotografia e objeto, mas tem a performance como produção predominante em sua trajetória. Raça, identidade, inserção e presença do indivíduo negro e das mulheres na sociedade contemporânea são os principais norteadores e questionamentos levantados em seu trabalho. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/#bio> Acesso em: 20 de agosto de 2024.

“mula”, “da cor do pecado” e outras, um salto alto, um adereço de penas na cabeça e no rosto uma máscara de flandres<sup>34</sup>.

A performer samba exaustivamente durante muito tempo no espaço, ao som gravado de uma bateria de escola de samba. A ação proposta pela performer expõe um aspecto de exotização, silenciamento e hipersexualização de corpos de mulheres negras. A relação da sonoridade que ouvimos com vê-la sambar cria um incômodo a partir do uso da repetição dos movimentos, do *looping* sonoro, essas repetições destacam a violência.

Podemos interpretar a performance considerando o samba, enquanto musicalidade, conta sua própria narrativa na cena. O som nos remete às escolas de samba e à história do samba como uma tradição da cultura negra, além de evidenciar como as reproduções midiáticas contribuem para a hipersexualização do corpo de mulheres negras. Essas relações entre discurso narrativo da musicalidade, os movimentos executados pela performer e o uso das repetições não se separam na cena. Esses aspectos são intrínsecos à cena, o samba é som, movimento e discurso, e está contido no corpo da performer na cena.

Essa presença sonora destacada, vista nos trabalhos encenados na segundaPRETA e na análise da poética da Cia. SeráQuê?, me fizeram retomar o processo criativo vivido com a Cia. Espaço Preto na criação do espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!*, no qual a memória e as sonoridades reverberaram nas formas estéticas de criação do espetáculo. Desejando refletir sobre a presença marcante do fenômeno sonoro-musical na cena dos Teatros Negros, retomo o processo de *O Grito do Outro - O Grito meu!*.

Para chegar a Cia. Espaço Preto, sigo com uma perspectiva dos Teatros Negros em Belo Horizonte, agora focando na presença dentro da Universidade Federal de Minas Gerais.

## 2.3 - FORMAÇÃO NEGRA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

No ano de 1999, foi fundado o curso de Artes Cênicas da UFMG, nas modalidades de bacharelado e licenciatura. Após uma revisão curricular nos anos de

---

<sup>34</sup> Máscara feita de folha de flandres (folha de aço) que no período da escravidão no Brasil era colocada em pessoas escravizadas e impedia de comer, beber e se comunicar.

2005 e 2006, o curso passou a se chamar Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG.

Em 2012, houve a regulamentação da reserva de vagas nas instituições federais de ensino no Brasil, por meio da Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, que decretou uma política de ações afirmativas para inserção de pessoas pretas, pardas, indígenas, quilombolas e pessoas com deficiência nas universidades públicas. Essas políticas possibilitaram o aumento da presença de estudantes negros e negras no ensino superior público.

Eu ingressei no curso no primeiro semestre de 2012, um ano antes da implementação da reserva de vagas, e, até então, não havia nenhuma disciplina que incluísse em seu plano de ensino conteúdos relacionados às artes negras no âmbito teatral, apesar de vivenciar algumas práticas oriundas de manifestações culturais negras.

Na disciplina de Improvisação I, cursada no primeiro período da graduação, tive práticas físicas pré-expressivas a partir do Cavalo Marinho, uma manifestação cultural oriunda de comunidades da Zona da Mata da Paraíba e Pernambuco. O que é importante salientar dessa prática é que nossa experiência, enquanto turma, estava distanciada do contexto socio-político-cultural do Cavalo Marinho. Aprendemos movimentos e canções, mas os reproduzimos tecnicamente, sem um aprofundamento no contexto, nos sujeitos que praticavam a manifestação, em sua origem ou na finalidade dos movimentos. A prática estava descontextualizada e apartada de seu contexto de enunciação.

Naquele momento, em minha perspectiva, foi uma experiência bastante estimulante. Era algo que trazia o jogo, a brincadeira, danças e canções, elementos expressivos articulados como cantar, dançar, tocar, jogar. Porém, hoje percebo o processo de apropriação e invisibilização de práticas oriundas da cultura afro-brasileira, em que nos apropriamos de uma prática sem sequer ter a identificação de sua matriz cultural.

No segundo semestre de 2012, a professora substituta Adélia Carvalho<sup>35</sup> ministrou a disciplina optativa “Teatro Negro: Estética e representação”, a primeira a dedicar seus conteúdos e práticas às teatralidades negras no curso do teatro. Eu não cursei a disciplina, mas colegas negros e negras que a cursaram, passaram a

---

<sup>35</sup> A professora atuou como substituta no curso de graduação em teatro, ministrando disciplinas de abril de 2011 a abril de 2013..

conhecer estudos sobre o Teatro Experimental do Negro e dramaturgias negras, despertando o interesse para a pesquisa em teatros e dramaturgias negras. A partir deste momento, iniciou-se um movimento considerável de estudantes negros e negras em produções dentro da Escola de Belas Artes da UFMG.

Os movimentos de estudantes negros e negros possibilitaram a abertura de um processo de contratação de professoras/es que tivessem pesquisas relacionadas as culturas e teatros negros, então, no ano de 2023 tomaram posse os dois primeiros professores negros na escola: Altemar Di Monteiro e Gil Amâncio.

Em 2014, o estudante do curso de teatro Preto Amparo, que havia cursado a disciplina de “Teatro Negro: estética e representação”, estava desenvolvendo sua pesquisa para a construção de seu trabalho de conclusão de curso em bacharelado, e tinha como pesquisa a dramaturgia negra e a arte marginal, sendo orientado pelo Prof. Dr. Marcos Alexandre. Este estudante reuniu outros e outras estudantes negros e negras da Escola de Belas Artes para a realização de seu trabalho, incluindo a mim. A maioria era composta por estudantes do curso de teatro, mas havia integrantes dos cursos de dança, artes visuais e design de moda. Dessa reunião, surgiu a Cia. Espaço Preto.

### 2.3.1 - Cia. Espaço Preto

A Cia. Espaço Preto nasceu em 2014, dentro da escola de teatro da UFMG, dedicando-se a pesquisas em torno das dramaturgias negras e expressões culturais negras, como hip hop, funk e samba. O grupo era composto por pessoas de diferentes gêneros, idades entre 20 e 30 anos, e provenientes de diversas cidades e estados, incluindo São Paulo (SP), São Vicente (SP), Pará de Minas (MG), Patrocínio (MG), Ribeirão das Neves (MG) e Belo Horizonte (MG). Ressalto que, até aquele momento, nenhuma das pessoas do grupo possuía estudos ou práticas relacionadas às teatralidades negras, sendo um processo de aprendizagem resultado de um processo coletivo.

O grupo foi formado para a realização do espetáculo de trabalho de conclusão de curso (TCC) em bacharelado de Preto Amparo. Após a apresentação desse espetáculo, intitulado *PrimeiraMente Negra*, no Teatro Espanca, em 2014, o grupo continuou produzindo outras criações juntos até o ano de 2019.

Além de integrantes da graduação em teatro e dança da UFMG, também tinham parceiros estudantes do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes, que tinham um coletivo chamado Coletivo Oré. Esse coletivo foi responsável pela elaboração cenográfica do espetáculo *PrimeiraMente Negra*.

É importante destacar que o surgimento Cia. Espaço Preto foi motivado, também, pela percepção de que a estrutura do curso não compreendia saberes e fazeres de origens africanas e afro-brasileiras, não incluindo a diversidade de identidades presentes no curso. Foi dentro da companhia, de forma coletiva, que entendemos como as práticas vivenciadas na graduação eram majoritariamente baseadas em referências eurocêtricas, desconsiderando a diversidade de corpos ali presentes. No artigo *O Teatro Negro proposto pela Cia. Espaço Preto ou a formação de um ator-pesquisador-docente negro*, de Anderson Ferreira do Nascimento, integrante da Cia. Espaço Preto, o autor relata a falta de conteúdos e práticas de matriz africana e afro-brasileira na formação:

Era hora de propor tudo o que a universidade nos negou. Compartilhamos textos, músicas, poesias, mitos, imagens (fotografia, pintura, escultura etc.) de outros artistas negros. Era uma espécie de alfabetização na literatura/arte/teatro negro. Um mundo novo, mas que havia representatividade. Existiam pessoas que dialogavam, já há algum tempo, com o que desejávamos expressar. Não estávamos sozinhos, só não sabíamos da existência delas. (Nascimento, 2018, p.48)

O processo de aprendizagem e formação da companhia ocorreu por meio do compartilhamento de diversas referências. Estávamos por conta própria, desenvolvendo nosso processo de aprendizagem por meio de materiais de diferentes linguagens e fontes artísticas, leituras de textos e, principalmente, pelo compartilhamento oral de nossas experiências e memórias.

Ao iniciar as pesquisas para a concepção do trabalho, traçamos o caminho de buscar referências de teatro negro que já existentes. No contexto acadêmico e entre os grupos negros atuantes em Belo Horizonte, as produções encontradas, na época, estavam esteticamente relacionados às religiosidades de matriz africana.

Entretanto, uma experiência comum de integrantes da Cia. era o distanciamento dessas religiosidades. A maioria de todas e todos nós havíamos sido criados em contextos cristãos, como catolicismo ou o protestantismo, o que nos afastava das práticas rituais frequentemente presentes em produções negras, como o uso de tambores e instrumentos percussivos. Esse cenário nos levou a questionar:

*nós não sabíamos tocar tambor e instrumentos percussivos das religiosidades, e esse era um elemento marcante nas produções negras. Então, qual seria nossa forma de criar?* Esta pergunta nos fez chegar à caminhos para pensarmos nossa prática, as culturas negras e os teatros negros. E partimos para: o que em nós era advindo da experiência negra e que nos caracterizaria, fornecendo materiais para elaboração estética.

A partir do compartilhamento oral de nossas experiências enquanto pessoas negras, experiências muito diversas e específicas, mas também similares em diversos aspectos e vivências, encontramos pontos de encontro, identificações, no que diz respeito à uma experiência de juventude, na cidade, e distanciados de religiosidades negras. Inspirados pela pesquisa teórica do Preto Amparo sobre Dramaturgia Negra e Arte Marginal, nos conectando ao hip hop, rap, funk e às nossas vivências nas *quebradas e favelas*, das quais éramos oriundos.

O espetáculo *PrimeiraMente Negra* emergiu dessas experiências, com a urgência de discutir nossas vivências como pessoas negras na sociedade, compreender “o que torna o negro, negro?”, e apontar e denunciar a violência racial.

**Imagem 1** – Espetáculo *PrimeiraMente Negra*



**Fonte:** Lopes, Del. 2014. Na foto, da esq. para dir.: Rainy Campos, Michele Bernardino, Sitaram Custodio, Andréa Rodrigues, Lúnia Martins, Anderson Ferreira e Ana Martins.

O espetáculo estreou em novembro de 2014, no Teatro Espanca, no centro de Belo Horizonte, e tinha no elenco Ana Martins, Anair Patrícia, Anderson Ferreira,

Andréa Rodrigues, Guilherme Diniz, Lúnia Martins, Michele Bernardino, Pedro Amparo, Rainy Campos e Sitaram Custódio. A equipe também contou com Guilherme Pires como figurinista, Coletivo Oré na cenografia, Antonio Salgado, Del Lopes, Marcelo Padovani, Thais Gallo, Bruno Pirata na parte visual. Arthur Arock, em parceria com Preto Amparo, foi responsável pela dramaturgia, enquanto Cezar Frank assinou a iluminação cênica.

O espetáculo *Primeiramente Negra* teve uma temporada única e não foi reapresentado, mas marcou o surgimento da companhia, instaurando um caminho de discurso, pesquisa e práticas que abriram os caminhos para os trabalhos posteriores.

Em 2016, a Cia. estreou o espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!*<sup>36</sup>, uma criação coletiva construída a partir da experiência das/dos integrantes do grupo, e das expressões culturais negras: funk, rap, samba, cujas musicalidades serviram como elementos fundamentais para a construção dramática e para o desenvolvimento dos procedimentos de treinamento e criação que deram vida à encenação. Este espetáculo absorveu e desenvolveu propostas cênicas já presente em *PrimeiraMente Negra*.

No processo de concepção, o grupo aprofundou os estudos corporais sob a orientação de Eli Nunes e explorou as musicalidades do rap, funk e samba como disparadores para criação dos jogos e discursos cênicos. Este processo criativo será aprofundado e analisado no próximo capítulo deste trabalho.

---

<sup>36</sup> Estreia em Junho de 2016 no espaço Tambor Mineiro, Belo Horizonte, MG. Ficha Técnica | Concepção, direção e dramaturgia: Cia. Espaço Preto; Orientação Dramática: Marcos Alexandre; Elenco: Ana Martins, Anair Patricia, Anderson Ferreira, Andréa Rodrigues, Elisa Nunes, Guilherme Diniz, Michele Bernardino, Rainy Campos, Sitaram Custodio, Will Soares; Preparação Vocal: Rainy Campos; Preparação Corporal: Elisa Nunes; Cenário e figurino: Anderson Ferreira; Iluminação: Pedro Amparo; Trilha: Tambor Funk - GA Barulhista, Tá com fome? - Will Soares; Produção: Espaço Preto.

**Imagem 2 – Espetáculo *O Grito do Outro - O Grito meu!***



**Fonte:** Martins, Jenfs. 2016. Na foto, da esq. para dir.: Sitaram Custodio, Michele Bernardino, Ana Martins, Guilherme Diniz, Andréa Rodrigues, Anair Patrícia, Rainy Campos, Eli Nunes e Anderson Ferreira.

O espetáculo foi apresentado inicialmente como experimento cênico na Mostra InMinas<sup>37</sup>, no ano de 2015, e teve sua estreia no ano de 2016, na Mostra Benjamin de Oliveira – realizada pela Cia. Burlantins. No elenco estavam Ana Martins, Anair Patrícia, Anderson Ferreira, Andréa Rodrigues, Eli Nunes, Guilherme Diniz, Michele Bernardino, Rainy Campos, Sitaram Custódio e Will Soares. A preparação vocal foi conduzida por Rainy Campos, e a preparação corporal, por Eli Nunes. Anderson Ferreira assinou o cenário e figurino, Pedro Amparo foi responsável pela iluminação, enquanto GA Barulhista e Will Soares compuseram a trilha sonora.

---

<sup>37</sup> A Mostra InMinas é uma mostra mineira de teatro realizada pelo Coletivo InMinas que surgiu no ano de 2015 e, atualmente, é uma Cooperativa de Teatro formada por variados grupos de teatro de Belo Horizonte e do interior de Minas Gerais.

Em 2016, a Cia. cria a cena curta AMA, que estreou como espetáculo<sup>38</sup> completo em 2018. Pela primeira vez, o grupo contou com a direção de uma artista externa: a diretora Sinara Teles.

O espetáculo *AMA* apresenta uma releitura do mito de Medeia, com inspiração livre no texto *Além do Rio* (1957) de Agostinho Olavo.

“Ama” é livremente inspirada no texto “Além do Rio”, do autor Agostinho Olavo, escrito em 1957. O autor conta a história de Jinga, rainha nascida na Costa d’Ouro (GANA – África), através dos costumes e culturas de matriz africana, por meio das quais a saga da rainha é transcriada a partir do mito grego de Medea. Diante disso, Ama apresenta as Jingas contemporâneas e discute o mítico arquétipo de “Medea” no contexto periférico/urbano, tendo como material de pesquisa memórias e histórias de mulheres que fazem parte do universo dos atores, relatos de mulheres negras moradoras de periferias de Belo Horizonte, levando em conta as suas condições étnicas e socioeconômicas, bem como os dados apresentados no Mapa da Violência de 2014 e 2015, que apresentam estatisticamente situações de violência contra mulheres negras e um alto índice de homicídios de jovens negros. (Espaço Preto, 2018, p. 308)

Além de atualizar a história de Medeia e posicionar a narrativa do espetáculo na contemporaneidade, a dramaturgia aborda as ideologias de branqueamento por meio do universo de um salão de beleza localizado na periferia de um centro urbano. Este espetáculo da Cia. também foi um trabalho de conclusão de curso na graduação em teatro da UFMG, realizado pelo ator e figurinista Anderson Ferreira, que contracenava com a atriz Anair Patrícia.

---

<sup>38</sup> SINOPSE: Depois de muito tempo, desde a última vez que Jinga e Ama organizaram um pagode juntas, as personagens se reencontram. Jinga agora se chama Medeia, é batizada na igreja evangélica e aparentemente está de volta “para alisar, tingir e pranchar” o cabelo, pois acontecerá um casamento no condomínio que mora com Jasão e os dois filhos. O retorno à periferia, mesmo que em uma simples passagem pelo cabeleireiro e amigo, parece ser como um respiro de energias e lembranças daquilo que se é e que não pode ser esquecido. Entre Jinga e Medeia, roda uma gira que lembra a mulher de suas raízes e seus poderes. Para ler o texto dramático do espetáculo: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/14120/1125611708>. Acesso em: 14 de setembro de 2024.

**Imagem 3 – Espetáculo AMA**

**Fonte:** Bernardo, Pablo. 2018. Na foto, da esq. para dir.: Anderson Ferreira e Anair Patrícia.

A pesquisa de criação do espetáculo foi fundamentada no estudo e na prática da rítmica e musicalidade dos sambas e pagodes vivenciados pelos artistas nos territórios onde cresceram. Essa pesquisa também serviu como base para jogos e discursos da narrativa cênica. A condução corporal também foi orientada por Eli Nunes.

Em 2017, a Cia. Espaço Preto cria a cena curta *Mãe da Rua*, fruto de estudos e criações cênicas com jogos e brincadeiras das infâncias vividas pelas/os integrantes. A obra constrói uma narrativa de denúncia sobre o genocídio da juventude negra. Este trabalho foi uma criação coletiva do grupo, com elenco composto por Andréa Rodrigues, Anderson Ferreira, Eli Nunes, Guilherme Diz, Michele Bernardino e Will Soares.

**Imagem 4 – Cena Curta *Mãe da Rua***



**Fonte:** Bernardo, Pablo. 2017. Disponível em: <http://segundapreta.com/mae-da-rua/> Acesso em: 14 de setembro de 2024. Na foto, da esq. para dir.: Guilherme Diniz, Anderson Ferreira, Michele Bernardino e Andréa Rodrigues.

A cena curta foi o último trabalho criado pela Cia., que seguiu apresentando os trabalhos criados até o ano de 2019. Em 2020, a Cia. interrompeu os trabalhos devido à pandemia de Covid 19 e, desde então, não realizou mais atividades internas ou externas.

Ao longo dos anos em que esteve ativa, a Cia. Espaço Preto consolidou sua poética criativa e seu discurso cênico e político. Suas dramaturgias e encenações têm como característica marcante a fragmentação e a não linearidade das narrativas. Mesmo *AMA*, espetáculo inspirado em um texto dramático, rompe cenicamente com estruturas tradicionais, conduzindo o espectador a vivenciar experiências como comer um churrasco, tomar uma cerveja, dançar um pagode ou participar de um salão de cabeleireiro. Assim, a Cia. construiu uma poética pautada pelo rompimento com a representação dramática convencional.

Além disso, em todas as suas criações, o grupo buscou inspiração nas memórias e experiências vividas com as culturas negras em seus territórios de origem. Essa abordagem também fez com que a presença da figura feminina, principalmente a materna, se tornasse um elemento forte e recorrente nas encenações. A memória e o compartilhamento oral das vivências, associados à leituras e práticas corporais, foram os pilares para construir, em cena, a

discursividade do grupo, profundamente influenciada pelas urgências temáticas, como a denúncia da violência racial. Sobre o discurso cênico, Marcos Antônio Alexandre pontua:

O discurso incisivo, de cunho altamente político é marca do grupo, característica comum a outros coletivos de teatro negro brasileiros, um dos legados do TEN. Merece destaque a linguagem rápida, o humor e a ironia utilizados como ferramenta para produzir a reflexão diante do olhar do espectador. (Alexandre, 2017, p. 102)

Essas características também são frutos das referências criativas baseadas em manifestações culturais negras como hip hop, rap, funk, samba e pagode. Essas linguagens possuem estruturas profundas e complexas, além de discurso político que dialoga diretamente com os contextos de enunciação do grupo.

A música sempre foi uma linguagem presente nas criações do grupo, tanto no processo criativo quanto nas encenações, compondo uma dramaturgia sonora essencial para o discurso cênico. A dramaturgia sonora, definida por Otávio Neves (2018), é um discurso cênico de grande potencial narrativo, que estabelece relação estreita entre som e imagem, e se entrecruza com os outros discursos que compõe a encenação, produzindo sentidos a partir de uma multiplicidade sonora percebida pela audição. Nos espetáculos da Cia., a dramaturgia sonora trazia as musicalidades do rap, samba e funk como parte integrante do discurso.

Outra característica marcante da Cia. foi a criação de seus trabalhos a partir da experimentação. Os trabalhos eram investigados, compartilhados como experimentos ou cenas curtas, até se transformarem em espetáculos completos. Mesmo após tornarem-se espetáculos, os trabalhos tinham possibilidades de mutação e aprofundamento.

Além de sua trajetória criativa nas artes cênicas de Belo Horizonte, a Cia. Espaço Preto influenciou muitos movimentos posteriores ao seu surgimento na Escola de Belas Artes da UFMG. Sendo o primeiro grupo de teatro negro surgido dentro da Universidade, a Cia. fomentou outras pesquisas voltadas às temáticas negras, outros movimentos de estudantes, com seminários, rodas de conversa, cenas curtas, e também diversos trabalhos de conclusão de curso, com espetáculos, artigos e monografias, incluindo a minha própria pesquisa de formação em

bacharelado, meu TCC<sup>39</sup>, além de inspirar ações artísticas e pedagógicas. Por fim, a Cia. expandiu sua influência pela cidade, impactando a cena negra local, com todas/os as/os integrantes em atividade na cena artística e fomentando novas produções.

---

<sup>39</sup> O espetáculo “Black Boulevard ou tudo preto de novo ou O ensaio geral...” foi o meu espetáculo de formatura para o bacharelado em teatro. A pesquisa teórico-prática - para a construção do espetáculo e do artigo - partiu de uma reflexão sobre as representações negras desde a Cia. Negra de Revista de 1926 até o ano de 2017. O processo de criação do espetáculo se iniciou com referências negras da década de 20, e o que se apresentava na revista “Tudo Preto” da Cia. Negra de Revistas. No processo criativo investigamos mais profundamente o *charleston* e o samba, no que eles propunham para o corpo na cena.

### 3 O PROCESSO CRIATIVO DE *O GRITO DO OUTRO - O GRITO MEU!*

O espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!* deu continuidade ao processo criativo iniciado com o espetáculo *PrimeiraMente Negra*, a partir dos experimentos, discussões e pesquisas desenvolvidos. Dessa continuidade, algumas das mesmas perguntas rondavam nossas criações. A principal delas, que efetivamente impulsionou nossa forma de criar, foi: ***“Nós não sabíamos tocar tambor e instrumentos percussivos das religiosidades negras, e esse era um elemento marcante nas produções negras. Então, qual seria nossa forma de criar?”***

As religiosidades negras e as formas tradicionais das culturas afro-brasileiras estavam fortemente presentes nas encenações da cidade, frequentemente integrado, nas performances, histórias, vestimentas, canções e instrumentos, com destaque para os tambores, como os atabaques do Candomblé e os tambores dos Reinados.

Na análise do espetáculo *O Negro, A flor e O Rosário* (2008), da Cia. Burlantins (Belo Horizonte - MG), Alexandre (2017) descreve a estrutura: um espetáculo musical que apresenta, no palco, contos e histórias sobre personagens importantes da cultura afro-brasileira, como os Orixás, Zumbi dos Palmares, Dandara, Saci Pererê, Cosme e Damião e Nossa Senhora do Rosário. Em sua análise, o autor ressalta a utilização de elementos rituais do universo retratado na encenação, como cortejos, cantos, toques de tambor, movimentos dançados, gestos. Essa forma de elaboração cênica era recorrente em outras encenações da cidade. Em maior ou menor grau, havia a utilização de elementos da ritualidade religiosa, com a presença de instrumentos musicais, dos cânticos, de vestimentas, paramentos e narrativas, ainda que as temáticas variassem.

Como aprendizes de criar e pensar Teatros Negros, essas referências eram importantes para nós, mas não refletiam nossos corpos, experiências e memórias. Apesar de todos nós da Cia. nos afirmarmos como pessoas negras e, já nesse momento, estarmos aprofundando em pesquisas e conhecendo as religiosidades afro-brasileiras, não sentíamos que essas referências representavam nossas vivências ou identidade negra.

Esse foi um ponto-chave para que não reproduzíssemos uma ideia preconceituosa e exotificada de cultura e identidade negra. Martins elabora uma crítica muito relevante sobre esse aspecto:

As danças dos Orixás dizem de um aprendizado de uma vida inteira, no qual cada gesto e cada movimento do corpo é aprendido, e não dado quando do nascimento. Não se recebe esse conhecimento porque se é negra/o. Ele resulta de um trabalho de elaboração que, se for usado como matriz de concepções formais no teatro, precisa ser construído com pensamento, técnica e procedimento, para não perpetuar a negrura como lugar do exótico. (Martins, 2023, p. 51)

Naquele momento, não refletimos sobre o aspecto de evitar a reproduzir imagens exotificadas. Contudo, o fato de não nos identificarmos devido à falta de experiência e vivência nos fez elaborar o pensamento de que “não se recebe esse conhecimento porque se é negra/o.” (Martins, 2023, p. 21). Assim, a pergunta que nos orientou foi: **“O que, em nós, era advindo da experiência negra e que nos caracterizaria, fornecendo materiais para elaboração estética?”**

A primeira questão que apareceu fortemente foi: todas/os nós tínhamos alguma violência para ser denunciada em relação ao racismo. De certa forma, nossa atenção se voltou ao racismo vivenciado no espaço universitário e também nos espaços externos a ele, ao longo de nossas vidas. A compreensão sobre o racismo dentro da Universidade foi, inclusive, um dos montes iniciais para a formação do grupo. Era a primeira vez que nós falávamos sobre racismo, nomeando-os e compreendendo que as violências vividas eram parte de uma estrutura de violência racial.

Algumas pessoas do grupo se reconheceram e se afirmaram negras a partir de sua entrada na Universidade. Outras, especialmente aquelas com fenótipo retinto e traços mais explícitos de uma descendência africana, encontraram ali um espaço seguro para expor as violências vividas, amparadas por um coletivo que, em certa medida, compartilhava com elas as experiências. Denunciar o racismo era uma temática central desejada pelo grupo: sabíamos sobre o que queríamos falar, mas surgiram as perguntas: por quais formas falar? Como falar?

Um caráter particular da prática de criação do grupo eram as trocas de experiências pela oralidade, as conversas que ocorriam nas reuniões e no início dos ensaios. A atriz Anair Patrícia relata: “Era o momento do banho, momento do descarrego, que era: a gente chegava e começava a narrar e a conversar sobre o que tinha acontecido na semana ou o que tinha acontecido no mesmo dia, antes da gente chegar ali” (2024, n.p. entrevista). Compartilhávamos fatos que haviam ocorrido e discutíamos as relações raciais implicadas nas situações vividas, como no

caso de alguém dizer: “Nossa, não tive dinheiro de passagem para vir ensaiar hoje.” (2024, n.p. entrevista). Esses momentos promoviam identificação com o coletivo, e criavam um laço afetivo, de cuidado, que estabelecia um espaço confortável para compartilharmos nossas memórias. Uma das integrantes, Will Soares, reflete sobre o processo, destacando outras formas de elaboração quando diz: “É uma outra forma de construção também, né? A gente também não vai só lá: “Gente, vamos ensaiar!” Não, a gente tem que saber também o que a gente está sentindo, como é que a gente quer fazer aquilo, o que a gente quer colocar na cena.” (2024, n.p. entrevista). Os momentos de trocas e conversas foram fundamentais para uma construção de identificação e confiança no coletivo, permitindo que as experiências vividas emergissem em um ambiente que as musicalidades eram proeminentes.

Além das histórias de violências raciais, surgiram as histórias dos contextos familiares, festas, encontros, comemorações, lembranças das infâncias, relações maternas, músicas ouvidas, danças, sonoridades dos ambientes e comidas. Essas memórias e narrativas estavam relacionadas às relações sociais vividas, e o nosso compartilhamento se dava pelo encontro com aquele coletivo. Éramos um coletivo de 10 pessoas em cena, pessoas múltiplas em seus desejos cênicos, trajetórias, idades e territórios. Fomos encontrando o que nos era comum: éramos jovens, negras e negros, oriundos de periferias e favelas, artistas estudantes da graduação em teatro e dança.

A oralidade, historicamente, foi o meio de transmissão da memória social dos povos negros, e a memória ainda é um elemento central de preservação de expressões, reelaboração de práticas e agrupamento de pessoas. Para Maurice Halbwachs, a memória coletiva é “uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.” (1990, p. 81-82). O coletivo possibilitou que essas memórias aparecessem por meio da oralidade. Nos atravessamentos das múltiplas experiências e memórias individuais, revelou-se e criou-se uma memória coletiva do grupo, viva no presente dos corpos, e que evidenciou aspectos comuns entre nós. Essa memória coletiva nos fez encontrar, nas experiências musicais com o rap, o funk e o samba, presentes em nossos espaços de sociabilidade, novas possibilidades criativas.

Essas musicalidades estavam presentes em nossas trajetórias e narravam sobre os territórios onde crescemos, sobre as relações familiares que construímos,

as danças que nossos corpos dançavam, e as músicas que cantamos. Nem sempre estiveram associadas a situações alegres. Por vezes, essas músicas ressaltavam vivências de violência, como a narrada por Will Soares, integrante da Cia. Espaço Preto, em entrevista para esta pesquisa:

O rap, ele chegou na minha vida de uma forma, é de outra forma, né? Porque eu queria ouvir as Chiquititas, eu queria ouvir a Eliana, queria ouvir Xuxa, Mara Maravilha, nessa época, e aí o meu irmão mais velho não deixava eu ouvir. “Ô, você vai ouvir o Racionais, você vai ouvir essas músicas aqui.” Então eu era obrigada a ouvir o rap, Facção Central, MV Bill, Racionais. Então eu era obrigada a ouvir essas músicas. Eu queria colocar o meu cd’s de viado, eu não pude ouvir. Então teve um momento na minha vida que eu não aguentava ouvir Racionais, eu não queria ouvir, eu não queria ouvir rap, eu não queria saber de rap, que me lembrava desse momento do meu irmão. Que era isso, a gente é bicha, a gente apanhava, a gente brigava na porrada, e várias coisas aconteceram, então o rap me lembrava disso, sabe? O rap era música que são feitas pra homens hétero cis. Então eu comecei: “Ah é? Eles estão falando que a música do rap é feita pra homens cis, então agora, só de raiva eu vou começar a usar o rap nos meus números de viado. (Soares, 2024, n.p. entrevista)

O rap, embora seja uma expressão elaborada pelas culturas negras, com um cunho político de denúncia, luta e emancipação do povo negro, também foi, para alguns, uma experiência de violência que marcou memórias, corporeidade e identidade. As experiências com elementos das culturas negras, não se dão, para pessoas negras, exclusivamente em contextos de emancipação e alegria. Além da identidade racial conter fatores de diferenciações, outros aspectos identitários (classe, gênero, sexualidade) também constituem os corpos. Nessas interseccionalidades, surgem experiências diversas, dependendo de variáveis como território, tempo e culturas. Assim, as musicalidades do nosso cotidiano apareceram na encenação, reverberando essas ambiguidades e sendo ressignificadas no discurso cênico. Um exemplo marcante foi quando Will, trajada com um vestido longo ao centro do palco, se despe, revelando o uso de sutiã e calcinha, e segue com uma fala cênica que se torna em um rap de sua autoria. Nesse rap, ela denuncia o racismo articulado às questões de gênero.

**Will – Peito, Perereca, Pronto, Pessoal, Público, Povo, Pretos, primeiramente... palmas.**

O ator desce de seu pedestal

**Pessoas protestam pedindo perdão por pensar pensão. Pessoas, público, povo, protestam pedindo paz. Partidos preferem por presídios, prisão, pura perversão. Pra prender preto.**

Os demais atores formam um grupo só

**Coro – POLÍCIA!**

**Will – Pra prender pobre...**

**Coro – POLÍCIA!**

**Will – Pra participar...**

O coro faz um silêncio constrangedor. Uns ou outros num ímpeto começam a responder “polícia!”, mas logo percebem seu engano.

**Will – Pra proceder...**

Silêncio permanece.

**Will – Pra pisotear...**

A cada vez que se diz a palavra polícia, um ‘halo’ de luz vermelho acenderá sobre o coro.

**Coro – Polícia!**

**Will – Pra “pedrejar”...**

**Coro – Polícia!**

**Will – Pra pulverizar...**

**Coro – Polícia!**

**Will – Preta, pobre, periferia!**

**Coro – Polícia**

Entra coro, repetindo o verso: “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, d’O Rappa. Uma parte do coro permanece dizendo “polícia”.

**Will – Princesa, puta, passiva!**

**Coro – Polícia!**

**Will – Proletariado, professora, pesquisadora.**

**Coro – Polícia!**

**Will – Pai, padrasto, pagar pensão.**

**Coro – Polícia!**

**Will – Prece, prestes, povo, pivete.**

**Coro – Polícia!**

**Will – Pai, paixão, procissão.**

**Coro – Polícia!**

**Will – Penetração, prostituição.**

**Coro – Polícial!**

**Will – Perseguição, perseguição.**

**Coro – Polícial!**

**Will – Perseguição, perseguição.**

**Coro – Polícial!**

**Coro – Perseguição, Perseguição, perseguição, perseguição...** (Cia. Espaço Preto in Benevenuto; Alexandre; Souza, 2018, p. 92-93)

Essas musicalidades revelaram traços de nossas identidades negras, que se entrelaçaram em alguns aspectos, mas também destacaram individualidades. Nesse contexto, surge a ideia do nome do espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!*, não como uma tentativa de homogeneizar as experiências, mas com a proposta de explorar a ambiguidade de vivenciarmos “as mesmas” experiências. Ainda que não fossem idênticas, estávamos juntos “gritando”, sendo suporte e somando com o grito do outro.

Um fator determinante, e que era um ponto em comum entre nós, eram nossas lembranças de festas, comemorações e encontros coletivos, nos quais a presença das musicalidades negras era preponderante. A ida a um samba com as primas, os encontros de família, as festas na rua com a vizinhança e amigos. Além da música, outro elemento tornou-se significativo: as sonoridades produzidas nesses espaços. As paisagens sonoras compostas nesses ambientes, e as relações e ações que elas movimentavam, marcaram nossas memórias. Desde a música executada até o volume das conversas, a quantidade de pessoas falando ao mesmo tempo, a maneira de chamar alguém, os cantos em coro coletivo e as palmas. Todos esses elementos ressurgiram como parte de nossas memórias coletivas. Essas sonoridades também evocaram movimentos dançados e gestos que expunham comportamentos, modos de ser, linguagens e formas de expressão. Em muitas imagens e relações de afeto, as sonoridades e as músicas construíram a paisagem sonora que definiu como foram moldadas nossas construções identitárias.

O evento musical, desde as danças coletivas até o ato de colocar uma fita cassete ou um CD num aparelho, evoca e organiza memórias coletivas e proporciona experiências de localidade com uma intensidade, uma força e uma simplicidade inigualáveis a nenhuma outra atividade social. (Stokes in Lucas, 2014, p. 77)

O samba e o pagode ecoavam nas caixas de som, alegrando os churrascos de domingo e convocando palmas e um samba no pé no quintal de casa. O pai, que adorava dançar *funk* e *black music* da década de 70, colocava todos para dançar. O rap, que fortalecia a consciência negra da periferia e era cantado em coro, organizava a coletividade. O funk e o pagodão baiano, ao som de *É o Tchan*, fazia o tambor vibrar pelos quadris. Todos esses acontecimentos agruparam um conjunto de memórias que orientaram nosso fazer artístico: os espaços comunitários onde as musicalidades eram destacadas se configuraram como criadouros de teatralidades negras e formaram nosso repertório criativo.

Segundo Leroi Jones (1967 apud Martins, 2021), nas culturas africanas não há ruptura entre vida e arte; a expressão emerge de um contexto cotidiano em que o canto, a dança, a música, as relações sociais e a adoração aos deuses são inseparáveis. Essa conexão está presente em muitas formas de celebração de matriz africana, nas religiosidades e no que se metamorfoseou das práticas culturais negras ao longo da história, por meio de estratégias de ressignificação e sobrevivências na diáspora. Como visto pela experiência da Cia. SeráQuê?, os espaços coletivos, as casas e os ambientes festivos e comemorativos familiares são locais onde as tradições africanas foram ressignificadas, preservando traços expressivos de suas práticas. Essas práticas se expandem nas sociedades e se reinscrevem, por meio de códigos sonoros e corporais, nos espaços coletivos da comunidade negra, funcionando como territórios de reelaboração de práticas comunitárias tradicionais.

Nas culturas negras, onde a oralidade predominou, o corpo é o lugar da memória que inscreve e articula linguagens como criação, comunicação e transmissão de saberes. Essas linguagens, elaboradas pelo corpo, manifestam-se em uma relação intrínseca entre sons, gestos, movimentos corporais. O musicólogo e antropólogo Tiago Oliveira Pinto, em sua pesquisa sobre musicalidades afro-brasileiras, explicita que a compreensão do som nas manifestações negras ultrapassa o campo puramente acústico das sonoridades:

O samba, a capoeira, o maracatu e muitas outras manifestações brasileiras com evidentes traços africanos, são muito mais do que fenômenos puramente acústicos. Estão vinculados a variadas formas de expressão, como à dança, a padrões de movimento, à língua, à religião e são

constituídos por elementos tão abrangentes que, muitas vezes, representam “estilos de vida” e estratégias mesmo de sobrevivência de determinados grupos sociais. (Pinto, 2004, p. 88)

As musicalidades apresentadas pela experiência das/os integrantes da Cia. Espaço Preto, o rap, funk e samba, também exemplificam práticas em que as sonoridades ultrapassam a compreensão puramente acústica do som. O estudioso Muniz Sodré (2023), referenciado nas cosmopercepções do sistema gegê-nagô, nos aponta que o som é um acontecimento em que um corpo presente busca o contato com outro corpo para acionar o axé<sup>40</sup>. Para ilustrar essa concepção, Juana Elbein do Santos exemplifica:

Toda formulação do som [...] nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta percutindo no couro do tambor, a vareta batendo no corpo do agogô, o pêndulo batendo no interior da campainha *ajá*, a palma batendo no punho etc [...] O som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo o sistema, o número três está associado a movimento. (Santos, 1946, p. 48-49 apud Sodré, 2015, p. 15-16)

Sob essa perspectiva, o som é um acontecimento relacional que surge da interação entre dois elementos. O terceiro elemento, o som, originado a partir dessa interação, tendo como princípio fundamental mover, deslocar, conduzir o axé. Podemos observar esse fenômeno na respiração: o ar (primeiro elemento), ao passar pelas pregas vocais (segundo elemento), interage e produz a voz (terceiro elemento, o som). De maneira análoga, podemos pensar na interação do vento com as folhas de uma árvore ou dos pés em contato com chão.

Relacionando o pensamento de Jones (1967 apud Martins, 2021), Pinto (2004) e Sodré (2023), e partindo do corpo como centralidade na expressão das manifestações das culturas negras, observo que o corpo produz repertórios de sons em movimento, e esses movimentos geram gestos, imagens e ações, em uma relação mútua de condução e contenção. Essas produções estão intrinsecamente ligadas ao território, a outros corpos e à comunidade. Sodré destaca que as formas musicais, nas culturas negras, são integradoras e expressam: “um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos.”

<sup>40</sup> Axé é força vital, sem a qual, segundo a cosmogonia nagô, os seres não poderiam ter existência nem transformação. É um princípio dinâmico (como fogo, no pensamento de Heráclito), que não se limita, aliás, à ordem nagô. (Sodré, 2023, p.42)

(2015, p. 18). Por essas reflexões, não há uma separação da expressão sonora da vida, da dança, da canção, do trabalho, e nem uma separação entre arte e vida. Nas culturas africanas não há diferença entre “‘música artística’, em distinção daquilo que alguém assobiaria enquanto estivesse no tamanho da terra” (Jones, 1967 apud Martins, 2021, p. 157).

É necessário explicitar o uso que faço das expressões “sonoridades” e “musicalidades”. Compreendo sonoridades como um espectro amplo de produção de sons, que pode ou não apresentar organização. Já a musicalidade abrange as sonoridades e é compreendida como uma qualidade intrínseca às práticas humanas de organizar e expressar sons de maneira estética e significativa. No contexto aqui analisado e nas reflexões sobre a criação artística, a musicalidade transcende a música – ao conceito de música comumente utilizado no Ocidente –, conectando-se ao corpo, à cultura e à memória como formas de comunicação e expressão. O corpo não é apenas receptor ou intérprete da música, mas também criador e veículo de musicalidade, produzindo ritmo e som por meio de suas ações e movimentos.

Com base nessas reflexões penso em corporeidades sonoras: corpos de musicalidades que vibram e se movimentam num campo acústico. Esses sons audíveis são produzidos e ressignificados a partir de interações e movimentos do corpo com outros sistemas semióticos.

O crítico musical Leroi Jones afirma que: “a música é fruto da atitude, da postura. Assim como os Negros fizeram o blues, e não outra gente, por causa da maneira peculiar do Negro ver o mundo” (2023, p. 37). Em seu estudo sobre o *jazz*, Carlos Calado relata que, durante o período da escravidão nos Estados Unidos, a proibição do uso dos tambores, devido seu poder de comunicação e incitação, levou as pessoas negras a substituí-los por batidas de mãos e pés, preservando a linguagem. Ele complementa que essa atitude: “acabou assumindo interessantes e novas formas, como os instrumentistas que imitavam palavras para responder os versos de uma cantora de *blues*, ao improvisar nos *breaks*.” (Calado, 1990, p. 71). A musicalidade é continuidade ressignificada conforme as necessidades de expressão, sendo não apenas um produto, mas também um reflexo do seu contexto de produção e da necessidade de criação. Dessa atitude de criar emergem traços constitutivos das referências de matriz negra.

No artigo *Ciberterreiro: Uma roça de beats e batuques*, o pesquisador Gil Amâncio contribui para essas reflexões e para a experiência da Cia. Espaço Preto,

Nos *quilombos*, *favelas*, e *terreiros* as populações afrodiáspóricas vivenciam a cultura de seus antepassados e transmitem aos mais novos os conhecimentos necessários à manutenção da vida. Nesses espaços, a partir dos *códigos musicais* e *corporais ancestrais* é que se cria o hip hop, os sambas, os maracatus, o jazz, as capoeiras, os reinados, os funks e os candomblés – a *modernidade afrodiáspórica*! Movimento que se orienta pelas cosmopolipercepções afrodiáspóricas e se expressa na *música/dança* polirrítmica, *terreirizando* o espaço. (Amâncio, 2024, p. 24)

A partir de seu processo criativo, a Cia. Espaço Preto, tomou consciência de suas corporeidades provindas da musicalidade, da noção de *modernidade afrodiáspórica*!. Essa consciência se inscreve no espaço por meio de códigos corporais e musicais, levando a perceber a possibilidade de encenar a partir destes códigos. Assim, surgiu nossas experiências na cena, e assim, surgiu a cena de abertura do espetáculo:

Os personagens são atores e atrizes da peça, sendo que em alguns momentos eles assumem outras personas.

Divindade ao centro do palco. Essa figura possui em sua postura conotações sacras e ancestrais, como uma deusa ou entidade. Ela ficará o tempo todo no palco, porém se encontra em um plano superior, em uma espécie de altar. Ouve-se o som do mar. Palco sutilmente preenchido por iluminação azulada. Atores e atrizes adentram o palco, um a um, cantando.

**Todos –**

**Elegua ago**

**Emojuba Elegbara**

**Elegua ago**

**Emojuba Eleguare**

**Bara Loguno**

**Ago Elegbara**

**Ago Elegbara**

A música transforma-se alternando estilos que caminham do som do tambor ao *funk*, passando pelo samba. Os atores dançam conforme a transformação. **Blackout.** (Espaço Preto in Benevenuto; Alexandre; Souza, 2018, p.79)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> A citação está seguindo a diagramação do texto original.

Sentíamos a necessidade de saudar a ancestralidade, representada pelo som do mar. O mar é um elemento significativo para as culturas negras as quais estávamos nos referenciando, de origens banto e nagô, espaço de travessia por onde vieram nossos ancestrais. Era também uma forma de reverenciar a ancestralidade viva, as pessoas que estavam produzindo Teatro Negro na cidade, pedindo licença para quem veio antes.

A trilha, composta por GA Barulhista, começava com o som do mar. Em seguida, surgiam toques de tambor que se transformavam, revelando um samba e, por fim, o som do funk. Na cena, os corpos iam se apresentando, um a um, no palco, enquanto cantavam um canto que pedia licença a Exu, Orixá que abre os caminhos e simboliza o princípio do movimento e da comunicação. Conforme as batidas do tambor iam ressoando, os corpos acompanhavam com movimentos dançados, até rebolar ao som do funk, ainda entonando a saudação a Exu. Uma das atrizes, Anair Patrícia, apresenta sua percepção sobre a cena:

Ai, o que eu acho muito bonito é que a primeira cena, eu acho incrível, eu acho sensacional, que é a gente começar com um canto para Exu. um canto para Elegbara. E aí, nesse corpo e nessa musicalidade, ir trazendo a ancestralidade. Esse lugar ancestral, então, esse corpo ali buscando esse lugar ancestral do canto aos Orixás, às entidades, até esse corpo ir se transformando com a música, num corpo que samba, num corpo que dança um pagode, num corpo que dança funk, num corpo que dança rap, né? Traz essa, essa outra musicalidade. E eu acho que isso é muito bonito de ver, sabe? Principalmente numa cidade onde a tendência de teatros negros era sempre trazer essa referência musical dos terreiros ou do tambor. E aí, a gente traz o tamborzão, essa ressignificação musical. (Patrícia, 2024, n.p. entrevista)

Essa ressignificação musical do tambor oriundo das religiosidades, para o *tamborzão* do funk, já foi realizada pelo próprio funk. *Tamborzão* é o nome dado a um dos beats de funk mais populares no Brasil, caracterizado por uma cadência rítmica semelhante à dos atabaques. A nossa ressignificação é discursiva e corporal. O corpo reverbera as batidas do tambor por meio da dança, do canto, de gestos e movimentos e, em cena, expressa a identidade daquele coletivo: “*Sabemos que viemos daqui, reconhecemos, agradecemos, reverenciamos, e esta é a nossa identidade negra*”.

Temática e estética estão imbricadas, propiciadas pelas experiências musicais, que apresentou o tambor, presente em nossas vivências, ressignificado e

soando pelos nossos corpos. O tambor, para as culturas negras e suas religiosidades, é um elemento sagrado comunicativo, que fala sonora e simbolicamente entre os espaços ancestrais, divinos, individuais e coletivos. Ele articula interação e memória: “O som dos tambores funcionava, também, como elemento significativo que restitui a lembrança, a memória e a história do sujeito africano” (Martins, 2021, p. 43). Assim também é o corpo, que, em performance da oralidade restitui por meios de movimentos, sonoridades, gestos e palavras, recuperando a memória e atualizando-a no espaço. Os tambores continuam a restituir lembranças e memórias no processo de criação da Cia. Espaço Preto, o que foi revelado na composição estética do discurso cênico.

Ao dialogar as falas de Amâncio (2024) e Patrícia (2024), percebemos essa *modernidade afrodiaspórica!*, que *terreiriza* o espaço na cena por meio da ressignificação do tamborzão pelo corpo, comunicando outras temporalidades na presentificação de códigos corporais e sonoros.

Para discutir a relação entre códigos corporais e sonoros, trarei para a conversa o filósofo de origem Congoleza, Bunseki Fu-kiau, que aponta a prevalência de um trio fundamental: *batucar-cantar-dançar*. Esse trio não deve ser observado separadamente, pois

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (*Kinenga*) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (*religare*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.” Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual. (Fu-kiau *apud* Ligiéro, 2011, p. 135)

O trio *batucar-cantar-dançar* é uma concepção que integra o corpo em performance a uma perspectiva conectiva, pensando nas expressões corporais de maneira integrada. Diferente da lógica ocidental, que fragmentou o corpo em disciplinas como cantar, tocar, dançar, atuar, esta concepção nos aproxima das experiências comunitárias e dos pensamentos das heranças negras, que não separam o corpo, a arte e a vida. O trio, em performance, integra a comunidade.

Isso se exemplifica pela experiência de integrantes da Cia. Espaço Preto com o pagode no quintal, onde a música convoca a dança, as palmas e o coro coletivo. O corpo se torna o centro que interliga e presentifica a ação do trio.

A Cia. Espaço Preto, por meio de memórias coletivas de experiências e na elaboração da prática criativa, acessou essa reelaboração de práticas de matriz africana, pelo *batucar-cantar-dançar*. Essas práticas aparecem nas experiências comunitárias e festivas das integrantes, permitindo reconhecer esse trio em ação como herança do pensamento das culturas negras. Um pensamento que não desvincula as expressões corporais das práticas e expressões cotidianas. Assim, *batucar-cantar-dançar* é o *tamborzão* do funk, que opera movimentos de conexão identitária de um grupo, realizando passinhos e requebros de quadris, grafando no espaço um tempo espiralado que recupera os tambores ancestrais e canta novas formas de atualização de sua presença sonora no presente.

As integrantes da Cia. *Espaço Preto*, que inicialmente não compreendiam a presença do tambor em suas vivências, acessaram-na por meio de uma experiência expressiva em que a musicalidade se apresentou intrínseca à corporeidade nas vivências cotidianas. Embora não estivéssemos inseridas diretamente nas religiosidades negras, suas práticas e elementos foram reatualizados em muitas expressões culturais, e constituindo nossas corporeidades. Ao analisar essa experiência, nossas práticas realizaram um novo **pôr sentido** à noção de tambor, evidenciando no corpo, em cena, que não tocamos o tambor de forma convencional; todavia, o tambor habitava nosso próprio corpo, ressignificado. A presença do tambor, agora transformado em corpo-tambor, na cena do espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!*, revelava uma corporeidade composta por musicalidades de movimentos e imagens.

### 3.1 CORPO-TAMBOR: MUSICALIDADES ESTRUTURANDO A CENA

A experiência da Cia. Espaço Preto deu a ver um **pôr sentido** de uma musicalidade inscrita e composta no/pelo corpo, pelos ambientes em que a musicalidade foi destacada, acessados pela oralidade e memória. O tambor esteve presente nas corporeidades, dando a ver uma ideia de corpo-tambor, um corpo de

sonoridades e musicalidades. Essas musicalidades, refletidas não como um produto, mas principalmente pelo fazer, sua forma de produção, pelo corpo e pelos seus contextos culturais, refletem formulações estéticas negras. O que retoma a fala de Gil Amâncio: “*Essa é a estética preta. Faz com que tem, entendeu?*” (2024, n.p. entrevista). Nesse sentido, o corpo metamorfoseia em tambor, recuperando traços fundamentais de sua cultura matriz.

No intuito de perceber melhor a noção de corpo-tambor em um sentido prático criativo, me encontro com a pesquisa de Mariana Emiliano Simões (2017), que, elabora o estudo *Corpo-tambor: corporalidade negra no Reinado mineiro* em que analisa a presença do tambor no Reinado da Comunidade dos Arturos, em Contagem, Minas Gerais. A autora traça como principal reflexão entre o corpo do congadeiro e o tambor, elementos centrais da estrutura do Reinado. A autora apresenta 4 elementos constituintes desta relação corpo-tambor, são eles

**Fundamento** - Penso o fundamento como tudo que é guardado, não revelado, inscrito nas entrelinhas de ações, palavras, cantos e movimentos. [...]

**Memória** - E a memória é vista, então, sob essa perspectiva, como algo permeável, sujeita às transformações vividas no presente. O passado não muda, mudam os olhares sobre ele e os modos de compreendê-lo; o que nos leva a contar outras histórias a partir de uma mesma experiência que nos foi contada através das nossas tradições culturais. [...]

**Ritmo** - A presença da música e da dança caracteriza muitas práticas culturais de africanos e seus descendentes no Brasil. Na comunidade dos Arturos, o ritmo está em todo movimento cotidiano: no caminhar negro pelo terreno comum, na cozinha, nas benzeções de seu Mário, no trabalho da roça e, claro, nas danças e sons do Congado. [...]

**Comunicação** - Destacam-se a mente e o pensamento como fatores de comunicação, isto é, tem-se aqui a união ou, antes disso, a convergência dos demais elementos da corporalidade humana na formação da consciência que permite ao ser compreender, formular, questionar e expressar-se. (Simões, 2017, p. 193-196)

Utilizarei esses quatro elementos apresentados pela autora para fazer uma analogia com a experiência de criação da Cia. Espaço Preto, refletindo sobre a possibilidade de leitura do corpo-tambor.

O **fundamento** é a base do corpo, o que sustenta e firma, pode ser compreendido como as experiências vividas, o que, da trajetória dos corpos, caracterizaram as suas formas de expressividade, por quais caminhos foram construídas e guardam as corporeidades. Esse aspecto fica exemplificado na fala de Eli Nunes, artista da Cia. Espaço Preto, “Quando, por exemplo, o vogue... Ele não aparece na peça, mas eu e a Willa frequentávamos os duelos e como que isso

afetava o nosso corpo para estar na peça também.” (2024, n.p. entrevista). As experiências vividas e incorporadas, e que nos processos de criação podem reverberar como ação, como narrativa, sem necessariamente, revelar seus processos de inscrição.

Nessa perspectiva, a **memória** nos diz do que resgatamos e por quais vias vamos observar os eventos das experiências e articulá-los em nossos corpos para a cena, em relação ao conjunto da encenação.

O baile era uma pessoa vindo com um tapete debaixo do braço e aí a maioria das casas não tinha cimento nem nada. As que tinham laje, ok! As que não tinham laje, era terra de chão batido. E aí abria o tapete, colocava uma música e aí a galera ia fazer passinho. Então fazia uma roda e entrava uma pessoa no meio e fazia passinho, fazia o robozinho. E fazer o robozinho, era assim: quando fazia robozinho legal, todo mundo [*faz som de algazarra*]. Mais ainda quando conseguia fazer a sonoridade do robozinho. Isso tem no espetáculo, isso me liga diretamente à minha memória, tanto no morro quanto em Justinópolis, que era um momento de lazer que a gente tinha. O momento de lazer era sair para dançar. E o espetáculo traz isso. Depois de a gente passar por várias imagens, de racismo dentro do ônibus, de racismo dentro de uma loja, de racismo em vários lugares, a gente vai para a festividade. Tipo assim: “Ok! A gente vive isso, mas a gente também tem os momentos de festa, a gente também tem os momentos de cultuar os nossos e de celebrar os nossos, nessas festividades. (Patrícia, 2024, n.p. entrevista)

O relato de Anair Patrícia apresenta sobre quais escolhas de nossos corpos memórias foram utilizadas e significadas dentro do espetáculo. Importante ressaltar que o aspecto da memória é permeável, pela experiência coletiva, e também por ressignificações no presente. A memória se complementa ao fundamento, que se alimenta dele para compor a cena.

O **ritmo** está nos movimentos expressivos do corpo e na produção de sonoridades, na inscrição de ações no tempo e espaço, nos gestos, na vida cotidiana, “ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado)” (Sodré, 2015, p.14). Podemos pensar que o ritmo é a inscrição do corpo no tempo. Ele vai conter as elaborações sonoras e musicais que convocam movimentos e ações. O artista Sitaram Custódio vai apresentar sua percepção de ritmo dentro do processo *O Grito do Outro - O grito meu!* que explicita a reflexão.

O processo, ele tem um ritmo, que vai desencadeando no nosso corpo, sabe, pequenas explosões. Que vão dando ritmo a ação também, ou seja, resumindo, o aspecto sonoro e musical, no espetáculo, ele dita o ritmo, que

eu acho que também tem a ver com minha vida pessoal, sabe? Que é, tem a ver com essa correria, tem a ver com esse afobamento, uma coisa que vai consumindo a gente, que passa muito rápido, que é frenético. Então, acho que tem esse aspecto aí do espetáculo, que acho que para mim é marcante, que é o ritmo. (Custódio, 2024, n.p. entrevista)

O ritmo é percebido, então, como a marcação do corpo no tempo, envolvendo tanto a musicalidade quanto os gestos e movimentos que emergem da relação com o espaço. Ele é uma manifestação corporal que integra o som ao movimento, criando dinâmicas expressivas.

Por fim, temos a **comunicação** como o aspecto de articulação entre os recursos expressivos que vão elaborar compreensões e conectar todas as dimensões elencadas anteriormente, fundamento, memória e ritmo na criação cênica. Esse corpo em performance transforma tudo em linguagem na cena, conectando também outras dimensões e dramaturgias da encenação. Assim transmite os sentidos das relações.

A noção de corpo-tambor, observada na experiência da Cia. Espaço Preto, exhibe as articulações entre memória, fundamento, ritmo e comunicação revelando como as experiências vividas pelos corpos, marcadas por trajetórias individuais e coletivas, são incorporadas às práticas artísticas. O corpo, como saber, onde o fundamento é a base expressiva, se constrói a partir das vivências e trajetórias que moldam a corporeidade. Na experiência da Cia., foi evidenciada a musicalidade. A memória torna-se o fio condutor que liga essas vivências ao presente, permitindo ressignificações e novas narrativas na cena, transformando experiências em material estético na criação cênica. Essa memória, permeável e dinâmica, se sustenta no fundamento, enquanto atualiza práticas culturais no espaço teatral pelo ritmo. O ritmo, como a inscrição do corpo no tempo, impulsiona as musicalidades, gestos e movimentos. Ele organiza a temporalidade da cena. Como visto no depoimento de Sitaram Custódio, ele também pode refletir diretamente a vida cotidiana e suas dinâmicas frenéticas. Assim, o ritmo também pode refletir diretamente a manifestação da própria vivência restaurada, trazendo camadas de significado ao espetáculo. Por fim, a comunicação aparece como o elemento integrador que articula as dimensões de fundamento, memória e ritmo, transformando-as em linguagem performática. O corpo em performance, as sonoridades, gestos e narrativas em um fluxo contínuo. A comunicação, nesse

sentido, não é apenas o ato de transmitir, mas de criar relações significativas que conectam as diversas dimensões da encenação. O corpo-tambor se revela mais do que uma metáfora: é uma proposição para pensar o processo de criação que, por meio da memória, organiza o tempo e transforma experiências em linguagem cênica.

No processo de criação de *O Grito do Outro - O grito meu!* trabalhamos com os aspectos de fundamento, memória, ritmo e comunicação, que revelou o rap, funk e samba, musicalidades que permeavam nossas vivências, e se tornaram elementos propulsores para criação, destaque, primeiro, a presença das músicas gravadas nos nossos processos criativos. Sempre trabalhamos com a presença dessas musicalidades como base para a preparação.

Eli Nunes orientava a preparação corporal a partir de uma corporeidade do hip-hop, experimentando passos de vários estilos e retomando os passos que nós fazíamos nos nossos espaços de socialização, seja com as famílias ou nas festas que frequentávamos. Dentro dessa prática de trabalho com a dança e os passos, buscávamos, em jogo, recriar as brincadeiras propostas naqueles momentos, como incentivar as outras as pessoas a entrar para a roda e dançar, cantar “heey-hoo”, inserir algum comando “vai até o chão!”, recriando a paisagem sonora dos ambientes.

Uma característica do trabalho eram os jogos de improvisação. Desde a elaboração do primeiro espetáculo da Cia., nós desenvolvíamos muitos estados de improvisação, em que uma trilha de música rap estimulava as criações. Durante esses jogos, permanecíamos em jogo por bastante tempo, dialogando com a música, com as outras pessoas, com o espaço e objetos. Das referências e das improvisações, traço aqui, três aspectos de musicalidade que foram estruturantes para a encenação, são elas: coro, paisagem sonora, ritmo.

Os **coros** são emissões vocais compostas por várias vozes, e na cena aparecem em jogos de pergunta e resposta, como cantos responsoriais, “Outro aspecto da música africana, que se encontra de imediato na música do negro americano, é a técnica do canto responsorial. Um solista ou dirigente do canto apresenta o tema, e um coro responde.” (Jones, 1967, apud Martins, 2021, p.154).

Sobre a presença e o trabalho com os coros no espetáculo, Anair Patrícia conta que

[...] a gente conversa muito com os coros, pensando em musicalidade. E aí a gente não trabalhou com os cantos de lavadeiras, que tem essa pergunta e resposta. A gente não trabalhou com as ngomas na capoeira, que tem o canto e a resposta, mas a gente trabalha com outras manifestações que também seguem esse lugar da pergunta e da resposta, que são os cantos de trabalho, mesmo que no nosso trabalho de aquecimento em que é pergunta e resposta. Não sei qual é o nome rítmico que a gente dá... Vou julgar que é rap, mas eu não entendo disso, né? Nas outras músicas que a gente canta no espetáculo, tem esse jogo também de pergunta de resposta. (Patrícia, 2024, n.p. entrevista)

Um dos integrantes, Sitaram Custódio, trouxe para a prática uma experiência que ele havia vivenciado com cantos de trabalho<sup>42</sup>, pelo qual improvisamos ações coletivas em que cantávamos uma canção que marcava uma pulsação de movimento, que tinha somente a frase cantada “Vamos trabalhar”. A partir desse canto, eu orientei improvisações vocais em coros coletivos, experimentando o coro e variações melódicas e rítmicas, a partir dos parâmetros sonoros<sup>43</sup>. Nesses trabalhos, experimentamos muito a variação vocal com os parâmetros, que eram experimentados a partir de jogos com movimentos corporais coletivos. O jogo com os cantos de trabalho e coro acabaram adentrando a encenação a partir de duas letras de rap compostas por Will Soares. Segue o trecho de uma música, da dramaturgia do espetáculo.

Entra uma batida. Elisa executa um solo de dança, acompanhando os sentidos da letra que segue. Aqui, todos os atores e atrizes estão no palco, ao fundo, perto da divindade/entidade que canta.

**Coro – Tu tá com fome?**

**Tu tá com fome?**

**Corre atrás do homem, pega o homem, mata o homem e come!**

**Tu tá com fome?**

**Tu tá com fome?**

<sup>42</sup> Cantos de trabalho são canções entoadas vocalmente sem acompanhamento instrumental por um grupo de trabalhadores e trabalhadoras no instante do labor, as canções são ritmadas e acompanham o trabalho realizado. Os cantos de trabalho podem ter diferentes funções conforme as sociedades onde são originadas. Uma das grandes referências são os cantos nos campos norte-americanos que originaram o *Blues*, estilo musical de grande referência das culturas negras.

<sup>43</sup> Os estudos musicais no ocidente convencionaram algumas propriedades do som, são elas: altura, timbre, duração e intensidade. A altura significa a variação entre graves e agudos. O timbre é a característica do som, que diferencia a matéria que produz o som. A intensidade refere-se à variação da amplitude da onda sonora, e pode ser entendida como volume do som. A duração diz sobre o tempo em que um som se manifesta e o silêncio entre os sons.

Abra a boca, abra o olho, senão o homem te consome!

Will –

Eu vou falar de uma vez,

Porque já tô irritada.

Todo dia a preta chora, cai, se levanta,

leva paulada,

tá maquiada.

É a piada da rapaziada.

Agora é assim.

Coro – Ah, é assim?

Will –

Assim que é: se tem dinheiro, faz o que quer,

Pode pegar homi ou pegar mulher.

Pode beber que tá normal,

Hospital reservado se paasar mal,

Vivendo assim, mordendo sem dó,

Mastigando tudo até virar pó, pó, pó, pó

pó, pó, pó, pó

Coro – Polícia Prendendo!

Will – Polícia prendendo quem tá correndo, polícia matando os preto no canto.

Coro – Polícia racista, por que tá matando?

Will – Polícia batendo ninguém tá ligando.

Elisa e Rainy – Polícia fascista!

Coro – É por que sou negra/o?

Will - Tá difícil a situação, se tô parada, sou suspeita.

Coro – Tá difícil a situação

Will – Como se fosse escolha

Coro – Tá difícil a situação

Will – Eu não vou trocar minha cor por outra.

Coro – Eu não vou trocar minha cor por outra. (3x)

Wil – Minha cor por outra

Coro – Eu não vou trocar.

Wil – Minha cor por outra

**Coro – Eu não vou trocar, eu não vou trocar.** (Espaço Preto in Benevenuto; Alexandre; Souza, 2018, p.88-89)<sup>44</sup>

O corpo-tambor absorve novas experiências dentro do processo criativo, atualizando seus fundamentos e memórias e inscrevendo novos saberes no espaço. Ele articula o beat como pulsação e conexão com os elementos da cena. O corpo-tambor de Eli dança em diálogo com o coro, e a rítmica da fala marca a movimentação do coro, unificando pela voz e movimento um corpo coletivo. As memórias-fundamento de Will resignificam a presença do rap, utilizando-o, ao contrário de sua experiência de violência homofóbica, como afirmação negra e LGBT. Os coros afirmavam um discurso político e musical, recuperando das memórias, formas estéticas negras e atualizando-as conforme a narrativa do espetáculo.

A **paisagem sonora** aparece no espetáculo como uma reescrita das memórias sonoras – a memória do corpo-tambor – vividas pelas integrantes. Frases que ouvíamos durante nossas vidas, sobre nossos cabelos, traços, peles; sonoridades presentes do cotidiano, das festividades múltiplas falas ao mesmo tempo, palmas, xingamentos, risadas, gritos.

A paisagem sonora dá a ver uma composição pela escuta, da interação da pessoa com o ambiente, o território. Na proposta do espetáculo, essas paisagens sonoras recompõem e misturam as histórias das integrantes, apresentando a memória coletiva por meio das sonoridades. Além da paisagem sonora composta pelas músicas tocadas e cantadas, a composição de frases e sonoridades das experiências cotidianas apresentam uma narrativa do espetáculo composta por sonoridades. Essas sonoridades não aparecem como uma mera ilustração da cena, ela é um discurso articulado com os outros discursos, que compõem a encenação. Segue trecho da dramaturgia do espetáculo.

Cada ator repetirá numa tonalidade diferente a palavra “perseguição”. Alguns pegarão secadores que já estão postos nas águas do mar, formadas por plásticos, dispostos amplamente. Inicia-se uma balbúrdia assustadora. Nessa confusão, ouvem-se dados estatísticos, numéricos e históricos acerca do genocídio do povo negro, fatos locais e/ou recentes sobre a mortandade da juventude negra. Um pandemônio sonoro se propaga pelo palco, entre vozes e ruídos de secadores. Um a um, eles vão saindo, deixando somente Andréa no palco. Ela, intensiva e vigorosamente, simula uma situação como se seu secador fosse uma arma. Tiros, ricochetes e

<sup>44</sup> A citação está seguindo a diagramação do texto original.

ruídos são executados vocalmente pela atriz, que, no ápice da ação frenética, silencia-se repentinamente com o blackout. Fim. (Espaço Preto in Benevenuto; Alexandre; Souza, 2018, p. 93-94)

A tentativa de transpor para a cena a paisagem sonora do mundo que mata jovens negros cotidianamente reverberou por meio das sonoridades. Perceber a música composta pelo ambiente racial em que vivíamos, muito influenciados pela música do rap, que conta sobre ambientes sociais do negro, é uma paisagem sonora do jovem negro, “através de uma estética da reiteração as rimas do rap nos falam da reescritura desse corpo que um dia foi escravizado” (Vianna, 2005, p. 61).

As paisagens sonoras que compõem a musicalidade do espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!* reiteram, reinscrevem novas abordagens para essa presença sonora. Nesse processo de denúncia, em que as vozes não são mais externas: passamos a dizer e a compor com nossas vozes, novas paisagens sonoras para o mundo.

Por fim, tratemos do **ritmo**. A ideia de ritmo, nas cosmopercepções africanas, é um pensamento complexo e filosófico que, nesta pesquisa, não se aprofundará. Entretanto, essas ideias orientam como se deu a percepção de ritmo no espetáculo. Utilizarei uma noção apresentada por Sodré: “Ritmo é precisamente a “disposição” ou a “configuração” assumida pelo ser capaz de mover-se e de transformar-se. Implica, portanto, uma medida ou uma delimitação (territorializante) do movimento” (2019, p-p.124-125). Para complementar, retomo minha própria reflexão sobre ritmo, já apresentada nos elementos característicos de um corpo-tambor. Ele é *a inscrição de ações no tempo e espaço* e, dentro do espetáculo, vai elaborar as ações, os movimentos, musicalidades e gestualidades.

O espetáculo inicia instaurando, pela sonoridade do mar, um tempo dilatado, em que se observa somente uma iluminação azul e uma imagem de uma divindade que representa o mar. Aos poucos aparecem os sons dos tambores, que se alteram até chegar na musicalidade do funk, acelerando o tempo, momento em que os corpos também se alteram pela presença da sonoridade. A partir daí, o espetáculo acontece por cenas fragmentadas que se sucedem constantemente, sem dar “respiro”, tempo, silêncio, até o momento em que fala do afeto maternal, que instaura outro espaço dilatado. Em seguida, retoma uma aceleração de sons, imagens e ações. Sitaram Custódio apresenta sua percepção do ritmo no espetáculo

Tem a ver com o ritmo, e tem um ritmo tanto sonoro quanto o ritmo cotidiano mesmo. Isso me traz uma lembrança de que a gente conversava muito sobre ritualidade cotidiana. E nessas ritualidades eu acho que tem a ver com a música, ela está ditando o tempo, sabe? Eu acho que as escolhas das músicas, dos cantos, elas são meio dramatúrgicas também, né? As próprias músicas, os cantos, eu consigo ver nelas uma narrativa que dita o ritmo. Por exemplo, é engraçado que o espetáculo ele começa num tempo tão tranquilo né? Tão contemplativo do mar. E eu acho que ele vai se transformando aos poucos assim, aquela batida, e aí é um canto pra abrir trabalho, né? Só que é meio que uma interpretação muito pessoal. É meio que tipo assim, ó, a gente está começando assim, tranquilo, leve, mas as coisas vão piorar. Sabe, que aí tem a ver com o ritmo e termina naquela confusão, pá, pá, pá, pá, pá, pá. É, eu acho que tem a ver com isso, com o ritmo que vai ser o estado, que vai assim, só acelerando, acelerando, acelerando. Até chegar numa explosão, no caos, é tipo um vulcão em erupção, sabe? (Custódio, 2024, n.p. entrevista)

A percepção apresentada por Sitaram observa as ações, os corpos agindo no tempo, que é relacionado a outros elementos que interferem em como esse tempo vai ser significado e elaborado na cena, a música, os cantos, os elementos sonoros. O corpo, a partir dos movimentos e sons, inscreve o ritmo do espetáculo. Este ritmo, no espetáculo, é elaborado por um discurso central vivido no cotidiano das/os artistas do grupo, que fica explícito pela cena em que a atriz Ana Martins corre e fala aceleradamente o seguinte texto:

**Ana: Oi mãe, bença! Estou bem, só estou cansada. Tem hora que eu acho que vou ficar louca. Essa correria! Não sei, mãe! Não sei se chego pra jantar. Devo comer alguma coisa na rua. Oi? Estou atrasada. Amanhã não posso... Dou aula de manhã, faculdade a tarde e ensaio a noite. Que? Não mãe, hoje vou dormir tarde pra escrever um projeto e acordar cedo pra trabalhar. Oi gata, cê viu o edital? Vamos mandar. Anram... Aqui tenho que desligar porque eu estou correndo. Te ligo mais tarde! Você ta em casa a noite? Ei gente, desculpe o atraso. Acabei de chegar de uma reunião. Ei gente! Passei aqui só pra dar um beijo porque to atrasada. Eu to correndo... Tô atrasada! Tá bom, eu te mando uma mensagem assim que eu puder. Estou com pouco tempo agora. Saio do trabalho às 11h, mãe. 11h10 passa o ônibus, não posso perder porque tenho compromisso 12h. Almoço? Almoço é menos de uma hora que eu tenho para respirar, descansar e lembrar quem sou eu. Mãe, não sei se chego hoje!. Se eu chegar é só mais tarde. Descansar?**

**Queria, mãe! Tô correndo pra dar tempo, mãe. Ahh, que Preto que não corre hoje em dia? Corre pra tudo. Estou ficado louca. Tô correndo pra dar tempo. Mas to correndo atrás do prejuízo... Tô atrasada 500 anos mãe. Parar? Queria parar... Queria! Tô cansada! É mãe! Correr! Correr! Correr! Correr! Correr! Amém, mãe! Amém! Casa, faculdade, trabalho, aula, escrever, viagem, prova, projeto, polícia, golpe. Descanso? Ah descanso. É urgente! Não tenho tempo pra esperar a hora. Mas num preocupa não que eu to chegando, eu to chegando, mãeeee! Eu to chegando! Tô chegando! Tô chegando! Tô chegando!!** (Espaço Preto in Benevenuto; Alexandre; Souza, 2018, p. 90)

O ritmo do espetáculo reflete o discurso da atriz, que é do cotidiano das/os integrantes do grupo. Uma juventude que está movimentando uma correria para sobreviver enquanto pessoas negras e artistas.

Assim, o ritmo do espetáculo é parte da musicalidade que compõe a encenação, pois ele também traduz a narrativa a ser contada pela dramaturgia. O ritmo é uma significação do tempo cotidiano vivido pelos artistas, ele simboliza, pelo discurso cênico, um processo de aceleração.

### 3.2 PARA ARREMATAR!

Ainda sem saber por quais caminhos de criação seguir, a Cia. Espaço Preto se orientou pelas experiências, respondendo, dentro do fazer criativo, às suas perguntas.

Reitero que, no processo de criação, o grupo, assim como eu, não tinha as reflexões levantadas nesta escrita. Foi uma aprendizagem coletiva em que investigamos o que foi levantado pela oralidade em nossos corpos de memória, muito influenciados pelas nossas subjetividades. Assim, guiados por elaborações de memórias que se atravessavam e se encontravam, percebemos práticas das culturas negras que eram presentes em nossos cotidianos, e a partir de nossos

desejos elaboramos uma poética criativa. Nesta poética, contêm aspectos intuitivos, simbólicos, afetivos e investigativos.

Em entrevista para esta pesquisa, Sitaram Custódio expõe uma reflexão muito interessante sobre sua experiência no processo de criação e que fortalece a noção de corpo-tambor.

O artista expõe que, dentro desse processo compartilhado com pessoas negras, e que era alimentado por referências negras, ele sentia que o corpo era afetado de uma forma diferente dos espaços artísticos em que essa presença negra não ocorria. O artista utiliza a palavra afeto como algo que conduz e movimenta as ações, e constrói a corporeidade. A corporeidade é afetada pelas experiências com as culturas negras. Nas palavras do artista:

Assim, o corpo, ele se expressa de um jeito que tem a ver com afeto, por exemplo, quando eu estou escutando ali um rap que eu gosto muito, que é um rap que eu escuto desde pequeno, que aquilo está associado com uma memória de criança, aquilo dá uma disposição do corpo, e ao mesmo tempo o corpo ele vai tentando encontrar um lugar que ele faz, “eu estou querendo dizer alguma coisa, eu quero dizer alguma coisa”, mas não sei o que é, o que que está acontecendo? O corpo ele vai sendo levado, sem saber muito para onde ir, sabe? E eu acho que nesses espaços é isso, sabe? “Ó, tem alguma coisa falando aqui comigo, essas músicas que está me acionando várias memórias.” Eu me sinto muito bem, mas ao mesmo tempo eu me sinto muito triste também, e isso influencia no modo como expresso o meu corpo. Sei lá, é uma mistura de sensações na verdade. Que isso, acho que influencia na corporeidade cênica, sabe? (Custódio, 2024, n.p. entrevista)

O corpo é afetado pela experiência. As expressões da cultura negra vivenciada por uma pessoa negra afetam sua identificação, sua corporeidade, constrói formas de se movimentar, falar, se relacionar. Não há um controle na construção dessa corporeidade, e ela absorve traços constitutivos da cultura, na experiência, principalmente pelos seus modos de produção e fazer, na experiência estética. Essa reflexão se torna fundamental considerando as experiências e reflexões desenvolvidas aqui, e que se apresenta também na fala de Sitaram, que segue

Então é isso, essas referências são dentro de mim. Então elas estão dentro de mim porque [...] um canto lá do Sabotage, por exemplo, ele vai trazer, inconscientemente, ou às vezes conscientemente, uma memória, que é de infância. E tem uma outra coisa louca, às vezes vai trazer uma memória que nem é minha, é de uma outra pessoa, de coisas que eu vi, entendeu? E aí isso fica dentro da gente, e aí quando a gente chega numa oportunidade, a gente chega num contexto onde vem de novo essas coisas, elas trazem um tanto de estímulo, que vai fazendo o corpo [...] que a gente vai, vai se

movimentando, se colocando de um jeito que não tem muita explicação, que a gente não sabe onde vai chegar, só sei que é uma expressão ali, invadida pelas lembranças, pela música, pela história, pelos corpos presentes ali, que a gente vai encontrando, enfim, que doideira né!? (Custódio, 2024, n.p. entrevista)

A experiência negra é uma experiência estética vivida no contexto social, no espaço e tempo, em que as culturas negras, pelas suas formas e fazeres, investem o corpo de estímulos que constroem suas corporeidades.

No trabalho e proposição dos Teatros Negros, as corporeidades deixam reverberar aspectos subjetivos e afetivos das pessoas negras. É importante deixar bem explícito o afeto: o corpo negro, na composição dos Teatros Negros, é diretamente afetado pelas narrativas e formas expressivas, e isso reverbera em suas memórias, experiências e contextos sociais. O encontro coletivo amplia essa dimensão e faz suscitar as expressões do corpo, que, em umas experiências, destacam alguns determinados aspectos, e, em outras, outros. No caso da Cia. Espaço Preto, as experiências sonoro-musicais foram evidenciadas. O pesquisador Alexandre formula uma conceituação de que o corpo negro na artes performáticas é um

*[...] corpo negro 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 do negro se vê em performance em sua acepção enquanto rito, trabalho performativo ou ação espetacular.* (Alexandre, 2017, p. 40)

A experiência da Cia. Espaço Preto é um desenvolvimento do processo criativo, que deu origem a uma poética orientada por uma noção de corpo-tambor, e articula-se com o conceito de Alexandre. Essa prática produz e integra uma matriz ancestral negra pelas memórias coletivas no corpo em performance na cena teatral.

A Cia., sem sequer perceber, *terreirizou* o teatro e, com seu discurso, presença e forma, elaborou uma poética em que “a palavra é verbo, textualidade, musicalidade, é grito travestido de múltiplos discursos que se convertem em vozes polifônicas” (Alexandre, 2017, p.114).

A poética de criação espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!* percebe a teatralidade negra nas experiências musicais das/os integrantes, e encontram o tambor em suas experiências, no corpo, articulando elementos propositivos para a

criação. O tambor impulsionou a criação, em seus múltiplos sentidos, na sua imagem material, simbólica e plurissignificativa. Nesta investigação, percebo essa possibilidade de corpo-tambor como uma investigação potente para a criação cênica. Identifiquei, ainda, que essa perspectiva está presente em minha prática docente. Assim, para o próximo capítulo apresento como as minhas experiências com Teatros Negros, e essa experiência com a Cia. Espaço Preto aparecem no meu trabalho como docente de teatro, não como uma comparação, mas como desdobramento.

#### **4 VOLTAR E REPARTIR: DESDOBRAMENTOS DA PRÁTICA NA FORMAÇÃO CÊNICA**

Perceber a falta de referências e práticas negras na graduação em teatro, bem como a compreensão do racismo vivido dentro da universidade, foi um dos motivos do surgimento da Cia. Espaço Preto. A Cia. tornou-se o primeiro processo formativo das/dos integrantes em processos teatrais afrorreferenciados, prática que retoma o Teatro Experimental do Negro como um espaço pedagógico de formação artística, cultural, política, e se relaciona com a Cia. Espaço Preto, que torna-se também espaço de formação para as integrantes do grupo.

O trabalho da Cia. reverbera em muitas ações dentro da Escola de Belas Artes, onde está a graduação em teatro da UFMG. Essas ações que se propuseram a abordar discussões sobre matrizes estéticas negras nas artes cênicas, e questionar a falta de referências e estudos sobre elas. A escola se viu obrigada a lidar com discussões raciais e a observar a produção de estudantes negros e negras, que foram surgindo e pressionando as/os docentes a se confrontarem com novas propostas estéticas e discussões sobre arte.

Apesar do muito que se caminhou ao longo dos tempos na educação, principalmente com a implementação da lei 10.639, que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas regulares, e depois com a lei 11.645 que insere o ensino de culturas indígenas, uma luta permanente ainda precisa ser travada nas instituições de ensino para a execução da lei. Embora as instituições superiores não sejam obrigadas a adotar essas leis, vê-se urgente uma abordagem mais enfática nos cursos, especialmente no que diz respeito à educação para as relações étnico-raciais.

A partir de 2014, durante minha trajetória na graduação, dediquei-me à pesquisa teórico-prática em torno da voz e musicalidade na cena teatral. Desde o surgimento da Cia. Espaço Preto, minha trajetória artística e docente é direcionada às práticas referenciadas nas artes negras, principalmente nos teatros negros. E ambas se articulam: minhas práticas como criadora reverberam na sala de aula, e as experiências em sala de aula reverberam nas minhas criações cênico-musicais.

A Cia. Espaço Preto foi, para mim, espaço de formação teatral em teatros e estéticas negras, assim como a experiência com a segundaPRETA, alguns anos depois.

Em 2017, eu me formei bacharela em teatro, e no ano seguinte, licenciada. Em 2020, iniciei minha trajetória como docente em cursos técnicos de teatro.

Na cidade de Belo Horizonte, atualmente, existem três instituições que oferecem formação técnica gratuita em teatro, são elas: o Teatro Universitário - TU<sup>45</sup>, o Centro de Formação Artística e Tecnológica - CEFART<sup>46</sup>, e o Centro Interescolar de Cultura, Artes, Linguagens e Tecnologias - CICALT<sup>47</sup>. Essas escolas exercem uma enorme influência nas formações de artistas na cidade.

Atualmente, trabalho no CEFART e no CICALT há 4 anos. No primeiro, atuo como professora nas áreas de voz e atuação; no segundo, sou coordenadora pedagógica do curso. Ambos os cursos possuem como características comuns a divisão principal de disciplinas em: corpo, voz, atuação/interpretação, teoria teatral.

Minha experiência dentro da sala de aula tem sido mais desenvolvida no CEFART, portanto, aqui serão apresentadas as experiências vividas e refletidas neste espaço.

O curso técnico de teatro do CEFART foi criado em 1986, e desde então é um dos espaços de grande relevância para formação de artistas. O curso é gratuito e tem duração de 3 anos, com processo seletivo para o ingresso. É, atualmente, a única escola que mantém o tempo de 3 anos para a formação técnica em teatro em Belo Horizonte. O curso funciona em dois turnos, manhã e noite, e eu leciono aulas para ambos.

A estrutura curricular estrutura-se da seguinte forma, no primeiro e segundo ano, as/os estudantes realizam disciplinas de voz, corpo, atuação e teorias, e no terceiro ano, é realizada somente uma disciplina, intitulada *Processo de Montagem*, dividida em dois semestres. No primeiro semestre, um/a professor/a da escola

---

<sup>45</sup> O Teatro Universitário - TU é uma escola técnica em teatro que nasceu no ano de 1952 e foi responsável pelo surgimento da graduação em teatro da UFMG. Atualmente, o curso tem duração de dois anos e funciona no turno da noite, no Campus da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo vínculo institucional com a Universidade.

<sup>46</sup> O Centro de Formação Artística e Tecnológica - CEFART é gerido pela Fundação Clóvis Salgado, do Governo de Minas Gerais. Promove a formação em linguagens no campo das artes e das tecnologias do espetáculo, pelas escolas e núcleos nas áreas de: dança, música (instrumental e coral), teatro, ópera, artes visuais e tecnologias do espetáculo (iluminação, cenotecnia, figurinos e adereços). A escola oferece cursos livres, básicos, técnicos, de formação inicial e continuada (FIC).

<sup>47</sup> O Centro Interescolar de Culturas, Artes, Linguagens e Tecnologias - CICALT é uma escola técnica gerida pelo Governo do Estado de Minas Gerais que oferta 7 áreas artísticas para formação, sendo elas: artes visuais, artes circenses, canto, dança, figurino cênico, música – violão e percussão – e teatro. A escola nasceu em 2017 com os cursos de artes circenses e música, e em 2019, os novos cursos passam a vigorar.

orienta e dirige o processo criativo; no segundo semestre, esse papel é assumido por um/a artista externo convidado/a.

O perfil das/os estudantes do curso é diversificado nos seguintes aspectos: variação de idade entre 17 e 50 anos, mas prevalecendo a presença de jovens até os 30 anos. Variação de gêneros, prevalecendo a cisgeneridade. E diversidade racial, entre negros e brancos, mas de maioria branca.

Em 2019, foram implementadas no CEFART políticas de ação afirmativa, visando garantir a entrada de estudantes de escolas públicas, negras/os, indígenas e pessoas de baixa renda. Essa medida tem garantido maior presença de estudantes negras/os com maior frequência no curso.

Aponto esses dados sobre a estrutura discente a partir da minha análise e experiência nos últimos 4 anos, como docente na escola. E para trazer como informação, que na sala de aula, me deparo com uma presença majoritária de pessoas brancas, homens e mulheres cisgêneros e jovens.

Essas informações são importantes porque, nas práticas de sala de aula, não tenho intenção de elaborar Teatros Negros, mas os tornarem referências práticas de criação para estudo na cena, principalmente por suas formas estéticas.

Eu ministro, frequentemente, as disciplinas de “Expressão Vocal”, “Dramaturgia da Voz ” e “Atuação”, para os primeiros e segundos anos.

Quando comecei a ministrar aulas para formação técnica em teatro, meu propósito foi projetar epistemologias negras na formação, relacionando pesquisas e práticas desenvolvidas em minha trajetória artística e na formação docente. Mas principalmente, meu intuito, foi articular estas epistemologias, na prática, não somente em abordagens teóricas e expositivas.

De forma intuitiva e experimental, fui articulando as práticas vividas em processos criativos com minhas pesquisas artísticas com os Teatros Negros e com elementos de jogos e improvisações aprendidos na graduação, e então, propondo em minhas práticas dentro de sala de aula.

Nesse trajeto, percebi que os Teatros Negros orientavam um pensamento voltado à percepção das corporeidades das/os estudantes, suas experiências e trajetórias, além de influenciar a maneira de pensar a cena teatral e as referências utilizadas em sala. O meu fazer com os Teatros Negros orientava uma ética docente e delineava minha poética de sala de aula, composta por formas estéticas negras,

principalmente na abordagem com as musicalidades na cena e preparação de atuação.

O objetivo não é elaborar encenações de Teatros Negros com as/os estudantes, mas como seu fazer, modos de pensar e processos criativos podem **pôr sentido** na formação teatral.

Desejo sublinhar que, aqui, não tenho a intenção de dizer que minha prática é somente negra. Reconheço que isso seria inviável, dada a multiplicidade de saberes presentes em minha experiência formativa. Utilizo também jogos e conceitos propostos por uma forma de teatro tradicional, da estrutura do teatro dramático, de construção de personagens, de um conjunto de técnicas, de jogos teatrais, às vezes reformulados, outras vezes não. Ainda assim, destaco que minhas práticas em sala de aula, compondo uma ética, poética e metodologia da prática pedagógica é uma perspectiva afroreferenciada. E que esse caminho está em constante investigação, transformação e reinvenção.

Neste processo investigativo, pela minha prática docente, reflito sobre os caminhos possíveis dos Teatros Negros serem fonte referencial para todas as pessoas, e me pergunto se podem ser para todas as pessoas. Não como uma ideia de universalidade, como se propõe o pensamento branco hegemônico, mas como uma base de conhecimento e saber que compõe os estudos de teatro, em suas linguagens da cena. Esta reflexão se faz no dia a dia da sala de aula, reverberando, principalmente, que para tratar de quaisquer referências em sala, é necessária uma reflexão ética e o reconhecimento histórico, social e cultural sobre os referenciais que utilizamos para se criar teatros.

A sociedade brasileira foi constituída por violências que até hoje atravessam as pessoas e culturas negras. As experiências com as culturas negras perpassam e estão presentes nas experiências de todas as identidades raciais viventes neste território Brasil. Mas, é importante salientar, que a identidade étnico-racial, delineia a perspectiva e a forma como se dará a experiência nas relações sociais. O racismo altera as formas de relação no tempo e espaço. Isso reverbera em como serão construídas as corporeidades e perspectivas artísticas.

Numa sociedade estruturada pelo racismo, o modo de se expressar dos corpos, por quais sejam as linguagens e estéticas, será afetado pela forma como o racismo opera. Porém, as corporeidades negras vão além de serem atravessadas pelo racismo: são repletas de subjetividades e experiências de alegria, de festa, de

amor, de celebração – como visto na experiência com a Cia. Espaço Preto e Cia. SeráQuê?.

Em uma prática de sala de aula, em que utilizamos uma canção de samba de roda (para trabalhar com coro, intensidade vocal, rítmica e improvisação), estávamos improvisando variação vocais, com os parâmetros sonoros, variações de movimento e jogo com o coletivo. Uma aluna negra, que tem experiência e tradição no Congado, dentro do jogo da improvisação que estávamos realizando, puxou também uma canção para o grupo cantar, uma canção da tradição dos Congados. Com a licença, permitida para todas as pessoas cantarem, brincamos com a canção, toda a turma.

Ao final do encontro a aluna, emocionada, pontuou que quando entrou no curso, achava que o teatro era outra coisa. Disse que no início do curso um professor disse a ela que “o teatro está lá fora” (na rua, na vida), mas que naquele dia, ela percebeu a cultura dela lá dentro, fazendo e sendo teatro.

A aluna, pela brincadeira com a canção de sua experiência, em sala de aula, se percebeu presente, principalmente, por um reconhecimento de que parte de sua identidade era ali um saber, era teatro.

Há uma canção do rapper Emicida (2020) que diz “*Viver é partir, voltar e repartir*”. Volto a sala de aula repartindo o que a experiência com os Teatros Negros me possibilitou, inventando possibilidades, com a sensibilidade que ele me ensinou. E em constante processo de aprendizado, me refazendo, indo e voltando.

Mais do que apresentar os Teatros Negros como conteúdo teórico, eles são referência prática de pensamento e criação cênica. Nesta escrita, as reflexões e poéticas desenvolvidas no processo da Cia. Espaço Preto se tornam referências e compõem propostas de aprendizagem para a cena teatral.

Nesse jogo de investigar o que o processo criativo do espetáculo *O Grito do Outro - O grito meu!* me ofereceu, percebo que a noção de corpo-tambor, a partir das musicalidades, tem sido a espinha dorsal dos meus trabalhos práticos em sala de aula. Perceber as sonoridades e musicalidades para compor na criação cênica.

Revelo que, inicialmente, planejava apresentar as práticas desenvolvidas nas disciplinas que ministro, mas percebi a complexidade disso devido à diversidade de turmas, tempo de formação e disciplinas. Assim, no processo da pesquisa, percebi vestígios da prática da Cia. Espaço Preto e a noção de corpo-tambor na minha

prática docente, no processo vivido no primeiro semestre de 2022, com a turma do 3º ano, do turno da noite, do CEFART.

Como já informado, as turmas de 3º ano realizam uma disciplina de processo de montagem. Quem faz a escolha da/o professor/a e da/o artista externo, que irá orientar e dirigir o processo de criação, no primeiro e segundo semestre, é a própria turma. No ano de 2022, fui convidada pela turma para realizar a orientação e direção da montagem, junto com meu colega, professor da escola, Lucas Fabrício, também uma pessoa negra.

Este processo se torna relevante de ser abordado, pois percebo rastros das propostas e pensamentos estéticos elaborados por mim, no processo do *O Grito do Outro - O grito meu!*. O processo de criação com o 3º ano foi orientado por uma proposta pedagógica que trabalhava com as musicalidades que partem de referências musicais negras.

E também porque foi o primeiro trabalho que desenvolvi como docente, que foi conscientemente e profundamente referenciado em Teatros Negros. Foi uma escolha coletiva construir um processo criativo que partisse de seus apontamentos éticos e estéticos. Trouxemos, como princípio, pensar a experiência negra como algo fundamental para construir a poética de criação e encenação.

#### 4.1 REPARTIR: PROCESSO CRIATIVO-PEDAGÓGICO DE ÓPERA OPERÁRIA

O processo criativo da prática de criação do 3º ano resultou no espetáculo *Ópera Operária*. O processo de criação foi realizado de maio a agosto de 2022, e teve uma temporada com 10 apresentações no mês de agosto, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte.

A turma que realizou o processo criativo foi a primeira turma do turno da noite a ingressar no curso com o programa de ações afirmativas, e a composição da turma evidenciava esse fator. A turma foi composta por 11 estudantes, entre 18 e 30 anos, e formada por 5 estudantes negros e 6 estudantes brancos. Era uma turma que tava “no corre”, trabalhando o dia todo, para estudar teatro à noite.

O processo criativo partiu do desejo da turma de discutir os temas disparadores: **funk e relações de trabalho**. Esses temas surgiram reverberando as vivências daquela turma: jovens que estavam em diversos postos de trabalho, em precariedade, muitas horas de trabalho, salários baixos e empregos informais.

A maior parte da turma experienciava o funk como música e como território de libertação e lazer para o corpo, e, em alguns casos, como espaço de denúncia e afirmação da própria identidade, afirmando, por exemplo, o território de onde eram oriundos. O funk atravessava a experiência coletiva da turma, cada pessoa de uma forma, no fone de ouvido, na rua, na dança, em casa, na festa, no baile, no vizinho, no ponto de ônibus.

Estes temas conduziram as investigações do espetáculo, tanto para a elaboração dramatúrgica quanto para a estruturação dos procedimentos práticos para a criação.

Este ponto da escolha temática me remete ao processo do espetáculo *O Grito do Outro - O Grito meu!*. Em ambos os processos, os coletivos encontraram, a partir de suas vivências, o que dispararia a criação, e também, acessaram uma musicalidade de matriz negra, presente em seus corpos e experiências como um lugar referencial para compor a cena. E, neste ponto, encontramos o fundamento, elemento que integra a noção de corpo-tambor, sendo acionada para a criação.

O professor Lucas e eu decidimos que as concepções de Teatros Negros orientariam nossa prática, pois ambos temos como trabalho e pesquisa os Teatros Negros. Além disso, as temáticas direcionavam um pensamento ético e estético racializado. Em diálogo com a turma, fomos delineando a estrutura do processo.

Definimos que a equipe<sup>48</sup> que comporia o espetáculo, além do elenco de estudantes, seria composta por pessoas negras, envolvendo dramaturgia, produção, figurino, preparações etc.<sup>49</sup> Isso proporcionou que o trabalho dialogasse mais com perspectivas negras em todas as dimensões de criação. As pessoas convidadas foram artistas que também traziam em seus trabalhos uma consciência crítica em relação ao fator racial.

---

<sup>48</sup> Direção: Lucas Fabrício e Rainy Campos | Elenco: Allan Andrade, Arthur Rogério, Augusta Barna, Clarissa Tomasi, Giuli Paz, Gustavo Faraco, Ivo Ivo Ivo, Izabelle Quites, Leon Ramos, Mercedes Stephani, Rafa Goulart | Direção Musical: Rainy Campos | Dramaturgia: Nívea Sabino e Rogério Coelho | Coordenação de Produção: Fabiana Brasil | Assistente de produção: Suellen Sampaio | Preparação corporal e FUNK: Negona Dance (Welleton Carlos) | Técnica Círcense: Jeiza da Pele Preta | Preparação vocal: Rainy Campos | Preparação musical: Iberê Sansara e Rainy Campos | Arranjos musicais: Iberê Sansara | Musicistas: Bella Tymburibá, Brenda Vieira, Juju Britto | Trilha Sonora DJ: Black Josie | Figurino e adereços: Anderson Ferreira e Lira Ribas | Maquiagem: Eli Nunes | Cenografia: Lucas Fabrício e Rainy Campos | Desenho de luz: Veec Santos | Assistência de Iluminação: Naluh Ribeiro | Operação de luz: Naluh Ribeiro e Veec Santos | Orientação teórica: Melina Rocha

<sup>49</sup> Para cada processo de montagem vivido pelas turmas de 3º ano do CEFART, a escola dispõe uma verba para a produção dos espetáculos, sendo possível a contratação de equipe externa à escola para contribuir com a criação. A escolha de artistas que farão parte dos processos é feita pela turma professores/as e diretoras/es que estão a frente da condução do processo.

Em relação à temática, as reflexões partiram de discussões sobre precarização das relações de trabalho, exploração, subempregos e sobre como esses aspectos afetam as experiências e identidades, fundamentadas por uma perspectiva que abordava diretamente as identidades étnico-raciais e de gênero. Essas perspectivas surgiram articuladas com as vivências e trajetórias das alunas e alunos da turma, confrontando as identidades presentes.

O funk, como expressão artístico-cultural negra, apresentava seus aspectos sociais, performativos e produto de saberes e fazeres das populações negras. O funk é múltiplo e se expressa tanto pela presença dos beats, as letras dos MCs, os passinhos<sup>50</sup> e movimentos em dança, como pelas discursividades e movimentos coletivos que elabora. Ele é um território de disputa, onde coexistem diferentes intencionalidades que apresentam imagens da sociedade. A pesquisadora Mylene Mizhari (2020), em sua reflexão sobre o funk como estética e sua criminalização, vai afirmar que

O funk é espaço de afirmação de múltiplas identidades. Se algumas produções se fazem junto a discursos machistas e misóginos, vemos também as mulheres com suas respostas, mostrando não apenas o poder do feminino, mas operando também em uma lógica própria ao funk, de se fazer por meio da disputa, que opõe também polícia e ladrão, a própria facção e a facção rival, o playboy e o funkeiro, a esposa e a amante. [...] Dessa perspectiva, não é possível acusar o funk porque não existe *um* funk. (Mizhari, 2020, p. 51-52)

Na nossa perspectiva, e escolha crítica para o discurso do espetáculo, o funk apresentava-se, na dramaturgia e encenação, como um espaço de disputa entre um corpo controlado e limitado pelo trabalho e um corpo que se liberta pelo movimento sonoro em palavra e dança. Essas escolhas e princípios temáticos reverberaram nas formas estéticas, em que o funk foi o principal referencial: o funk como um acontecimento social, cultural e portador de saberes e performatividades; sua trajetória como musicalidade negra, desde os tambores aos beats, o baile como movimento de lazer e coletividade; e sua capacidade de propagação em diversos espaços sociais. Investigamos um corpo que transita entre o trabalho e a festa, o

---

<sup>50</sup> Passinho é o nome dado aos movimentos dançados relacionados ao funk. Ele surgiu em meio às festas e bailes funks, e apresentam uma movimentação mais intensa na parte inferior do corpo, quadris, pernas e pés. Os passinhos são nomeados conforme o seu tipo de movimento, velocidade e localidade e grupo onde é 'inventado', como *Passinho do Romano*, *Passinho Foda*, *Passinho dos Maloka* etc.

coletivo e o individual, a revolução e a criminalização, pelo som, pelo corpo e pelo *passinho*, e também, a partir das experiências das estudantes.

Através do estudo do *passinho*, linguagem da dança presente no funk, foi desenvolvido, pela preparação corporal, o estudo de movimento e corporeidade para o espetáculo. Por meio de aulas orientadas por Negona Dance<sup>51</sup>, foram estudados *passinhos* do funk produzido em duas regiões do Brasil: no Rio de Janeiro, e principalmente, em Belo Horizonte. Estes estudos contribuíram para a realização de deslocamentos individuais e coletivos, composição de coros, e o *passinho* foi trabalhado como um dispositivo cênico, oferecendo território para jogos de improvisação, e apresentando estímulos para criação da dramaturgia.

Além do funk, outro elemento crucial da estética do espetáculo foi o trabalho com a poesia falada, referenciada nos *slams*.

A artista, slammer e pesquisadora Roberta Estrela D'Alva (2014) reflete sobre o *slam*, e de uma forma sintética, o apresenta como “uma competição de poesia falada, um espaço livre para expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento.” Ela reflete que ao longo da trajetória dos *slams*, ele se torna mais que um acontecimento poético; tornam-se um movimento social, cultural e artístico que movimenta coletividades no mundo todo.

A poesia exibida pelo corpo em performance pelo/a *slammer* apresenta questões fundamentais de demandas atuais, de acordo com as vivências das e dos poetas. “Os *slammers* utilizam toda sua habilidade poética e de composição para trazer a um espaço de tempo reduzido, o máximo de profundidade sobre o tema que querem desenvolver ou da frequência cênica que querem invocar” (D'Alva, 2014, p. 114).

Nessa performance poética, o corpo das/os poetas e/ou *slammers* apresentam uma teatralidade pela conjunção de “musicalidade, dinâmicas de respiração e movimentação corporal, presentificando nessa dança-representação, imagens, sentimentos e cores, em busca de uma comunicação imediata e urgente” (D'Alva, 2014, p. 115).

Em Belo Horizonte, a partir de 2014, houve uma crescente da presença dos *slams*. O primeiro *slam* estabelecido na cidade é o *Slam Clube da Luta*, que surgiu

---

<sup>51</sup> Negona Dance é dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador de funk, morador do Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte. O artista integra o grupo Favelinha Dance.

em 2014 e foi organizado pelo artista Rogério Coelho<sup>52</sup>. O artista é convidado para elaborar a dramaturgia do espetáculo junto com a poeta Nívea Sabino<sup>53</sup>. Assim, o processo criativo foi sendo desenhado a partir do estudo teórico e prático pelo funk e pela poesia falada na cena.

Os Teatros Negros foram se tornando referência para a construção do espetáculo pelas suas características: perspectiva, temática e formas negras. Contudo, tomando como referência a experiência da Cia. Espaço Preto, o processo de *Ópera Operária* se desenvolveu em diferentes circunstâncias. Era um processo pedagógico, em que havia pessoas orientando as práticas e conteúdos. E, também, não era um grupo completamente negro.

O funk e sua musicalidade, que parte de um movimento sociocultural, se tornou meio de discutir a questão de um som que atravessa variadas identidades raciais e suas corporeidades de formas diversas e em disputa.

Em suas reflexões sobre os trânsitos culturais musicais nas Américas, Sodré nos conta que “a força de conviver com a diversidade e integrar as diferenças sem perder o horizonte da matriz simbólica originária é a principal característica do jogo negro.” (2019, p. 126). O pesquisador de funk Carlos Palombini<sup>54</sup>, em entrevista para o site *Volume Morto*, comunica que o funk se liga às tradições da diáspora africana, e afirma, que “o funk faz parte de uma cultura de sobrevivência que o obriga a transmutar-se a fim de preservar a vida. Também aqui ele é jogo, inclusive de cintura.” (2016, p.1). A afirmação de Palombini corrobora o pensamento de Sodré (2019), nos informando que as manifestações culturais negras, suas expressões musicais, são espaços de jogo no trânsito com as diversidades que, com astúcia, se transmutam para manter traços constitutivos de suas identidades.

Retomando a conversa sobre os espaços festivos e celebrativos serem espaços que as culturas negras reinscreveram suas tradições, retomo a Sodré (2019), que nos conta que esses espaços festivos possibilitaram encontros interétnicos e confrontações simbólicas, assim não estão restritos às experiências de

---

<sup>52</sup> Rogério Coelho   mestre em Artes, doutor em Letras, poeta, articulador do Coletivo Sarau de Per feria e *slammaster* do Slam Clube da Luta.

<sup>53</sup> Nívea Sabino   poeta-*slammer*, educadora social e escritora. Tem destaque na cena literária e *slam* em Minas Gerais e no Brasil. Possui livros publicados, textos em revistas literárias e antologias poéticas e também desenvolve trabalhos de dramaturgia e curadoria de projetos culturais.

<sup>54</sup> Carlos Palombini   musicólogo e professor na Universidade Federal de Minas Gerais. É pesquisador de funk carioca e dono do site proibid o.org.

peessoas negras. Elas constituíram formas sociais de interações coletivas, no jogo com outras identidades.

Os lugares criados pelo ritmo eram pequenos espaços de "acerto" ou transação, nos quais as classes e etnias subalternas tanto se esforçavam pela apropriação de alguma parte do produto social (empregos, pequenos negócios) quanto por uma apropriação polimorfa do espaço social (ou seja, aproveitar, por mil "jeitinhos", os interstícios das relações sociais de produção), em busca de um lugar próprio, de uma identidade em suma. O carnaval, o futebol, as festas religiosas, foram jogos que os negros tomaram aos portugueses para constituir lugares de identidade e transação social. (Sodré, 2019, p. 140-141)

Esse jogo negro, de integrar diversos espaços da sociedade em transações com outras identidades, subsistindo com suas matrizes estéticas, espargiu suas práticas culturais na estrutura social. Foi por esse aspecto que caminhamos para a pesquisa do funk no espetáculo: como uma musicalidade presente na vida cotidiana, atravessando variadas identidades e territórios, de maneiras diferentes e disputando narrativas. Mas sempre consideramos a perspectiva negra de sua raiz e formação social como base para nossa narrativa cênica.

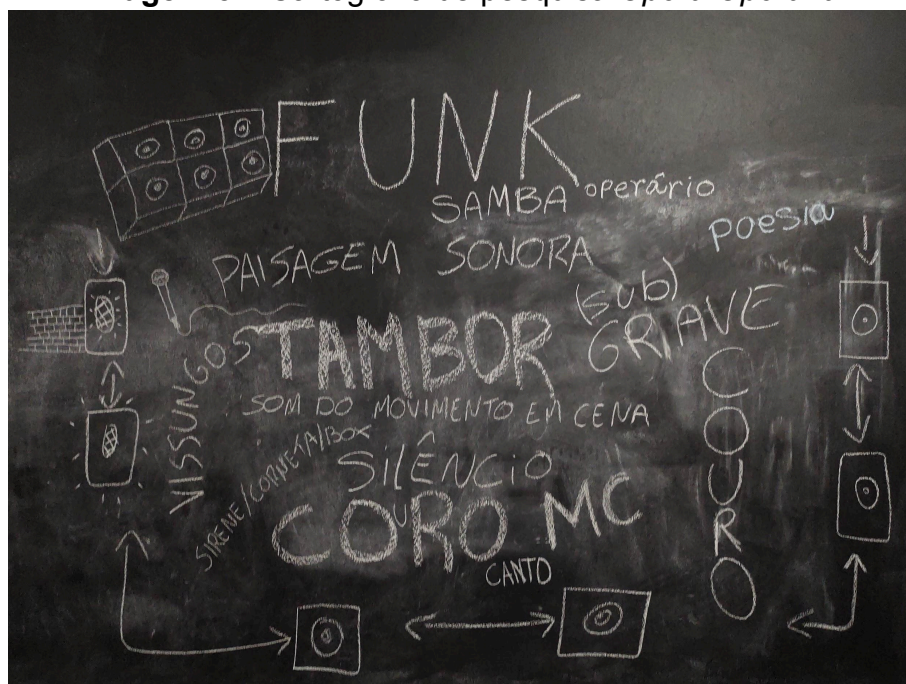
O funk estabeleceu a base criativa pelo corpo, inscrito em movimentos, sonoridades e sentidos no espaço social e histórico. Ele apresentou, para o processo criativo, possibilidades de pensar o movimento, a cena, as sonoridades e a dramaturgia. Partimos de qual era nossa história, nossa experiência corporal, e nossas memórias com o funk, e por onde ele estava inscrito em nossa corporeidade.

E pelas experiências fomos encontrando reflexões. O funk estava na balada, no carro que passa na rua, no baile, no fone de ouvido, no vizinho, na televisão, no rádio. Todas as pessoas ali já haviam dançado funk, sabiam cantar alguma música. Era uma musicalidade que estava no cotidiano, atravessava os mais novos, os mais velhos. Mas ainda sim, mesmo tão popular, sofre repressão, “O funk carrega essa ambiguidade de ser um dos gêneros mais populares do Brasil, e ainda ser marginalizado, para não dizer perseguido.” (Del Picchia, 2021, p.34).

Essa perseguição, conforme Mylene Mizhari é uma tentativa de “policiamento estético” (2020, p. 53) frente aos que desafiam a ideia de bom e belo da moral hegemônica. A autora enfatiza que foi uma “noção de beleza branca, europeia, que ditou o padrão certo de se pentear, vestir, ornamentar, enfeitar, bem como de decoro corporal, de se dançar e de se compor música.” (2020, p. 54).

Então, fomos elaborando nossa criação pelo funk, como movimento expressivo estético, que disputa espaço e desestabiliza a ideia de um corpo restringido pelo trabalho e pela moral hegemônica. Nossa principal narrativa se tornou o corpo que realiza a revolução, rompendo com o decoro corporal, e as limitações impostas ao corpo pelo trabalho. Então, elaboramos uma cartografia para estudo das práticas, a partir da musicalidade do funk, exposta pela imagem a seguir.

**Imagem 5 – Cartografia de pesquisa *Ópera Operária***



Fonte: Elaborado pela autora, 2022.

Em nosso processo de criação, tivemos a possibilidade de conversar com pesquisadoras/es sobre as temáticas discutidas para buscar possíveis conexões entre as relações de trabalho com a musicalidade do funk. Destas conversas e das discussões em sala de ensaio, chegamos a alguns elementos, exemplificados a imagem, mas, para este estudo, darei atenção aos vissungos, tambores, coros e paisagens sonoras.

Os vissungos são cantigas de tradição banto, e de acordo com a perspectiva de Salloma Salomão (2021), seus textos abordam diferentes narrativas, de cantos para o trabalho, de brincadeira e zombarias e de manifestações religiosas. Essas canções foram identificadas e registradas por Aires da Mata Machado<sup>55</sup> na década de 20, na cidade de Diamantina, em Minas Gerais. O artista e pesquisador Salomão

<sup>55</sup> Esta pesquisa foi publicada no livro intitulado *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (1943).

(2021) nos conta que os vissungos são “a memória transformada em cantiga como síntese de um passado longínquo e das novas experiências do cativo e da liberdade na fuga. Então essas cantigas falam da morte, da liberdade e da esperança” (Salomão, 2021)<sup>56</sup>.

Os vissungos nos inspiraram principalmente por sua prática como canção que realizada junto com um movimento de trabalho. Essa canção e movimento marcam uma rítmica para ação, que orienta e incorpora o coletivo. A ação, movimento de trabalho, imprime na rítmica da canção uma sonoridade criada pelo movimento. A execução e repetição das ações geram um ritmo, no qual a canção se desenrola. Os vissungos também nos direcionaram a uma ancestralidade do trabalhador mineiro e negro. A história, as ações, a letra da canção, melodias, evidenciam os seus contextos de enunciação; o todo compõem a musicalidade dos vissungos. Essa relação entre história, som, movimento, canção, ritmo, acionou a noção de corpo-tambor para a preparação do trabalho.

Percebo, pela pesquisa, que essa noção de corpo-tambor volta novamente a partir de uma ideia de musicalidade como referência na criação. Na Cia. Espaço Preto tínhamos o rap, samba e funk e as sonoridades compostas nos espaços festivos. Em *Ópera Operária* reverbera também o funk e as sonoridades compostas por ele.

No processo criativo de *Ópera Operária*, já havia a compreensão de que o funk ressignifica a presença dos tambores em sua musicalidade. Fizemos a relação entre o *tamborzão* que marca o ritmo do funk, como uma transposição dos tambores advindos de matrizes africanas, e como agora o couro do tambor soa pelos beats do funk. Em um jogo de palavras entre **couro** e **coro**, propomos o corpo coletivo como uma reverberação da marcação dos beats: o couro, que é pele, vibra pelo corpo, o corpo compõe o coro, que inscreve ritmos nos movimentos da cena. Retomo os elementos constitutivos da noção de corpo-tambor: o **fundamento**, a **memória**, **ritmo** e **comunicação**.

O **fundamento** como a estrutura, a corporeidade, as experiências vividas e incorporadas, *e que nos processos de criação podem reverberar como ação, como narrativa, sem necessariamente, revelar seus processos de inscrição.*

56

Disponível

em:

<https://www.youtube.com/watch?v=xM7qmUZp14I&list=PLhKtAoSeBhZuzEceoXGacUwKldhR1-YB9>

. Acesso em: 25 de novembro de 2024.

O fundamento foi trabalhado principalmente pela preparação dos corpos para a cena, considerando tanto as experiências já constituídas dos corpos, e também as incorporações trazidas pela preparação do espetáculo. Essas preparações tiveram como eixos: a preparação corporal, a preparação vocal e musical e a preparação com jogos cênicos.

A preparação corporal foi realizada pela dança por Negona Dance, trabalhava a soltura de quadris e pernas dançando funk, a realização de passinhos de funk e aprofundamento em jogos de deslocamento pelo espaço e disputas entre grupos. Essa movimentação tinha como base sonora a música funk de diversos estilos.

A preparação vocal e musical foi realizada por mim, e envolveu exercícios para preparar a voz para o canto, desenvolvendo graves e agudos vocais, respiração, intensidade vocal. A pesquisa vocal e musical passou também por reconhecer as raízes ancestrais do funk e de outros ritmos próprios das populações negras, como o canto dos vissungos e o samba, buscando inspiração nas manifestações populares afro-brasileiras.

Com essa preparação vocal e musical, o trabalho foi sendo desenvolvido pela elaboração de paisagens sonoras e jogos que envolviam todo o corpo na produção de sonoridades, que constituíam uma pulsação para os coros coletivos. A referência aos vissungos foi essencial para pensarmos a consciência rítmica coletiva: cantar, realizar ações e movimentos que inscrevessem uma musicalidade no espaço.

Além disso, houve a composição de músicas autorais, que partiram de improvisações com as paisagens sonoras, nos permitindo elaborar nossos próprios cantos de trabalho.

**Quanto mais eu tento  
desacelerar,  
correm os dias e as horas  
sem cessar**

**Mas não deixo  
a vontade morrer  
Bora juntar  
E fazer acontecer**

**Hoje a lua vai brilhar  
Hoje a vida vai acontecer  
Nessa noite vou te apresentar**

## O que é trabalhar pra viver

**Nessa trama só não quero lamentar**

**Junto o bonde e**

**(tra tra tra tra tra)**

**Pouco tempo**

**tenho pra cantar**

**Só me resta assobiar!!!**

**Coro:**

**Bora meu povo**

**Bora se organizar**

**E eu chamo de novo**

**Que a ópera vai...**

**Que a ópera vai**

**Começar**

(Mocada Artística, 2022)<sup>57</sup>

Essa canção, composta pela turma, turma que nomeou-se Mocada Artística, se tornou a abertura do espetáculo, após o prólogo.

Pelos jogos cênicos, a partir da experimentação dos passinhos, coros e improvisações, investigamos um corpo cênico que transita entre o trabalho e a festa, o coletivo e o individual, a revolução e a criminalização; Isso nos levou a perceber uma contração e expansão das expressões do corpo, uma marcação métrica de tempo e uma percepção de tempo irregular e fragmentado, um ritmo proposto pela coletividade.

A **memória** vai dizer sobre o que retomamos das nossas experiências vividas, e também do **fundamento**, e por quais aspectos vamos percebê-los e significá-los para compor com nossos corpos, a cena. As/os estudantes foram provocadas/os a produzirem seus próprios textos e cenas relacionando o universo temático escolhido – funk e trabalho – com suas próprias vivências e histórias, buscando uma autorrepresentação. Essa autorrepresentação foi referenciada na pesquisa de D’Alva (2014), desenvolvida no livro *Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator-MC*. A pesquisadora desenvolve o conceito de ator-MC, referenciada pelo hip-hop, que consiste em uma pessoa atuante que incorpora procedimentos

<sup>57</sup> A dramaturgia do espetáculo *Ópera Operária* não está publicada, os registros apresentados aqui provêm de meu arquivo pessoal. Os trechos contidos na pesquisa estão referenciados ao final de sua citação.

estéticos do MC – mestre de cerimônias – que tem como ponto fundamental a auto representação e o depoimento.

São características definitivas do ator-MC o levantamento e defesa de um ponto de vista claro por meio da elaboração e apresentação de um testemunho que chamamos de depoimento e a consciência de seu papel social e político, aliada ao exercício do intransferível direito de contar sua própria história e da sociedade na qual está inserido que consiste na autorrepresentação. (D'alva, 2014, p. 76)

Na orientação do processo, eu e Lucas compreendemos que este aspecto do ator-MC se relacionava com o universo em que estávamos trabalhando no processo de criação: o MC, personagem também presente no funk, e também, as/os *slammers* da poesia. O MC no funk e as/os *slammers* na poesia, se representam, em primeira pessoa, e trazem narrativas que apresentam seus contextos socioculturais. Em suas performances, utilizam a rima e musicalidade como elemento que marca sua identidade na performance.

A memória se configura como presença de um repertório de narrativas, corporeidades, e de posicionamentos críticos frente ao contexto temático. Assim, surgiram cenas que trouxeram as narrativas de memórias, que não se tornando um discurso autobiográfico, sobre as próprias individualidades, mas apresentaram caracterizações individuais, pontos de vista, as ações propostas pelo corpo na cena para compor um discurso que dissesse sobre coletividades.

As narrativas, vindas das experiências e pontos de vista, foram entrecruzadas, alimentando a dramaturgia do espetáculo. Segue trecho do espetáculo:

**MERCEDES** - Free, livre. Livre é o que a **Caixa de Supermercado** queria ser, mas continua sendo **Dona de casa** no contra turno. Sim, ela achava que ser livre era ser atriz de novela. E para isso descobriu que precisava ser professora de matemática. A conta não bate? Imagina só o **Estagiário** que virou arqueólogo pra entrar no programa da Xuxa? Um sonho na lua de cristal, viajando pela nave espacial... **Bailarina** era o que a **Professora** queria tanto ser, mas voando baixo, se imaginou sendo aeromoça, e conquistar um amor nos ares.... A **Atendente de telemarketing** que amava joana, que amava o **Porteiro**, que amava o **Faz-tudo**, que de tanto fazer, não

amava ninguém. Um dia, no trabalho, o **Gerente**, um libriano indeciso, que queria ter escolhido entre ser professor ou geólogo, disse que queria ser ator.

**CLARISSA** - Sonho é uma palavra que vem do dicionário do **ex-trocador de ônibus, e atual motorista de aplicativo**, alguém que precisa muito de entender das ruas, avenidas, vias, veias, trajetos, da cidade como um corpo pulsante. Uma geografia que o fez perceber que sonhava em ser homem e mulher ao mesmo tempo. Artista. Ser artista e se vestir de bombeiro, seja na peça da escola, no programa da xuxa, ou no coral da igreja é o sonho do **Microempreendedor individual**, que tenta esculachar o único funcionário que tem. Sonho é o que a **servidora pública** chama de “férias prêmio”, prêmio que ela ainda não teve com artista. (Ópera Operária, 2022, n.p)

As funções de trabalho vividas pelas estudantes, seus sonhos, principalmente de ser artista, aparecem no texto do espetáculo, por uma fala ritmada, baseada numa métrica de beat do funk.

O **ritmo** é a inscrição de ações no tempo e espaço. O ritmo é a performance cênica, articulando os outros elementos, fundamento e memória, na encenação. Mas, principalmente, o ritmo inscreve uma musicalidade na cena, seja pela fluência do texto falado, pela movimentação do coro, pelo tempo da execução das ações, seja pelo beat marcando com os graves, o movimento do quadril.

O coro, propunha um movimento coletivo, orientado pela rítmica do movimento do funk, pelos quadris se movendo ao mesmo tempo, ou o passinho repetido por um grupo de pessoas. O movimento do funk propunha uma musicalidade na cena, mesmo na ausência de um fenômeno captado pela audição.

Em uma cena coletiva, foi proposto que a turma elaborasse um movimento coletivo no *busão*. Um ritmo era visto no movimento dos corpos, que vibravam numa mesma pulsação. Esse movimento desenhava uma musicalidade, que influenciava o texto falado, no uso de suas inflexões e variação de duração. Em certo momento da cena, uma música adentrava o espaço, era um beat de funk, que se combinava com o ritmo de movimento dos corpos. O beat ia acelerando, e acelerando o movimento dos corpos e a fala, até um limite em que se perdia o controle dos movimentos e ações. A musicalidade, o ritmo liberava o corpo do controle.

A cena é composta por um desenho sonoro, uma paisagem sonora proposta pelo movimento coletivo, a que chamamos de coro. As ações da cena vão se desenvolvendo a partir dessa paisagem sonora. O corpo assume o som, e, quando o beat adentra a cena, ele se incorpora ao corpo.

O ritmo também é inscrito pelas ações das palavras através da poesia. A palavra cria arranjos a partir de seu jogo de durações, graves, agudos e timbres. Pensando no *beat* do funk e também na fala dos tambores quando são percutidos, o texto organizado em forma poética vinha com repiques na voz, criando uma estrutura que compunha sonoridades musicais na cena.

**ROGÉRIO:** Extra! Extra! Olha a feira, olha a xepa! Subiram o preço do pão. Subiram o preço do grão.

É preto! E aí, preto!? É preto! É grão! Espreme! Tritura! Moe! Põe no saco e despacha.

Despacha o corpo, disfarça, despacha!

Despacha os melhores grãos. Exporta a produção.

Libera o uso de veneno na plantação; na alimentação. Mata! Mata o grão! Mata o preto espancado e mostra na televisão - põe na tela - filmam pra assistir. Olha, olha o like! Olha, olha o views! Mil views – me viu!?

**AUGUSTA:** Viu!? Viu nada, assistem a tudo desde a minha chegada. É pra pagar com o suor e o sangue nas mãos. Quem vai pagar!?

Quem paga!? Paga! Paga o preço que valha! Paga! Paga! Navalha! Olha o açoite! À venda - o osso. Tá osso!

É o açougue! É a feira! É o caldo!

É a Cana! Corta a cana, escorre o suco.

Cana! Milhares encarcerados!

Cana! Escorre, corre!

É a cana! É a pinga!

Pinga! Chapa pra aguentar!

Chapa! Chapa! A chapa vai esquentar!

Deixa o povo se juntar! É a conta!

Trouxe a conta! Venham!

A ópera vai começar!

Venham!

Deixa o povo se juntar!

Venham!

A ópera vai começar! (Ópera Operária, 2022, n.p)

O trabalho com a palavra repercutia a ação dos tambores tocados; repercutia também o trabalho desenvolvido com os cantos de trabalho dos vissungos. A palavra construía um desenho sonoro, que ora era palavra, ora era canção, por sua variação melódica e rítmica. Os textos performados pelas/os atuantes, reproduziam um dos aspectos da musicalidade do funk: “O canto é elemento central, estruturado num encaixe de letra e melodia que apresenta ligações íntimas com a poesia falada do rap. É uma música eminentemente vocal e poética” (Del Picchia, 2021, p.112). As ações desenhadas na cena, pelos movimentos corporais e vocais, desenhavam o ritmo, tendo como objetivo uma comunicação que é exposta pela musicalidade no espaço.

A **comunicação** como o aspecto de transmissão e construção de sentidos, articula os elementos do fundamento, da memória e do ritmo na performance cênica, criando sentidos de percepção da encenação. O que é entendido por comunicação são os arranjos elaborados pelo jogo do corpo das atuantes em performance, entre si, e com outros elementos que compõem a encenação. Há jogos de cada timbre, de cada corpo em performance, e há os jogos em diálogo.

Assim como escutamos o som dos tambores nos Reinados, seu timbre grave, e também ouvimos os patangomes e gungas<sup>58</sup>, junto das vozes entoando canções. Ouvimos todos esses sons, articulados; sua comunicação entre si, no todo, comunica uma narrativa e um sentido.

Dessa mesma forma, o corpo-tambor articula os seus elementos, e joga com os outros corpos-tambores, com o espaço, com o tempo, proporcionando uma compreensão, uma comunicabilidade. A comunicação é o jogo; é a relação construída, que cria ligações na performance cênica. Os jogos e improvisações que trabalhavam a escuta, os coros, os passinhos, proporcionaram aos corpos se colocarem em relação a partir de diretrizes propostas pelo processo criativo. O

---

<sup>58</sup> Ver notas 3 e 5.

desenvolvimento do processo criativo se caracterizou pela noção de corpo-tambor, e por esse corpo também foi desenvolvida a narrativa principal da dramaturgia do espetáculo.

O texto dramatúrgico foi elaborado por procedimentos de criação que aliaram a poesia falada e a escrita teatral, mesclando características do teatro performativo e do teatro épico-dramático. No processo de criação, o dramaturgo e a dramaturga – Nívea Sabino e Rogério Coelho –, a partir dos materiais cênicos, sonoros e textuais criados em sala de ensaio, propuseram que utilizássemos como referência o texto teatral *A Revolução na América do Sul* de autoria de Augusto Boal. O texto, que tem como característica uma forma épica, foi escrito nos anos de 1960 e trata sobre a luta de classes no Brasil. A peça tem como personagem principal José da Silva, que busca, ao longo da narrativa, uma solução para a sua fome. O texto de Augusto Boal tornou-se referência e apareceu em algumas estruturas de cenas do espetáculo. Sua estética épico-dramática reverbera em algumas cenas do espetáculo, no jogo entre representação, autorrepresentação e narração. Mas sua contribuição principal foi estabelecer o aparecimento do jogo da personagem Da Silva. Em *Ópera Operária* todas as/os atuentes representavam Da Silva, cada um/a em uma função de trabalho.

**IZABELLE** - Vocês agora começaram a perceber que a palavra “sonho” mistura umas coisas na cabeça da gente que parecem impossíveis? Se tudo isso parece impossível pra vocês, neste momento, fechem os olhos e tentem colocar numa mesma frase as palavras: sonho, trabalho e liberdade. A combinação entre elas pode ser o que esta ópera vai cantar sobre a vida de **Da Silva**, uma pessoa trabalhadora da Fábrica Brasil, que tinha o sonho de ser artista, de ser uma pessoa trabalhadora da arte. Sonhadora como muitos de vocês aqui que **tripalham**.

**RAFAEL** - Silva, que vem de “selva”, é um dos sobrenomes mais legítimos de nossa terra. Pedro Vaz de Caminha já dizia sobre o ambiente selvagem que encontrou por aqui desde os princípios dos verbos que geraram a nação... ou a noção nociva para esta nação. Da Silva, quer dizer também que ele já nasceu sendo propriedade de alguém. De Souza, Da Silva, Da Costa... do Brasil. Aquele que carrega nas costas o trabalho que não pode

ser feito pelo patrão, que herdou o “talento” de ser dono dos corpos. (Ópera Operária, 2022, n.p)

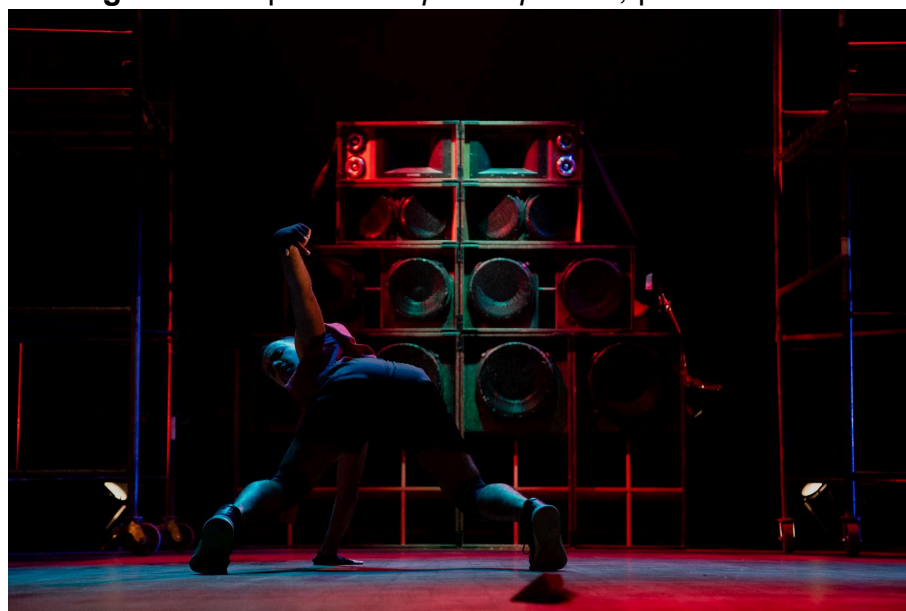
Alguns elementos da estética-épico dramática estruturaram a dramaturgia, a presença do narrador, inspiradas na proposta do ator-MC, “que é um artista híbrido que traz na sua gênese as características narrativas do ator épico” (D’Alva, 2014, p. 75). Essas características são efeitos de distanciamento, quebra da ilusão dramática, e um pensar social na narrativa. A dramaturgia e encenação do espetáculo foram construídas em um processo criativo que também se orientou pela noção de corpo-tambor, que trabalhou a partir de memórias, fundamentos, ritmos e uma comunicação que propôs a própria narrativa do espetáculo.

O funk, tomando os corpos, e seus beats batendo pelo corpo, se tornou elemento central da narrativa, e que alterava também a forma da encenação. O sonho, das e dos estudantes, de se tornarem artistas e trabalharem como artistas adentrou a narrativa do espetáculo, representadas/os por Da Silva, sonho que muitas vezes esteve em risco, pela necessidade de pagar as contas. Os Da Silva, foram representados por muitas funções trabalhistas. O trabalho, ditando o tempo dos corpos, limitador, explorador, adoecedor. Longas jornadas de trabalho, no ônibus. Encontramos no movimento negro, o funk, uma possibilidade de liberação destes corpos.

Corpo de bombeiros é o que salva vidas. Corpo de cristo é simbolizado na hóstia consagrada, que é dada de comer. O Corpo de delito, é um exame muito realizado nas mulheres, por serem mulheres no Brasil. Corpo de baile é um tipo de revolução que acontece quando *[Narradora é interrompida por uma batida de funk]... quando seres humanos descobrem [o som da batida vai aumentando, e a narradora aumenta o volume da voz disputando com o som]... que o ritmo vem de dentro, vem de longe, vem do congo, vem do coco, vem do makulele... vem do funk, que vai pulsar neste espetáculo, como uma revolução... que acontece em cada um de nós... de vc... quer vc queira ou não...* (Ópera Operária, 2022, n.p)

Pela criação teatral, buscamos um movimento de revolução coletiva pelos corpos, que chega pelo funk, pelo pulsar desse movimento coletivo e o que ele mobiliza no corpo. O espetáculo se desenrola, com uma dramaturgia que inicia com representações e narração, estruturada por uma estética épico-dramática, com um tempo métrico, marcado pela execução do trabalho. Então, ele vai se tornando um baile, uma revolução. Os corpos assumem o *tamborzão* e realizam em cena uma presentificação de si, liberando a cena de estruturas dramáticas, fragmentando o tempo cênico e realizando um baile, em que surge um paredão de som, e os corpos dançam e se manifestam, como pode ser visto nas imagens a seguir.

**Imagem 6** – Espetáculo *Ópera Operária*, paredão de som.



Fonte: CERQUEIRA, Igor. 2022. Na foto, da esq. para dir.: Gustavo Faraco.

**Imagem 7 – Espetáculo Ópera Operária, cena final.**



Fonte: CERQUEIRA, Igor. 2022. Na foto, da esq. para dir.: Arthur Rogério, Clarissa Tomasi, Leon Ramos, Augusta Barna, Gustavo Faraco, Mercedes Stephani, Izabelle Quites, Rafa Goulart, Allan Andrade.

O processo criativo, orientado por uma percepção de corpo-tambor, elaborou também o discurso da encenação: adentrou o movimento dos corpos, as palavras, o ritmo do espetáculo e a musicalidade composta na cena performática. A musicalidade composta no espetáculo parte de uma experiência sonoro-musical que compreende todas as instâncias de produção do corpo.

**Ouçam,  
para driblar a ditadura eu comecei a dançar.**

**Arreda a lei da vadiagem!  
Arreda o mau agouro!  
Arreda a inveja e a má fé,  
*tira o olho! tira o olho!*  
Dos estrangeirismos na língua, fiz gíria para comunicar: deixa o corpo  
falar!**

**Negro o Movimento!  
Música;  
Negro ameríndia!**

**Ginga com mandinga**  
***Tamborzeia a fé, multidão***  
**Fé na dança, fé! Fé na festa!**

**Avisto pela fresta a revolução!**

(Ópera Operária, 2022, n.p)

O processo criativo do espetáculo *Ópera Operária* consolidou-se como um campo de criação onde memória, fundamento, ritmo e comunicação atuaram como pilares de uma estética cênica conectada às culturas negras. A noção de corpo-tambor, além de ser uma ferramenta prática para a criação, revelou-se também uma abordagem pedagógica que possibilitou aos estudantes trazerem suas vivências e incorporarem suas histórias em uma narrativa coletiva. Em *Ópera Operária*, o corpo-tambor integrou movimentos, vozes, ritmos e memórias, resultando em uma cena onde os corpos dialogavam com a musicalidade do funk ao mesmo tempo em que esta inscrevia na cena, e pelos corpos, um tambor ancestral. Esse tambor ecoa nos movimentos e vozes do presente, apontando para futuros em que os teatros, de fato, percebam as culturas negras que compõem a sociedade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever uma pesquisa a partir de experiências é algo bastante complexo e difícil, porque a nossa memória não trabalha de forma cronológica e linear: ela dá saltos, ela faz voltas, ela compreende esquecimentos e também invenções. Assim, por muitas vezes, me preocupei em criar muitas invenções, pois o tempo que passou após as experiências aqui narradas, me deu muito mais repertório reflexivo para investigá-las. Mas penso que esse também é o caminho da pesquisa: ela considera o tempo.

A escrita desta pesquisa foi também uma escrita e reflexão sobre a minha trajetória, junto com a trajetória de Teatros Negros que ouvi, vi e vivi.

Os Teatros Negros produzidos na cidade de Belo Horizonte são os referenciais da minha reflexão. Eles apresentam uma profunda e sensível relação entre suas práticas artísticas e as manifestações expressivas das culturas negras, principalmente pelas formas estéticas elaboradas nas encenações, destacando os elementos da memória, corporeidade, musicalidade como centrais para a produção.

Ressalto a importância de iniciativas como o Prêmio Leda Maria Martins e segunda Preta, que contribuem para a preservação da memória coletiva e difusão das artes cênicas negras. Ambos são projetos valorosos para se refletir sobre as poéticas da cena negra, e atuam como um importante acervo cultural e político, que evidenciam a pluralidade criativa e inventiva dos Teatros Negros. A partir desses projetos, podemos observar que os Teatros Negros não denunciam somente as violências histórica. Suas criações têm avançado ao propor novas poéticas e políticas pelas formas estéticas, como percebemos a partir da poética da Cia. SeráQuê? e Cia. Espaço Preto, que performaram as experiências negras a partir de suas expressões criativas e inventivas, reafirmando o protagonismo da experiência negra como matriz epistemológica dos Teatros Negros.

O protagonismo de uma experiência negra na cena, não se configura, necessariamente, como teatros autobiográficos, mas reverbera, um caráter fundamental das culturas negras. Através das práticas performáticas e do uso de *jogos de duplicidade e aparência*, criaram-se formas complexas de driblar o controle colonial, preservando e transformando saberes ancestrais em novas possibilidades estéticas no/pelo corpo.

Inicialmente, planejei falar sobre sonoridades e musicalidades presentes na cena teatral negra. Mas, conforme os estudos se desenvolveram, percebi que não seria possível separá-las do contexto que as produz. Foi fundamental falar de culturas negras, seus traços constitutivos, que influenciam seus saberes e ações, e que têm o corpo em performance como elemento central de inscrição de práticas e expressões. A pesquisa revelou que o corpo ocupa um lugar central na construção dos Teatros Negros. Ao trabalhar com a noção de corpo-tambor, percebo como as musicalidades desempenham um papel central na construção estética e simbólica dos Teatros Negros. Elas vão muito além de serem elementos técnicos ou acessórios nas encenações; constituem uma linguagem própria, ancorada em práticas culturais negras, e moldam as corporeidades.

A análise do espetáculo *O Grito do Outro – O Grito Meu!* mostrou como as sonoridades e musicalidades se tornam alicerces para a criação cênica a partir da experiência. O espetáculo não apenas explorou a musicalidade como tema, mas também como prática de criação coletiva. As sonoridades se transformaram em um campo de experimentação artística que permitiu as/os integrantes ressignificarem suas memórias individuais e coletivas, traduzindo-as em cena por meio da noção de corpo-tambor.

O corpo-tambor foi a noção que surgiu a partir da experiência de criação da Cia. Espaço Preto, emergindo da prática coletiva. Enfatizo que ela não “existia” como reflexão durante o processo de criação de *O Grito do Outro - O Grito meu!*. Ela se configura como uma estrutura possível para a criação, tendo o corpo, a experiência, as musicalidades negras como princípios criativos. Essa noção traduz a ideia de que o corpo não apenas reproduz sonoridades, mas é um instrumento vivo que ressoa experiências, histórias e sentidos. Como possibilidade para criação de Teatros Negros, a noção de corpo-tambor emerge como uma abordagem que amplia o entendimento de uma corporeidade constituída de sonoridades.

Observando a minha prática docente, percebo a noção de corpo-tambor permeando também as práticas de sala de aula. Observar seu desdobramento nas experiências conduzidas por mim, auxiliou a perceber mais profundamente sua estrutura, que não é fechada e nem definida, estando em investigação. Até o presente momento, corpo-tambor é uma proposição que está sendo refletida, e continuará sendo. Não a proponho como um conceito ou metodologia, mas como uma possibilidade de constituir poéticas de criação a partir dos Teatros Negros.

O espetáculo *Ópera Operária* é um desdobramento de minhas práticas artísticas na docência, apresentando possibilidades de se pensar os Teatros Negros na formação teatral. Por meio de práticas que estudam as musicalidades oriundas de matrizes negras, como o funk, as experiências relatadas demonstram a possibilidade de poéticas de Teatros Negros adentrarem espaços de ensino e criação, confrontando estruturas e modelos rígidos e branco hegemônicos na formação teatral. Essa atitude não só amplia as perspectivas artísticas dos estudantes, como também elabora um diálogo ético sobre identidade e práticas culturais. Este movimento posiciona os Teatros Negros não apenas como expressão estética, mas como um território de disputas simbólicas e de produção de novas narrativas, essenciais para a construção de uma formação teatral que contemple a realidade cultural vivida no país.

Essa investigação se torna um processo de aprendizado contínuo. Ao envolver-me nas práticas artísticas coletivas aqui citadas e investigar as culturas negras, desenvolvi um olhar crítico e reflexivo essencial para a minha atuação como aluna. Neste trabalho, a prática cênica não foi dissociada da reflexão teórica. Ao contrário, ambas se alimentaram mutuamente. A pesquisa, nesse sentido, fortaleceu não apenas a pesquisadora e artista, mas também a educadora.

Por fim, retorno ao começo desta escrita para me aproximar novamente do Mestre Bengala, que, sem saber, orientou esta escrita quando proferiu: “*você tem que pôr sentido*”.

O corpo evidenciou os sentidos de que os Teatros Negros são territórios polissêmicos e dinâmicos, cujas formas e práticas se alimentam das culturas negras e, ao mesmo tempo, contribuem e fazem parte delas, as renovando e ressignificando-as.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

AMÂNCIO, Gil. Ciberterreiro: uma roça de *beats* e batuques. **Revista Guaicurus**. Belo Horizonte, MG, v. 6, n. 1, p. 21-27, 2024.

AMÂNCIO, Gil. Entrevista concedida a Rainy Campos. 10 de setembro de 2024. Gravação transcrita. [Vide apêndice A]

BENEVENUTO, Assis; ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinicius (Orgs.). **Teatro Negro**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

BERNARDO, Pablo. [sem título]. 2018. Belo Horizonte. Fotografia. Acervo da Cia. Espaço Preto.

BERNARDO, Pablo. Mãe da Rua. 2017. Fotografia. Disponível em: <http://segundapreta.com/mae-da-rua/> Acesso em: 14 de setembro de 2024.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

CALADO, Carlos. **O Jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

Canjica Histórica: Vissungos e Afrobrasilidades [por] Salloma Salomão. [S. l.:s. n.], 2021. 1 vídeo (39 min). Publicado pelo canal Sesc Campo Limpo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xM7qmUZp14I&list=PLhKtAoSeBhZuzEceoXGacUwKldhR1-YB9>. Acesso em: 25 de novembro de 2024.

CERQUEIRA, Igor. [sem título]. 2022. Belo Horizonte. Fotografia. Acervo do espetáculo Ópera Operária.

COELHO, Rogério; SABINO, Nívea. **Ópera Operária**. Texto teatral não publicado. Belo Horizonte, 2022.

CUSTODIO, Sitaram. Entrevista concedida a Rainy Campos. 26 de março de 2024. Gravação transcrita. [Vide apêndice B]

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop**: a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DAIBERT, Robert. A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, RJ, v. 28, n. 55, p. 7-25, jan-jun. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/hgxBJQTRjZLHVHcF7Jpf4bw/?lang=pt>. Acesso em: 19 de setembro de 2024.

É TUDO PRA ONTEM. Intérprete Emicida. São Paulo: Sony Music Entertainment Brasil sob licença exclusiva de Lab. Fantasma, 2019. Spotify: 5:10:00. Disponível em

[https://open.spotify.com/track/1FpjfHwVh1ziha91Ng2o4P?si=G4jJc1A6Qwe5Zk\\_jYeraZA](https://open.spotify.com/track/1FpjfHwVh1ziha91Ng2o4P?si=G4jJc1A6Qwe5Zk_jYeraZA). Acesso em: 03 de março de 2024.

ESPAÇO PRETO, Cia. Ama. **Em Tese**. Belo Horizonte, MG, v. 23, n. 3, set-dez. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/14120>. Acesso em: 14 de setembro de 2024.

**Espanca!**. [s. d.] Disponível em: <http://espanca.com/c/quem-somos/>. Acesso em: 05 mar. 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Schaffter, Laurent Léon (Trad.). São Paulo: Vértice, 1990.

JONES, LeRoi (Amiri Baraka). **Black Music: Free jazz e consciência negra 1959-1967**. Capilé, André (Trad.). São Paulo: sobinfluência edições, 2023.

LIGIÉRO, Zeca. BATUCAR-CANTAR-DANÇAR desenho das performances africanas no Brasil. **Revista Aletria**. Belo Horizonte, MG, v. 21, n.1, p. 133-146, jan-abr. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18430/15219>. Acesso em: 20 de mar. de 2024.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/778472>. Acesso em: 20 de mar. 2024.

LOPES, Del. [sem título]. 2014. Belo Horizonte. Fotografia. Acervo da Cia. Espaço Preto.

LUCAS, Glaucia. **Os Sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARTINS, Jenfs. [sem título]. 2016. Belo Horizonte. Fotografia. Acervo da Cia. Espaço Preto.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-92.

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Javali, 2023.

MIZHARI, Mylene. Funk é cultura?: arte, racismo e nação na criminalização de um ritmo musical. **METAXY: Revista Brasileira de Cultura e Políticas em Direitos Humanos**, Rio de Janeiro, RJ, v. 3, n. 1, p. 40-59, jan-jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metaxy/article/view/45521>. Acesso em: 02 de novembro de 2024.

NASCIMENTO, Anderson. O Teatro Negro proposto pela Cia. Espaço Preto ou a formação de um ator-pesquisador-docente negro. **DAPesquisa**, Belo Horizonte, MG, v. 13, n. 20, p. 45-62, ago. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/1808312913202018045>. Acesso em: 14 de abril de 2024.

NEVES, Otávio. **Nós**: o entrelaçamento do som e imagem cênica enquanto dramaturgia sonora no espetáculo do Grupo Galpão. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/items/1881e33d-7d9a-4823-b13b-56075c3ec332>. Acesso em: 20 de junho de 2024.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Khoury, Yara A. (Trad.). (2012). **Projeto História: Revista do programa de estudos pós-graduados de história**, São Paulo, SP, v. 10, p. 7-28, jul-dez. 1993.

NUNES, Eli. Entrevista concedida a Rainy Campos. 01 de agosto de 2024. Gravação transcrita. [Vide apêndice D]

PALOMBINI, Carlos. Funk como prática experimental: entrevista com o musicólogo Carlos Palombini. [Entrevista concedida a] GG. Albuquerque. Volume Morto, online, 16 ago. 2016. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/funk-como-pratica-experimental-entrevista-com-o-musico-logo-carlos-palombini/>. Acesso em: 10 de novembro de 2024.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **A Capoeira Angola**. Salvador: Gráfica Loreto, 1964.

PATRÍCIA, Anair. Entrevista concedida a Rainy Campos. 30 de julho de 2024. Gravação transcrita. [Vide apêndice C]

PICCHIA, Paulo Menotti Del. **A neblina e o fluxo**: o funk nos corpos elétricos da quebrada. 2021. Tese (Doutorado em antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-24062021-185813/pt-br.php>. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, SP, v. 44, nº 1, p. 221-286, jan. 2001. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/27128>. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **Revista dos centros de estudos africanos**, São Paulo, SP, v. 22-23, p. 87-109, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580/78183>. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS. **Catálogo**. Belo Horizonte: Prêmio Leda Maria Martins, [20--]. Disponível em: <https://premioledamariamartins.com/#catalogacao>. Acesso em: 20 agosto de 2024.

ROSA, Allan da. **Pedagoginga: autonomia e mocambagem**. São Paulo: Pólen, 2019.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora**. Fonterrada, Marisa T. (Trad.). São Paulo: Editora UNESP, 2001.

**segundaPRETA**. [s. d.] Disponível: <http://segundapreta.com/>. Acesso em: 05 de mar. 2024.

SIMÕES, Mariana Emiliano. Corpo-tambor: corporalidade negra no reinado mineiro. **Rebento**. São Paulo, SP, n. 6, p. 179-202, mai. 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/137>. Acesso em: 20 de agosto de 2024.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2023.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019. *Ebook*.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2015. *Ebook*.

SOARES, Will. Entrevista concedida a Rainy Campos. 03 de março de 2024. Gravação transcrita. [Vide apêndice E]

SOUSA, Rainy. Cartografia de pesquisa Ópera Operária. 2022. Fotografia do autor.

VIANNA, Anízio. **Rappers: poesia, oralidade e performance**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

A última entrevista de Letieres Leite. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (82 min). Publicado pelo canal Volume Morto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aejftAJ6plc&list=PLUUwciqZGR4keyxQaFdXDGmEVX7XqbeRB&index=42&t=3763s> Acesso em: 12 mar. 2024

Afrossonora: Ep. 04 - Tudo é ritmo - Parte 01. [Locução de]: Rafael de Queiroz, Nathalia Grilo. [Recife]: Spotify, 24 mai. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4v0g7AnMj2qrAu338NAOCE?si=5LpN8tG3SmCcMLpMfzTMEQ>. Acesso em: 03 de mar. de 2024.

Afrossonora: Ep. 05 - Tudo é ritmo - Parte 02. [Locução de]: Rafael de Queiroz, Nathalia Grilo. [Recife]: Spotify, 24 mai. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4aYbw7RKT3xdxyNI2Nu5eK?si=HudgKVUKTHqrUD23shQYFw>. Acesso em: 03 de mar. de 2024.

Afrossonora: Ep. 12 - África-Brasil (Parte 01). [Locução de]: Rafael de Queiroz, Rafael Galante. [Recife]: Spotify, 18 ago. 2022. Podcast. Disponível em: [https://open.spotify.com/episode/0buituWY2xdNAqa1CqmL9d?si=1SVCghbcTFesIGsQpe\\_q2g](https://open.spotify.com/episode/0buituWY2xdNAqa1CqmL9d?si=1SVCghbcTFesIGsQpe_q2g). Acesso em: 06 de mar. de 2024.

Afrossonora: Ep. 12 - África-Brasil (Parte 02). [Locução de]: Rafael de Queiroz, Rafael Galante. [Recife]: Spotify, 26 ago. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2RWz0pABk2zbJHvAOGKVzB?si=sZG8aTGoR6mT2lyMt4yDJw&context=spotify%3Ashow%3A0iJpfYCihuOUt7vEdDXHoD>. Acesso em: 06 de mar. de 2024.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena**: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. 2016. Dissertação (Mestrado em artes) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

Cosmologia bantu: interações, tradução, ritmo, e força vital por Tiganá Santana. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (123 min). Publicado pelo canal África nas Artes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuly07vg7O8&t=61s> Acesso em: 12 mar. 2024

CRUZ, Adélcio de Sousa. **PERFORMANCE E AFROMINEIRIDADE**: relações entre literatura e música. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, MG, v. 21, n.1, p. 09-25, jan-abr. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18420/15209>. Acesso em: 20 de mar. de 2024.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono. **Afro-Asia**, Salvador, BA, v. 25-26, p. 313-363, jan. 2002.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Interação cênico-musical**: estudo nº2. 2013. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda**. Salvador: EDUFBA, 2015.

Guilhotina | Le Monde Diplomatique Brasil: #225 Estética e política em Jorge Ben, com Allan da Rosa. [Locução de]: Bianca Pyl, Luís Brasilino, Allan da Rosa. [São Paulo]: Spotify, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3Xg17NTs5vkqctCCWglpZq?si=OZvuJdkUQTeHjCFnzrfZdw>. Acesso em: 24 de março 2024.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap: A música Negra no Brasil**. 1998. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

Musicalidades negras: raça, cultura e resistência. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (125 min). Publicado pelo canal Núcleo de Estudos Afro-brasileiros UEL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CRBip63XsfE&list=PLUUwciqZGR4keyxQaFdXD GmEVX7XqbeRB&index=36&t=5358s>. Acesso em: 12 mar. 2024.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NUNES, Evandro. **O Teatro Negro e Atitude no Tempo: o tempo no Teatro Negro e Atitude**. Belo Horizonte: Javali, 2021.

SANTOS, Laura Gomes. O Grito do Outro - O grito meu!, da Cia. Espaço Preto, e o teatro épico ressignificado no teatro negro engajado. **Revista Versalete**, Curitiba, PR, Vol. 8, n. 14, p. 170-184, jan-jun. 2020.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. SILVA, Maria T. O.; SILVA, Magda. R. G.; PASCOAL, Maria L. (Tradução). 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

## APÊNDICE A - ENTREVISTA DE GIL AMÂNCIO

Entrevista realizada no dia 10 de setembro de 2024

Rainy Campos - R.C.

Gil Amâncio - G.A.

**R.C - Eu não encontrei muitos materiais sobre a Cia. SeráQuê? em bibliografias e nem na internet. Gostaria que você me contasse um pouco sobre o surgimento da companhia e os trabalhos desenvolvidos por vocês.**

**G.A.** - Então, o que que acontece? Eu tinha duas formações. Uma foi com a Marlene Silva. Quando Marlene chegou aqui, em 79, o Bolão, percussionista, estava montando um grupo de percussionistas para tocar com ela. E aí ele me convidou para tocar no espetáculo de Marlene: “o Gil toca não sei o quê”. Lá fui eu. Fizemos o espetáculo de chegada dela, *Brasil Brasileiro*. Era aquela coisa de dança afro, né? Pá, aquele negócio todo da dança afro, das roupas, as tangas, aqueles trem tudo da dança afro. E, quando acaba o espetáculo, Marlene me convidou para tocar nas aulas. Falou: “Você não quer tocar nas aulas? Você toca aí, direito tal, né?”. Sacou que eu tinha uma coisa ali, aí ela me chamou pra tocar. Então eu entro para o campo de Marlene.

A outra formação era o teatro, que eu já vinha trabalhando com Eid Ribeiro. Pra mim, um marco do teatro foi Carlão, quando a gente cria a Cia. Som e Drama.

**R. C. - Que é o que depois vira a ZAP, né?**

**G.A.** - Isso, vira a Zap. E aí, o que que acontecia? Eu estava no teatro com o Carlão, e era montando Kafka, estudando teatro Nô. Carlão é um cara legal, que vai fazer o quê? Carlão vai ser... 76, que é a hora que eu entro na cena. A gente tinha duas grandes discussões. Uma era política, porque a gente estava na ditadura. Perguntávamos: “O teatro tinha que se envolver com essa questão? Então, ah, tem? Não tem? Como é que é? Com censura?”. A outra discussão era sobre mudanças nas artes em Belo Horizonte. O teatro ainda era muito ligado ao texto, então é aquela coisa do “ator projetar a fala”, né? Finge lá a última pessoa na cadeira. Então, era texto, texto, texto. Os diretores, como Carlão, que vinham influenciados pelo teatro japonês, tava lendo Grotowski, queria trabalhar corpo: “Não, ator tem que

ter corpo em cena, não dá pra ficar só na palavra.” Ele queria que o cenário interagisse, que não fosse só pano de fundo. Ele não queria que a trilha fosse só para criar clima; tinha que ter diálogo nesse negócio. Então, aí começa essa discussão na cidade. O pessoal da dança queria mais espaço, porque bailarino é só corpo: “Levanta a perna aqui, levanta esse.” E diziam: “Não, a gente tem que falar, não pode ser mudo.” Do lado do povo da música, como eu também era músico, eu estava na música, querendo que o show de música não fosse só. Que o show de música, na época, era o quê? O cara vinha lá sentava com o violão e ficava tocando uma lista de música, e só. Não, o povo queria mais: “Eu quero participar, eu quero que o show... O show é, a gente tem que dançar, tem que fazer alguma coisa, não sei o quê lá.” Então, estava naquela inquietude da cena em 1976, 77, 8, 9. Ali estava aquela efervescência.

Quando Marlene chega e me chama, eu vou pra ela. Quando eu entro pra academia, começo a tocar pro pessoal dançar, e eu começo a falar: “Porra, cara, o tambor e o corpo têm um negócio aqui, têm uma relação. Aí Marlene me leva pro candomblé, entendeu? A hora que eu chego numa festa e falo: “Ah, eu quero montar um espetáculo novo, queria umas músicas novas.” Aí ela falou: “Vai ter uma festa de terreiro, você vai comigo?” Eu gelei. Nunca tinha ouvido falar direito. Assim, na minha família, o povo que eu ouvia dizia assim: “Ah, isso é baixa energia.” Eu, que era muito zen, meditação, comida integral, sabe? Só levitação, tal. E o povo assim: “Bicho, você vai no terreiro, cara, baixa um trem nocê lá, você não sabe o que é, o trem é pesado, energia pesada.” Eu falei: “Putá que pariu, como é que é esse negócio?” Eu fui. E o que acontece? Quando eu chego lá, eu piro. Porque o povo tocando, dançando, cantando, aquelas indumentárias, aqueles corpos pintados, né? Eu falei: “Meu Deus, o que a gente está discutindo tá aqui. Entendeu? É arte integrada. Não dá pra separar dança, música, canto, teatro. Tudo tem dramaturgia. Uma dramaturgia ali, dos Orixás, o figurino, a coisa toda.” E decidi entender como é que faz isso. Aí comecei a querer saber como é que faz essa arte que mistura essa confusão. Nessa... Só que aqui, o que que era? 1979. Não existia internet. Onde que você busca informação sobre isso em Belo Horizonte? Não tinha. Não existia livros, entendeu? Você queria saber de uma música, Ah, a música africana. Mas como? Africano de onde? Como é que? Tinha disco? Era uma raridade. E aí, eu conheço um diretor do Goethe, que chega aqui, o Roland Schaffner. A mulher dele era dançarina, Carmen Paternostro, maravilhosa. Eu fico amigo dela. Um dia, ela me

leva na casa dela pra jantar, e Roland me pergunta: “Ah, o que que você gosta de fazer, tal?” Eu respondi: “Roland, minha pesquisa é música negra. Eu quero saber de música negra.” “É, você gosta mesmo? Vem cá.” Me levou num quarto no escritório dele e tinha uma parede. No armário na parede, ele abre: tinha disco, som de calimba, som de djembe. Tudo que existia de música na África, esse alemão tinha. Ele era apaixonado. Ele tinha música de preto do mundo inteiro: jazz, blues, música de Cuba, Guatemala. Tudo ele tinha. Aí falou: “Ah, aqui, se você quiser, você traz uma fita cassete, eu gravo o que você precisar.” Aí eu comprava, juntava, não tinha grana na época, pouca grana, comprava fita cassete, comprava os pacotinho de fita cassete, ia pra casa dele e gravava tal. E aí o que é que foi? Eu era ator na Som e Drama, e fazia pesquisa dos terreiros com Marlene. Comecei a fazer preparação corporal. Então, comecei a levar essa coisa do tambor para preparação corporal, a coisa do som, fazer umas provocações lá no negócio. Mas o que que era eu, na Marlene? A gente até começou a fazer teatro negro. Marlene e Adyr, inclusive. E montamos *Sarita da Cachoeira*. A gente começa a fazer um trabalho de teatro usando a coisa da percussão. Mas aí também era, era uma percussão mais usando bacia. Era um trem experimental, né?! Na época com a Marlene. Mas aí, a coisa do teatro e da música foi me puxando mais, e eu fui juntando muito material. Depois vou te mostrar. Fui juntando disco, vídeo, tudo que eu conseguia. Comprei um gravador de vídeocassete. Aí, qualquer coisa que falava na televisão, tipo: “Documentários sobre Angola”, eu gravava, entendeu? E o Fantástico, então? Que tinha muita matéria assim, e eu gravava tudo. E aí, eu falava: “Gente, como é que eu vou fazer isso? O que eu vou fazer com esse trem?” E aí tinha Rui Moreira, que dançava no Corpo (Grupo Corpo). O dia que eu vejo o Rui dançando no Corpo, eu falei: “Cara, esse negão, se ele dançar essas coisas preta nossas, nós vamos enlouquecer, entendeu?” E lá ele estava, com o corpo negro dele arrasando, mas era uma coisa neoclássica do Corpo.

#### **R.C. - Mais moderno, né?**

**G.A.** - Mais moderno. E o Guda era meu parceiro na Marlene, a gente tocava junto na Marlene. Música, né? Guda era percussionista. E aí, eu encontrava com o Rui, e ele falava: “Pô, a gente precisava fazer alguma coisa. Vamos fazer uma coisa junto e tal. Pá, pá, pá”. E aí, a gente vai cozinhando isso durante anos, até que, em 93,

apareceu uma performance para o Rui no Palácio (das Artes) em uma exposição que iria ter lá. Aí o Rui me chama e fala assim: “Oh Gil, eu fui chamado pra isso, você não quer fazer junto comigo, não?” Eu falei: “Ah, vamos embora!” Aí eu fui com um berimbau pra lá, ele arrumou uma malha lá e tal, e a gente começou a fazer uma onda. Aí, dessa onda, eu falei: “Vamos lá em casa!”. E eu comecei a mostrar para ele as minhas pesquisas, e a gente começou a falar: “Eu quero fazer uma coisa de preto, mas preto urbano. Não quero trazer essa coisa do tambor do jeito que é na dança afro...”

**R.C. - Dentro do candomblé, né?**

**G.A.** - Dentro do candomblé! E também esse figurino, né? Que o povo da dança afro usava muito. Eu falava assim: “Eu sou urbano, sou de Belo Horizonte.” E aí, a gente começa a fazer esse exercício que vocês começaram a fazer porque a gente também não tinha referência. A gente começa a fazer exercício de falar assim: “O que que é ser preto em Belo Horizonte?”. Aí, a gente começou a falar: “Eu, quando era jovem, tinha uns bailes, em que a gente dançava e pá, James Brown, a coisa toda. Só tinha preto dançando. Tinha essa memória”. Aí, a gente vai andando para trás e chega na família que foi um lugar-chave para a gente.

**R.C. - Para a gente também...**

**G.A** - Que era assim: “Almoço na casa de preto, entendeu?”

**R.C. - E muito na imagem da mãe também. De uma coisa da mãe muito forte, assim.**

**G.A** - É! A gente tinha coisa da... A gente fala de: vó, mãe, irmã, porque era assim... as mulher chegavam e iam para a cozinha, e os homens chegavam, punha... Que era isso, né? A gente começou a comparar a coisa de família de preto com família de branco. Então, família de preto: a gente entrava, ia para a porta da cozinha, sentava com os bancos e ficavam os homens sentados ali, conversando. E sempre chegava alguém com instrumento, e aí começava um samba, começava uma música ali. E as mulheres cozinhando. E aí, a hora que o pau quebrava, as mulher saía de lá, vinham, dançavam e voltavam para dentro. E vinham para fora outra vez. E a gente falava que, quando ia para a casa dos amigos brancos, a gente já ia para a sala e não entrava na cozinha. Nos apartamentos, a gente entrava nas casas e ia

para a sala porque, na cozinha, era a empregada que ficava, né? Ou, às vezes, quando era mãe sozinha na cozinha, a gente ficava ali. E aí era uma musicazinha leve. Todo mundo falava: [*falando baixo*] “E como é que você vai?” E tal... “Vai fazer vestibular?” Não sei o quê... E tal... Aquela conversa ali e tal...

**R.C. - A conversa estava baixa, né? No volume...**

**G.A** - É... E lá na casa de preto, tu tem aquele: “Oh, oh, fulano!”, “Não sei o quê, não sei o quê lá”, “Aquele filho da puta não sei o quê, não sei o quê lá”... Aquela gritaria, conversa alta... E aí, a gente começou a falar: “Pô, é isso! Nós temos que fazer algo assim: um espetáculo que a gente mistura tudo: comida com dança, com música, com o teatro, né? Eu tinha um negócio, eu tinha uma lembrança. Eu lembrava do meu pai nos almoços de casa, que a gente estava assim, todo mundo lá, sentado na mesa e tal, para comer. Aí, meu pai aparecia, pegava um chapelão, punha um terno... Ele usava um bigodão branco. E dizia: “Tem lugar para o Barão do Rio Branco?” E ele encarnava o Barão, entendeu? Ele era o cara da mesa ali. E quando era só a gente, a gente morria de rir, mas quando tinha amigo da gente, a gente morria de vergonha: “Lá vem papai, pelo amor de Deus.” “Bater mico, não é? Vou pagar mico aqui.” Aí, essa coisa da teatralidade... meu pai já tinha uma teatralidade. Então, a gente começou a fazer a cena que começa a surgir desse lugar, de fazer uma coisa mais urbana, mais desorganizada, porque era essa lógica que não tem uma linearidade. Inclusive, para nós, foi muito difícil, porque os amigos da gente que assistiam o espetáculo, falavam assim: “Pô, muito legal essa energia que vocês têm, mas assim, precisa de uma direção”.

**R.C. - Não é teatro ainda, né? [*de forma irônica*]**

**G.A** - [*continuando...*] “Vocês estão querendo fazer o quê? Vocês estão querendo dançar? É dança?” Isso, por causa do Rui. “Ô Gil, você é do teatro, então você tem que trazer mais o teatro, né? Você muda com a música.” “O que é que vocês estão querendo? Oh, eu topo.” Só que não é isso que a gente quer. E aí, o quê que acontece? Como a gente não tinha ideia do que a gente estava fazendo, a gente começou a gravar. Inclusive, o nome surge disso. Um dia, a gente tinha um ensaio, e o Rui chega com um menino, não sei se já da Comunicação da UFMG, e o Rui fala assim: “Ah, eu pedi a ele para vir aqui gravar o nosso ensaio, e ele topou, porque ele quer fazer uma matéria comigo e tal.” Aí, eu falei: “Eu topo fazer a matéria, desde

que você grave o ensaio.” Aí, o menino foi lá e gravou o ensaio pra gente poder ver o que estava fazendo. Não tinha um olhar de fora. E começamos a fazer as coisas nesse sentido, que a gente chama de SeráQue?. Quando a gente fez a primeira apresentação, todo mundo perguntou: “Ah, como é que surgiu o grupo?” A gente queria ensaiar, precisava de um negócio, e a gente falava: “Será que não dava pra você gravar?” Aí, a gente precisava de foto para poder mandar pro jornal, e a gente falava com a mulher do Guda, que era fotógrafa: “Oh, Teresa, será que não dá pra você ir lá tirar umas fotos?” Entendeu? Aí, acho que a gente vai chamar a companhia de “Será que?”. A gente é isso: a gente é um “Será que?”, “Será que dá?”, “Será que não dá?”, “Ah, como é que é?” Então, a gente começa a trabalhar nesse sentido de construir uma coisa que vinha dessas memórias. Por exemplo, a coisa da música, das minhas memórias de infância, é que eu comecei a aprender a tocar nas panelas. Minha mãe deixava eu pôr umas panelas lá em casa, e eu começava a tocar, nas panelas. Eu adorava fazer batucada nas panelas. Eu tinha um tio que tocava violão, e um dia ele foi lá em casa com o violão dele. Passou, não sei porque *[motivo]*, com o violão lá. Aí, minha mãe falou assim: “Oh, Gilberto, mostra pro seu tio essas batucadas sua aí.” Aí, fui lá, montei tudo, meu tio começou a tocar, e eu fazendo um samba ali, tocando. E aí, isso virou uma coisa assim. Meu tio, quando chegava: “Oh, Gilberto, traz essas panelas aí!” Toda festa, eu estava carregando minhas panelas e tocando com meu tio. Aí, eu falo assim: “Nós temos que usar as panelas.” Então, a gente começou a pegar panela... A gente tinha um negócio que usava antigamente, usava muito. Não tinha água aí, tinha uns latão grande assim, ó.

### **R.C. - Uns tamborzão, né?**

**G.A. -** É! E ali guardava água. Aí a gente falou: “Vamos fazer nisso aqui, um grave.” Tinha um gravão! A gente começa a usar essas coisas de cozinha... Antigamente tinha uma coisa de engraxate. Todo mundo que tinha sapato tinha que engraxar. E os engraxates, eles pegava duas escovas e começavam a limpar: “ta-ca-ti, ta-ca-ti,ta-ca-ti”, *[onomatopeias]* e faziam samba, entendeu? Enquanto estava enquanto estavam lustrando... E depois tinha um paninho que ele davam uma cuspidinha e fazia assim, fazia cuíca *[faz o som da cuíca com a boca]*. Era legal demais. Nós temos que usar isso na... Essa é a estética preta. Faz com que tem, entendeu? A gente começou a fazer isso. Isso fez com que a gente desenvolvesse

um processo em que a gente fazia uma cena, e aí, vendia para um lançamento de alguma coisa... Precisava de alguém para fazer uma performance? A gente ia e fazia. Precisava de não sei o quê da prefeitura? A gente ia lá e fazia outro trecho. Aí, a gente ia fazendo os trechos, apresentando, e na hora que tinha um tantão, a gente colava! Então, a gente não parava de fazer as coisas, de trabalhar. A gente não esperava ter grana, para fazer. A gente sempre fez. Isso depois... E é meu modo de trabalhar até hoje, que foi uma coisa que eu comecei a ver os meus amigos. Eu encontrava e falava: “E aí, o que vocês estão fazendo?” “Ah, Gil, Belo Horizonte é foda. Não tem apoio da política, do governo... A lei do meu projeto não aprovou e tal... Sem fazer nada. Eu falei: “Não é possível!” A SeráQue? me ensinou a não parar. Então, a gente começou a fazer esse modo de fazer as coisas e vai desenvolver todo esse modo de trabalhar, que era usando essas coisas que estavam disponíveis. Era romper esse limite de teatro, dança e música. Porque, para a cidade, o Rui era bailarino, eu era músico, era ator, meio músico e Guda era músico. E aí, de repente, a gente tem cena nossa que é todo mundo tocando corpo [*faz um som batendo no próprio corpo*], fazendo percussão corporal. E ali era uma dança! A gente começou a alargar esse conceito de dança, o conceito de teatro, o conceito de música, e para nós foi ótimo, porque a gente participou de festival de teatro, festival de dança, festival de música. Todo festival, a gente entrava, dava um jeito. “É música? É música!”, “Teatro? É! Nós somos teatro! Tem cenário, figurino, texto, tem tudo!” “É dança? É dança! tem dança... O Rui dança lá e tal, tem o espetáculo de dança.” E aí, a gente ficou construindo essa coisa que não tinha um limite, entendeu? Aí, quando acaba o *Patangome*, a gente queria desenvolver isso com mais gente, passar isso para mais gente. E aí, a gente começa a fazer oficinas nas periferias com um trabalho chamado *Quilombos Urbanos*. A gente vai visitar os grupos de dança afro, os grupos de b-boys da periferia. A gente foi num tanto de grupo tentar, mas só um topou essa loucura nossa, que era o *Up Dance*, um grupo de dança de rua, street dance. E a gente monta o *Quilombos* com o Rick, que vai fazer os textos, as letras das músicas. A gente monta uma ópera. Para mim, o *Quilombos* era uma ópera! Porque a gente monta uma estrutura de andaime, onde a gente ficava, os músicos ficavam lá em cima. Eu, Guda, o Henrique (que cantava e falava os textos lá em cima). Tinha um tablado no chão que era todo sonorizado por baixo, então, quando pisava, fazia som [*bate o pé no chão*]. Embaixo do andaime tinha um tapume, onde tinha uma moçada do grafite que grafitava. Era essa coisa de

dança, do Rui, com a moçada do hip-hop. A gente tocava nos andaimes, nas estruturas, sabe? Era um negócio muito doido. E o *Quilombos* é o que tem uma vida mais longa pra gente. A gente viaja pra Festival na Argentina, Minas Gerais inteira, Brasil...O *Patangome*, a gente foi pra França, né? Festival de Lyon. Foi legal. O *Quilombos* é um negócio imenso assim. E aí, no *Patangome* já começo a trazer uma coisa mais eletrônica, que era a minha viagem de fazer coisas eletrônicas. Aí, eu ponho uns *trigger* na estrutura que, quando eu bato, eles fazem [*faz um som com a boca*]. Sons doidos assim. Uso um catálogo telefônico, que é um negócio que dá um grave [*faz um som com a boca*]. Então, a gente começa a trazer a coisa eletrônica para dentro do espetáculo, que tinha como preocupação a coisa negra, né? Nesse espetáculo eram todos de macacão, como se estivesse uma construção civil, entendeu? [*faz um som com a boca imitando uma marreta - pá, pá, pá*] trabalhando na construção civil. E aí, os meninos embaixo, dançando! Tinha essa pegada. E aí, depois, a gente tem um racha. Aliás... a gente faz um outro espetáculo que se chama *Urucubaca*...

**R.C. - O “Quilombos Urbanos” é de que ano?**

**G.A.** - O Quilombos Urbanos é de 99, Patangome é de 93... E a gente faz o Urucubaca em 2000...E aí, a gente tem um racha. E, nesse racha, a gente não dá conta de acabar com a companhia. Então, o que acontece? Eu e o Guda, que não concordávamos muito com o caminho que estava tendo a companhia, saímos. E o Rui fica. E começa, lógico que ele vai trazer essa bagagem, mas ele começa já a fazer uma outra coisa da Companhia, mas que a gente não reconhece como Companhia.

**R.C. - Que aí acaba virando um trabalho solo, né?**

**G.A.** - Não. Ele até traz mais gente, mas a SeráQuê? era nós 3. Não tinha coreografia, não tinha ensaio. A gente chegava e “Vamos embora!” O que a gente fazia era treinar jogo. Ao invés de ensaiar, a gente treinava jogar. Cada um fica bom naquilo que faz para conversar na hora. E aí, quando vai pra, pra essa outra fase da SeráQuê?, o Rui vai juntar o Rui com a Beth, que é sua mulher, bailarina, e já traz. Tem uma coisa mais de coreografia, tinha a experimentação, mas fica uma coisa mais para dança. Acho que hoje o Rui criou a Companhia Rui Moreira, mas, durante um tempo, ele carregou a SeráQuê? dentro de uma outra [*visão, perspectiva - grifos*]

*nossos*], apesar de ter muita coisa do que a gente fazia. Cada um de nós carregou isso a seu modo, né? Mas já era outro caminho.

## APÊNDICE B - ENTREVISTA DE SITARAM CUSTÓDIO

Entrevista realizada no dia 26 de março de 2024

Rainy Campos - R.C.

Sitaram Custódio - S.C.

**R.C. - Então, vamos lá. A primeira pergunta é: você pode me descrever? Como você lembra que foi o processo de criação do espetáculo *O grito do outro - O grito meu!*? Pensando no fazer, nas práticas feitas, nos jogos, nas discussões, nos ensaios, na construção dramática. E o que mais você se recordar?**

**S.C. -** Então, o que eu me lembro é que começamos... O processo foi a partir do espetáculo de formatura do Pedro, né, do TCC dele. Ali ficou o germe, ficou, tipo, uma semente, porque a gente gostou muito de fazer. Foi um encontro muito bacana. Acho que estava todo mundo muito entusiasmado com a pesquisa. Naquele momento, para mim, por exemplo, era uma coisa muito nova. O teatro negro... Não tinha ouvido falar ainda. Aprendi com vocês na universidade. E a gente foi aprendendo juntos. E aí, o que fica para mim é que, tipo, ficou aquela semente que deu para a gente aquele desejo de continuar fazendo, de continuar pesquisando. Eu lembro que a gente chamou algumas pessoas. Não sei se foi o Jerônimo... Não sei. Depois disso, o Rodrigo Jerônimo, nós chamamos ele, bem no início, pensando num processo de pesquisa e tal, uma pessoa para dirigir de fora. Acabou que não deu muito certo. Aí, aqueles encontros lá na casa do Antônio... Isso ficou muito marcante para mim. Aqueles encontros, naquele espaço, e a gente quebrando a cabeça, partindo das coisas que nós já tínhamos já construído desde o TCC, mas que, de repente, se transformou em coisas novas. E aí, eu lembro que foi muito referenciado em máscaras, né? A gente discutia muito sobre ritualidade, ritmos, cantos de trabalho. Eu lembro que isso me atravessou muito naquele momento. Ao mesmo tempo, dialogando com os ritmos de rua, arte marginal... Então assim, foi um bololô de coisas que foi juntando. E, a partir disso, nós fomos colocando coisas de nós, coisas pessoais. Eu lembro que o Guilherme já assumiu ali a dramaturgia, que, inclusive, foi ele que desenvolveu o texto meu e do Anderson. Então, o que eu me lembro foi isso, assim, esse desejo da gente querer continuar. Aquele tanto de coisas que estava atravessando a gente, aquele tanto de coisa que a gente foi

juntando. Nós fomos quebrando a cabeça e, do nosso jeitinho, a gente foi costurando, costurando, costurando, até chegar no trabalho, que eu acho que foi um divisor de águas. Aquele que a gente apresentou no Palácio das Artes, na Ceschiatti. É, que foi um trabalho assim, muito aberto, muito experimental e que, dali, deu pra gente ver muitos caminhos. Inclusive, as críticas que nós recebemos dos colegas, de uma visão nossa mesmo, de uma visão própria do grupo. Então, o que eu lembro é disso, sabe? Desse tanto de referência que a gente tinha, aliado com esse desejo de fazer. De colocar nossas vozes, né? Porque acho que todo mundo ali tinha um sofrimento que queria expor, sabe? De forma artística. Todo mundo ali, eu acho. E eu acho, que é desse ponto que a gente tem em comum, teve em comum no grupo. Acho que, por mais que a gente seja pessoas negras, nós somos muito diferentes, sabe? É... Tanto na perspectiva artística, de olhar de mundo, mas tinha sempre pontos que juntavam a gente. Então, acho que era isso assim. Mas o que ficou pra mim é esse desejo de querer continuar fazendo, que tinha a ver com essa coisa que a gente sentia, que a gente queria botar pra fora. A gente já estava sendo influenciado pelas coisas que a gente lia, e pelo trabalho que foi feito, e, de repente surgiu, e ficou para mim também, é que, no final, só depois que eu fui perceber isso virou um trabalho musical, né? Eu acho que essa não era a intenção. E o trabalho virou um trabalho musical. Eu até hoje chamo *O Grito* como um musical, tanto no aspecto dramatúrgico, e como linguagem, também. Mas o ritmo que o espetáculo tem, né? Ele tem um ritmo que é musical, né? As falas, aquelas vozes que vão atravessando, por exemplo. “Ah, o que meu filho vai ser quando crescer”, sabe? Pra mim, tem tudo uma musicalidade. Acho que tem muita coisa para dizer, mas eu não consigo lembrar agora, tudo.

**R.C. - Você lembra de alguma prática, tipo, de criação mesmo?**

**S.C. -** Ficou, para mim, muito, as práticas de ritmo, de canto, que acho que você liderou, né? Desde que eu te conheci, sempre te achei muito forte na questão musical, na voz, você foi liderando isso, trazendo outros ritmos. É... Eu acho que a gente tinha jogos de improviso assim, muito fudas, também. Acho que, depois desse processo, acho que eu nunca mais experimentei e experienciei essas estruturas de improviso que a gente viveu ali. É umas coisas assim. Isso desde o TCC, por exemplo. A gente pegava aquelas caixas, de repente, aquelas caixas viravam um universo de coisas. Era muito massa! A gente ficava 3 horas delirando, escutando

Sabotage, escutando vários raps. Tinha um rap de um cara lá de São Paulo. Como era o nome dele? Ba KimButa! Não sei se continuou. Continuou com o Grito? Não, né? Não, continuou. Então, essas práticas, eram as práticas que mais me marcaram. Eram as práticas de improviso, de ritmo.

**R.C - A segunda pergunta é: na sua percepção, quais foram as principais referências que auxiliaram e contribuíram para a criação do espetáculo e de onde elas vieram?**

**S.C.** - Olha, eu acho que são dois lugares. Acho que um é de um lugar de uma visão pessoal, e o outro é de uma percepção enquanto coletivo. Eu acho que, enquanto coletivo, as nossas referências foram a arte marginal, tanto o rap, as influências que vêm das expressões de rua mesmo, né? Tanto da dança quanto do próprio canto mesmo. Ainda na percepção coletiva, acho que nós fomos muito influenciados pelas leituras negras que a gente estava lendo na época, que tinham a ver com o Teatro Negro, né? Essas referências foram importantes, assim como as de outros grupos de Teatro Negro também, que já estavam vigorando muito antes da gente, né? Que é... Os próprios Crespos mesmo, né? Eu acho que eles foram, foram? Não lembro. Na época, a gente usou eles como referência? Tinha 2 grupos de São Paulo que a gente usava muito como referência. Acho que, enquanto coletivo, é isso assim. Enquanto uma visão pessoal, acho que as referências foram histórias pessoais, da nossa da própria vida. Eu acho que essas referências foram as mais fortes: o racismo que a gente viveu, que a gente vive, de uma dificuldade mesmo, enquanto pessoa negra, para se manter, para sustentar. Enquanto trabalhador, enquanto artista. Acho que essas coisas foram referências diretas, assim... É... tanto que eu vejo isso em cena. A dramaturgia são histórias do cotidiano, como a própria cena da Ana correndo, a cena do... podemos dizer... dos 2 Exus, né? Que retrata tipo um gueto, que retrata uma favela, retrata ali um cotidiano. Então vejo isso assim, uma referência muito pessoal. Isso tem a ver com nossas histórias. E, enquanto coletivo, eu vejo que são as artes de rua mesmo: o rap, hip hop, o teatro negro, as leituras do teatro negro. Eu acho que nós só chegamos ali por causa dessas referências, sabe? Eu sinto que nós não partimos assim: "Olha nós vamos escolher esses, essas expressões artísticas para a gente criar uma cena." Não. Essas expressões já foram chamando a gente. Nós fomos, na verdade, convocados, sabe? Enquanto pessoas negras, porque é um lugar onde a gente se sentia muito à vontade. Acho que era o

lugar. Esses são lugares que dialogam com a gente assim, naturalmente, de forma orgânica. A gente não precisa pensar muito, a gente não precisa criar malabarismos para fazer uma correlação entre uma coisa e outra, como, por exemplo, em muitas expressões que são eurocêtricas, sabe? Tipo assim, eu sou de teatro físico e, muitas vezes, para relacionar teatro físico com negritude, eu ainda tenho que criar muitas questões e trazer perguntas. Eu acho que, no nosso trabalho não. Já era um mundo que nos chamava. Essas foram nossas ferramentas: canto baseado no canto do rap, do hip hop, das nossas referências negras, da música negra. Outra referência também foi o cinema. Na época, eu fiquei pensando, eu estava assistindo muito cinema, cinema negro. Então, eu acho que nós fomos escolhidos. Na verdade, não escolhemos as referências; as referências nos invocaram. “Pessoal, vem pra cá, que aqui tem lugar pra vocês construírem e aqui, vocês podem se jogar à vontade.” Vejo assim.

**R.C. - Pensando no aspecto sonoro-musical, no processo de criação e no espetáculo, o que ele pode contar sobre a sua história, memória e corporalidade? Quais elementos mais se relacionam com você?**

**S.C. -** Ó, acho que um elemento fundamental assim, que eu acho que se relaciona comigo, tem a ver com o ritmo. O processo tem um ritmo, que vai desencadeando no nosso corpo, sabe? Pequenas explosões, que vão dando ritmo à ação também. Resumindo, o aspecto sonoro e musical no espetáculo dita o ritmo, que eu acho que também tem a ver com minha vida pessoal, sabe? Tem a ver com essa correria, com esse afobamento, uma coisa que vai consumindo a gente, que passa muito rápido, que é frenético. Então, acho que tem esse aspecto aí do espetáculo: o ritmo. Eu não sei se eu consegui explicar bem. Tem a ver com o ritmo, e tem um ritmo tanto sonoro quanto o ritmo cotidiano mesmo. Isso me traz uma lembrança de que a gente conversava muito sobre ritualidade cotidiana. Nessas ritualidades eu acho que tem a ver com a música, ela está ditando o tempo, sabe? Eu acho que as escolhas das músicas, dos cantos, elas são meio dramatúrgicas também, né? As próprias músicas e os cantos, eu consigo ver nelas uma narrativa que dita o ritmo. Por exemplo, é engraçado que o espetáculo começa num tempo tão tranquilo, né? Tão contemplativo, do mar. E, aos poucos, vai se transformando: aquela batida, aquele canto pra abrir trabalho, né? Só que é meio que uma interpretação muito pessoal. É tipo assim: “A gente está começando assim, tranquilo, leve, mas as coisas vão

piorar.” Sabe? Que aí tem a ver com o ritmo e termina naquela confusão, pá, pá, pá, pá, pá, pá. É isso, acho que tem a ver com isso com o ritmo que vai ser num estado frenético, acelerando, acelerando, acelerando, até chegar numa explosão, no caos. É tipo um vulcão em erupção, sabe?

**R.C. - Consegue, tipo, me dizer o que te fez chegar nesse pensamento, nessa reflexão?**

**S.C. -** Uma boa pergunta, viu? Mas o que eu posso dizer, nesse momento, é que, quando você vai me falando, está pedindo para lembrar sobre o espetáculo. Quando você me faz as perguntas, o que fica em mim são as músicas. O que me vem agora como memória é a música. E essa música vai acionando em mim lembranças do espetáculo, do contexto que a gente estava vivendo, do momento. É como se fosse uma imagem com música, sabe, sonorizada?! Ela nunca vem em imagem, por exemplo, só lá do fundo do Will com vestido. Não. Vem imagem lá com azul, mas ao mesmo tempo, vem um som.

**R.C. - Não faz essa desconexão, né? Da imagem com o som?**

**S.C. -** Não, tá lá o tempo todo. Parece que o som vem antes das imagens, sabe? E eu acho que toda a minha lembrança, de tudo que eu estou, eu estou colocando para fora, eu acho que já está sendo ditado pela música, pelo ritmo da música. Assim, eu não sei se essa é a expressão correta, se é ritmo mesmo, mas assim, posso dizer que tem um pulso aí, sabe? Me vem, às vezes eu me lembro também, me arrepio algumas coisas. Espetáculo bonito, né? É um espetáculo, é... muito importante de ser feito. É... você acha que tem a ver com isso que eu respondi?

**R.C. - Tem mais uma pergunta. Quais experiências com as culturas negras que você teve ao longo da sua história que você considera que apareceram no processo de criação e no espetáculo?**

**S.C. -** Ah, acho que tem a ver com o canto de trabalho. Lógico que tem haver com outras culturas também, né? Mas eu enxergo muito uma coisa, é... digo assim, a relação que eu tive tem haver com o canto de trabalho negro, né? Do campo, com característica dos povos que foram escravizados, né? É, eu acho que o próprio rap mesmo. Uma coisa engraçada, acho que todos nós lá curtíamos rap, né? Assim, todo mundo curti, todo mundo curti hip hop, todo mundo curti, por exemplo, funk,

todo mundo curti a dança de rua. Por exemplo, o Guilherme fez, o Guilherme que era mais formal [risos] até o Guilherme também. Era uma coisa que, acho, que conectava a gente, não é? Sim, o hip hop, a arte marginal, canto de trabalho. Eu acho que tem a ver também com... eu me deparei no trabalho, com uma corporeidade que, acho, ali eu pude experimentar muito no ponto de vista um pensamento negro mesmo, sabe? Porque, pode parecer estranho, mas, tipo assim, eu pesquiso um trabalho de teatro corporal. Quando você está nesses espaços em que a gente está amparado pelos os amigos negros, pelas expressões artísticas negras, o nosso corpo desagua de uma maneira diferente, sabe? Desagua de uma maneira diferente no palco, né? Quando é espaços assim, que eu acho que são espaços majoritariamente brancos, ele tem um... ele... Eu vejo, por exemplo, estou falando do meu corpo, né? Ele... Ele se coloca de uma maneira completamente diferente. É meio que um lugar de uma defesa, do embate, da guerra, da luta. Por mais que também tenha, nesses espaço negros, esses sentimentos, os espaços brancos são diferentes, sabe? Uma ligação diferente, hum sei lá, é uma conversa diferente. Mas eu estava falando nisso porque eu acho que tem a ver com corporeidade negra também, assim, né?! Expressão corporal negra. Que eu me deparei no trabalho de uma maneira muito diferente, que na verdade, não sei explicar. Foi até bom você lançar essa dúvida, que eu queria entender melhor. Eu lembro que lá eu tinha um despojamento diferente, assim. Então, eu enxergo assim: acho que, quando a gente está nos espaços que a gente está experimentando, construindo, criando, eram espaços que a gente tinha o tempo todo um... que a gente era atravessado o tempo todo por elementos de uma referência negra. Como, por exemplo, o hip hop, né? A gente tinha, o tempo todo, muita música, o canto. Eu lembro disso lá no processo de TCC ainda. Estou levando isso como um processo desse espetáculo, sabe? É, você levou várias, umas 3 canções, eu acho, que eu não lembro mais delas. Eram umas canções africanas, que eram lindas, maravilhosas. Então, eu acho que isso tudo, quando chega na gente, estimula e afeta o corpo da gente de uma maneira que a gente não tem muito controle, porque está ligado com afeto, sabe? Então, meio que o corpo, ele, ele tem um despojamento muito diferente, que eu pude experimentar, acho que pela primeira vez, foi nesse espaço com “cês”. É lógico que eu já tive outras experiências antes disso, com a capoeira Angola. Esses espaços também são diferentes. Quando eu escuto o canto, se eu escuto o mestre chamando, tem uma coisa que, acho, que

está relacionado com o afeto mesmo, de coisas que a gente não consegue explicar muito bem, que, acho, que tem a ver com uma subjetividade. Tem aí também um encontro com o desejo de a gente... Tem um encontro com o desejo de a gente saber quem que a gente é, sabe? Então acho que tem... tem... esses espaços me deixaram pensando muito sobre isso. E a corporeidade ela é afetada por esse tanto de coisas, que a nossa cultura, no caso, criou. Isso vai chegando no nosso corpo de uma maneira que a gente vai se movendo sem entender muito o que que a gente quer? Eu acho que eu estou sendo confuso demais. Assim, o corpo ele se expressa de um jeito que tem a ver com afeto. Por exemplo, quando eu estou escutando ali um rap que eu gosto muito, que é um rap que eu escuto desde pequeno, aquilo está associado com uma memória de criança. Aquilo dá uma disposição do corpo. E, ao mesmo tempo, o corpo ele vai tentando encontrar um lugar que ele faz: Eu estou querendo dizer alguma coisa. Eu quero dizer alguma coisa”, mas não sei o que é, o que que está acontecendo? O corpo ele vai sendo levado, sem saber muito para onde ir, sabe? Acho que, nesses espaços, é isso, sabe? Tem alguma coisa falando aqui comigo. Essas músicas que está me acionando várias memórias. Eu me sinto muito bem, mas, ao mesmo tempo, eu me sinto muito triste também. E isso influencia no modo como expresso o meu corpo. Sei lá, é uma mistura de sensações, na verdade. Acho que isso influencia na corporeidade cênica, sabe? Que eu acho, que isso foi pra mim, uma experiência que eu vivi juntos, com você, com o restante da galera. É... é... é um lugar, na verdade, que não tem muito o que explicar. Acho que a corporeidade não se explica muito, sabe? Ela chega enquanto movimento e aciona a subjetividade do outro que está vendo. Então, é isso. Essas referências são dentro de mim. Elas estão dentro de mim porque... um canto lá do Sabotage, por exemplo, ele vai trazer, inconscientemente, ou, às vezes, conscientemente, uma memória, que é de infância. E tem uma outra coisa louca: às vezes vai trazer uma memória que nem é minha, é de uma outra pessoa, de coisas que eu vi, entendeu? E aí isso fica dentro da gente. Quando a gente chega numa oportunidade, a gente chega num contexto onde vêm de novo essas coisas, elas trazem um tanto de estímulo, que vai fazendo o corpo... que a gente vai, vai se movimentar, se colocar de um jeito que não tem muita explicação, que a gente não sabe onde vai chegar. Só sei que é uma expressão ali, invadida pelas lembranças, pela música, pela história, pelos corpos presentes ali, que a gente vai encontrando, enfim, que doideira né!? Assim, eu tô falando tudo que me vem à cabeça, às vezes

não tem muita lógica, sabe, Rainy? Às vezes essas coisas elas não têm como explicar, sabe? Acho que tá aí o desafio pra você.

## APÊNDICE C - ENTREVISTA DE ANAIR PATRÍCIA

Entrevista realizada no dia 30 de julho de 2024

Rainy Campos - R.C.

Anair Patrícia - A.P.

**R.C. - A primeira pergunta que eu gostaria que você me contasse: como você se lembra da criação da companhia Espaço Preto? Pode ser a partir da sua entrada, de como você estava. Não precisa ser do todo, não.**

**A. P** - Tá. Eu recordo de como que eu tive o primeiro contato. Foi com o Marcos Alexandre, numa disciplina que ele dava. E ele soltou uma pérola, que foi: “Quem aqui conhece Abdias Nascimento?”. E aí ninguém na turma levantou a mão, e ele falou: “Gente, mas isso é um absurdo!” E começou a apontar assim, principalmente para você, Eneida, Anair, o Marcos Diogo e Riquelle, que são negros. “Como assim vocês não conhecem Abdias?” E aí eu falei assim: “Uai gente, como assim? Eu sou morena. Sou morena! Oh! Eu, hein!” E aí ele começou a ficar nesse lugar de levar coisas de teatros negros pra gente. E aí eu fiquei muito curiosa assim, né? Falei: “Uai”. Porque eu sempre quis fazer um teatro político e Brecht não me contemplava. Augusto Boal, eu sabia muito pouco. E aí eu comecei a ler as coisas que Marcos trazia e comecei a ficar muito interessada, a parar ele no corredor para me trazer mais referências. E aí ele me falou: “Olha, tem um aluno que eu estou orientando (ou que fez uma disciplina comigo) que é o Pedro Amparo, que está fazendo um TCC sobre teatros negros. E tem uma disciplina que a Adélia Carvalho vai dar também. Acho que seria interessante você fazer. E aí eu procurei o Pedro na cantina e falei: “Olha, estou pesquisando teatros negros, estou entendendo ainda o que é isso e queria saber o que você vem produzindo, o que é o seu TCC... Quero saber mais a respeito, quais são as referências.” E aí ele me falou para eu ir num ensaio de vocês e me falou que vocês estavam trabalhando muito a partir do rap, a partir de memórias e vivências de todo mundo. Aí eu pedi para ir assistir a um ensaio e eu achei que muito do que tinha ali eram coisas que eu tinha o desejo de falar, que eu tinha desejo de trazer. Que eu lembro desde a infância, de que o meu desejo era fazer teatro para falar da favela, falar da minha comunidade. E aí eu recordo que foi a partir do espetáculo *PrimeiraMente Negra*, com o Pedro e com todo mundo, que a

gente teve o desejo de continuar com os trabalhos, com as pesquisas. Lembro da gente ficar naquela dúvida, né, sobre qual seria o nome desse coletivo, para essa apresentação específica de Primeiramente Negra. E foi por causa da sala. A gente viu o nome da sala e achou interessante, achou que dialogava. A partir desse desejo do Pedro Amparo em trazer um espetáculo que falasse sobre negritudes e vivências de jovens negros, a partir das linguagens do rap, trazendo muito do hip-hop também. Mas, além disso, trazendo um pouco dessas referências dos Orixás, que naquele momento ainda estava sendo tateado por muitas pessoas. Era um lugar de tatear o que eram os Orixás.

Então era essa mistura dos Orixás com o rap e das nossas vivências enquanto jovens moradores de periferia, de favelas. E lembra muito daquela cena, *Histórias que se Misturam*, que era o momento em que realmente a gente conseguia misturar essas histórias: de onde a gente vinha, o que ia acontecer e muito desse lugar da gente começar, a partir das nossas histórias, a trazer os nossos incômodos em relação à Universidade. E aí eu acho que o mote principal, não foi só o desejo de continuar com o espetáculo, mas foi esse movimento que a companhia foi trazendo de reflexão sobre a vivência dessas corpos dentro da Universidade, né? Lidando ali com racismo cotidiano, com ausência de disciplinas. Então, eu acho que a Espaço Preto foi um movimento que reverbera até os dias de hoje. Todo mundo tem como referência quando se fala em estudos de Teatros Negros dentro da UFMG. Eu acho que a Adélia e o Marcos impulsionam, junto com a Leda, lógico, mas eu acho que a Espaço Preto é um grande movimento que começa a trazer isso para uma discussão com os alunos. Acho que ela surge desses incômodos e do desejo de continuar com a pesquisa iniciada no *PrimeiraMente Negra*.

**R.C. - E como é que você se lembra do processo criativo do “O Grito do Outro, o Grito Meu?”**

**A. P** - Eu fui aquela que, no momento que a gente estava fazendo esse projeto, estava envolvida na Mostra em Minas. Aí eu pedi licença, né? Eu falei: “Gente, eu vou pedir licença. Não vou participar do processo criativo deste espetáculo, porque eu estou envolvida agora numa outra coisa que está sendo minha prioridade.” Depois que o espetáculo teve a sua estreia, eu fiquei de longe, então não sei como foi essa construção. Eu só sei que um dos desejos era trabalhar com mascaramento e eu tinha ideia de um mascaramento muito pautado no *Peles negras, Máscaras*

*Branças*. Aí eu estive em uma vivência dessas máscaras lá naquela casa de capoeira, lá que eu não lembro o nome, lá no barcão, navio, embarcação, sei lá o nome daquele lugar. E aí eu tive essa vivência, só nessa vivência, dos mascaramentos e tal. Veio a estreia na Mostra em Minas. É quando eu vejo a estreia na Mostra em Minas. Passa o festival da Mostra em Minas e eu volto. Me aproximo desse processo criativo, do *O Grito*, do *Outro*, do *Grito Meu* e das recordações que eu tenho. A gente é convidado para participar da Mostra em Minas, que é esse evento que quer pensar como são os teatros produzidos não só na capital, mas no estado de Minas Gerais. Nós somos convidados para participar e a gente está envolvido na produção. Parte da companhia está envolvida: eu, você, acho que a Ana Martins. E aí a gente falou: “Nossa, mas o que que nós vamos apresentar, né? A *Primeiramente Negra* não tem como. Então o espetáculo nasce dessa demanda de apresentar na Mostra em Minas, que eu me recordo. Aí o Willa fala que tem uma ideia de fazer uma performance em que, é [se *tem*] essa figura que, a partir do momento que você coloca uma moeda ali, ela vai cantar uma música, ela vai dublar uma música. E aí Willa dá o nome para essa performance de “O Grito”, eu acho.

A partir dessa performance do Willa, desse desejo, Willa apresenta isso para o coletivo e o coletivo compra isso. Depois as pessoas começam a desenvolver outros desejos. Quando eu entro, depois que passa a Mostra em Minas e tem a estreia, lembro que a gente teve uma reunião em que a primeira coisa que a gente discutimos foi a necessidade de repensar essas máscaras no espetáculo: o que daquelas máscaras queriam dizer, como seria o trabalho daquelas máscaras dentro da cena e como que ela estava um pouco deslocada. E aí eu tento trazer um pouco do meu desejo para o espetáculo, de falar muito desse abuso sexual de mulheres negras. Eu entro com algumas partituras falando desse abuso, desse silenciamento. Mas eu já estou aí no pós estreia, na continuidade... o que eu acho que é uma característica da Espaço Preto.

Os espetáculos não são acabados; são espetáculos que sempre estão sendo refeitos. Ele sempre permite que novas histórias entrem, novas partituras. Acho que também dialoga muito com a realidade. Então a gente sempre estava naquela atualização dos textos, dialogando com os fatos de racismo.

E tem muitos os desejos individuais, né? E como que é muito interessante, com a entrada de Eli, como que a gente vai incorporando essa dança. É muito legal.

Aquele jogo da música do Fela Kuti, por exemplo, que a gente vai criando várias imagens a partir dessa música. Aliás, desse corpo que dança, nesse corpo que compõe imagens, que traz imagens do cotidiano. E quando a gente termina naquela grande roda de jogo mesmo, né? Que a gente experimenta ali dança de rua, a gente experimenta o funk, experimenta um monte de coisa, que eu acho que parte dessas ideias individuais e essas ideias individuais, a gente começa a casar. Quando a gente vê, Eli traz a música, que já é uma coisa que está em todas as partituras. A música está muito presente, né? Mas como que essa entrada de Eli, proporciona que essa música entre não só pelo canto, mas criando as partituras corporais, essas cenas, essas imagens, essas fotos. Isso é muito interessante, é muito legal, verdade, verdade...

**R.C. - Na sua percepção, quais foram as principais referências que auxiliaram e contribuíram para a criação do espetáculo e de onde elas vieram?**

**A. P -** Eu acho que as principais referências, quando eu vejo o espetáculo, são as nossas mães. A principal, primeira, que eu acho que o espetáculo fala muito desse lugar das mães. Da mãe, do materno, de ser filho também. Então, ser mãe, ser filho, eu acho que é a primeira. Eu acho que é um espetáculo que trata muito dessas feminilidades. Muito! Muito!

Acredito que a segunda referência é muito das nossas vivências enquanto jovens, favelados, negros, entrando dentro da Universidade. Eu acho que tem muito esse lugar da Escrivência, da Conceição. Então parte muito das nossas memórias. O espetáculo fala muito de memória.

Agora, pensando em referências teóricas, referências intelectuais, eu acho que não tem como descartar, que eu acho que a gente já abre ali, logo depois do canto pra Exu, a gente traz muito do funk e do rap. Eu acho que, eu que tinha... Eu, sempre fui do samba e do pagode... Eu me aproximo desse mundo do rap para ouvir Racionais e a história que o Racionais traz, muito a partir da Espaço Preto. Porque mesmo sendo moradora de favela, eu sempre ouvi que rap é coisa de malandro, e aí eu não podia ouvir isso dentro de casa, né?

Eu acho que a gente dialoga muito com nossas mães, a nossa relação nesse lugar de interseção ou terceiro lugar, né? Porque a gente já não é mais favelado. A gente agora é universitário, mas a universidade não nos legitima como intelectuais. Então

a gente não é mais nem favelado, nem intelectual. A gente está nessa interseção que traz toda uma história, que parte desse primeiro lugar, tentando construir uma história no segundo. Então acho que a gente fica nesse lugar-tráfego. Do tráfego entre esses dois universos. E aí a gente vai falar desse terceiro lugar. O que é esse jovem diaspórico, nessa diáspora de favela, na universidade. Então acho que é uma grande referência também essas vivências desses jovens diaspóricos que constroem um terceiro lugar. O rap, Racionais, eu acho que é uma grande referência. O funk... E aí eu acho que o funk, não uma pessoa, mas o ritmo, não um artista em especial, mas esse ritmo do funk. As danças urbanas também, que eu acho que ele traz isso muito forte pra gente.

E a gente conversa muito com os coros, pensando em musicalidade. E aí a gente não trabalhou com os cantos de lavadeiras, que têm essa pergunta e resposta. A gente não trabalhou com as ngomas na capoeira, que têm o canto e a resposta, mas a gente trabalha com outras manifestações que também seguem esse lugar da pergunta e da resposta, que são os cantos de trabalho. Mesmo no nosso trabalho de aquecimento, é pergunta e resposta.

Não sei qual é o nome rítmico que a gente dá... Vou julgar que é rap, mas eu não entendo disso, né? Nas outras músicas que a gente canta no espetáculo, tem esse jogo também de pergunta e resposta. Então a gente traz as referências de outras manifestações culturais negras para a musicalidade do espetáculo, além do funk e do rap. Acho que é isso.

### **R.C. - E como você acha que a gente acessou isso?**

**A. P** - Muito através da partilha. Muito através da partilha, assim. A Suelen falou uma coisa que eu achei muito interessante no dia da nossa reunião da Bando, que é: “Para uma pessoa entrar no terreiro, para começar os trabalhos, a primeira coisa que ela tem que fazer é tomar um banho para ela deixar o corpo quente, esfria-lo e começar o trabalho.” E aí eu acho que, tanto na Espaço Preto como na Breve, a gente sempre tinha aquele primeiro momento, que era o momento do banho, momento do descarrego, que era: a gente chegava e começava a narrar e a conversar sobre o que tinha acontecido na semana ou o que tinha acontecido no mesmo dia, antes da gente chegar ali. E trazendo narrativas, tipo: “Nossa, não tive dinheiro de passagem para vir ensaiar hoje.” Aí começava a trazer essas vivências,

muito nesse primeiro momento do nosso encontro. Então, o primeiro momento era esse lugar do descarrego, do lavar, do esvaziar.

E o esvaziar sempre vinha carregado de memórias sobre situações do racismo ou situações de memórias das nossas mães falando sobre as nossas vidas, sobre as nossas memórias recentes de vivências dentro da Universidade e de muito entendimento do que era ser aquele corpo dentro dela. Acho que vem muito desse lugar, desse primeiro momento de encontro.

Fugindo um pouco do que os outros teatros fazem, que é: chega, alonga, aquece, improvisa e faz, o nosso era: chega, descarrega, alonga, aquece, improvisa e faz. E muito a partir dessas trocas, sabe? Por exemplo, eu não conhecia Fela Kutí; eu conheci a partir das trocas que a gente estabelecia dos documentários que a gente assistia, das referências de álbuns musicais que a gente compartilhava, de imagens e textos que a gente ia trocando uns com os outros. Então eu acho que é isso: este lugar de troca, de estudo, de pesquisa compartilhada a partir das pesquisas individuais que cada um já estava trilhando. Eu acho que foi o grande alimento. Que fez esse motor girar, força motriz para isso tudo. Foi essa partilha das nossas vivências.

**R.C.** - E, pensando no aspecto sonoro-musical, no processo de criação e no espetáculo, o que ele pode contar sobre a sua história, memória e corporalidade? Quais elementos mais se relacionam com você?

**A. P** - Nossa! *[risadas]*. Ai, o que eu acho muito bonito é que a primeira cena... eu acho incrível, eu acho sensacional, que é a gente começar com um canto para Exu, um canto para Elegbara. E aí, nesse corpo e nessa musicalidade, ir trazendo a ancestralidade, esse lugar ancestral. Então esse corpo ali buscando esse lugar ancestral do canto aos Orixás, às entidades, até esse corpo ir se transformando com a música, num corpo que samba, num corpo que dança um pagode, num corpo que dança funk, num corpo que dança rap, né? Traz essa, essa outra musicalidade. E eu acho que isso é muito bonito de ver, sabe? Principalmente numa cidade onde a tendência de teatros negros era sempre trazer essa referência musical dos terreiros ou do tambor. E aí, a gente traz o tamborzão, essa ressignificação musical. Eu acho isso bonito demais. Dá uma saudade de fazer teatro assim. Eu tenho saudade de fazer teatro assim. Dá muita saudade, em que as pessoas veem e entendem o que

está acontecendo, sabe? Você fala: “Nossa! É isso mesmo!”. Ai que saudade de fazer teatro assim. Eu acho isso muito bonito.

Foi um desafio para mim cantar, porque eu saí de uma escola extremamente militar, que é o TU, que fala que eu não sei cantar. E, no *O Grito do Outro, o Grito Meu*, foi um dos primeiros desafios que eu me lancei de cantar em cena, mesmo que em coro. E eu entendo que eu não canto errado ou canto feio. Eu não canto o que as músicas líricas e todo esse saber lírico trazem, mas sim, eu canto. Eu acho isso interessante. Me traz a memória do Morro do Papagaio. Me traz a memória de aprender a sambar com a minha mãe e com as minhas primas. Me traz um trabalho corporal que não me fere e um trabalho musical que me liga diretamente à minha comunidade. Eu acho isso muito interessante. E me amplia o olhar para um outro lugar: perceber o quanto a música vira um condutor dramático dentro do espetáculo. A música entra como a dramaturgia do espetáculo o tempo inteiro trazendo outros estados corporais para a gente e trazendo uma interação com o público, porque não tinha quem não soubesse cantar os trechinhos de Racionais e de Elza Soares. Então você convoca o público a estar junto com você. Eu acho um espetáculo tão bom, esse espetáculo tão foda. Que mais sobre? Ah, é isso! Me conecta com os lugares de onde eu vim, sabe? Total! É eu trazer realmente o morro para dentro da cena, sabe? Eu gosto muito do *Grito do Outro*. E eu acho que, de alguma maneira, a gente consegue falar de negritude numa perspectiva de novas narrativas que não só a narrativa da violência. A gente toca na violência também, mas a gente não fecha só na violência, sabe? A gente traz essa musicalidade que é festiva. A gente traz a festividade da música, do canto, da dança para dentro da cena, que eu acho que é muito importante. Esse corpo que dança, esse corpo que canta. Não é só o corpo que morre, sabe? Não é só o corpo que é violentado. Isso eu acho bem interessante. Acho que é isso.

**R.C. - Quais experiências com as culturas negras que você teve ao longo da sua história, que considera que apareceram no processo de criação e no espetáculo?**

**A. P -** Os pagode. Os pagodes que eu ia com as minhas primas lá no morro. Isso aparece no espetáculo. As festas lá no morro também... ele chamava de baile, mas não era o baile funk. O baile era uma pessoa vindo com um tapete debaixo do braço, e aí a maioria das casas não tinha cimento nem nada. As que tinham laje, ok! As

que não tinham laje, era terra de chão batido. E aí abria o tapete, colocava uma música, e a galera ia fazer passinho. Então fazia uma roda e entrava uma pessoa no meio e fazia passinho, fazia o robozinho. E fazer o robozinho, era assim: quando fazia robozinho legal, todo mundo [*faz som de algazarra*]. Mais ainda quando conseguia fazer a sonoridade do robozinho. Isso tem no espetáculo. Isso me liga diretamente à minha memória, tanto no morro quanto em Justinópolis, que era um momento de lazer que a gente tinha. O momento de lazer era sair para dançar, e o espetáculo traz isso. Depois de a gente passar por várias imagens, de racismo: dentro do ônibus, de racismo dentro de uma loja, de racismo em vários lugares, a gente vai para a festividade. Tipo assim: “Ok! A gente vive isso, mas a gente também tem os momentos de festa, a gente também tem os momentos de cultuar os nossos e de celebrar os nossos, nessas festividades.”

Então, me rememora essas festividades: do pagode, do dançar passinho lá no morro. O samba, né? As escolas de samba, não tem como não lembrar. No morro tem um bloco lá na Vila Estrela, que eu fui uma única vez, porque é lá do outro lado do morro, e aí lá tem uma separação. Eu morava na BR e a Vila é lá do outro lado... Acho que é isso, Me traz essas manifestações.

E eu lembro muito que eu tinha um primo, Wellington, que sempre foi minha referência em tudo. E o Wellington fazia capoeira, amava os Racionais e ele começou a fazer a dança de rua. Eu queria fazer dança de rua, só que o grupo só tinha menino, então não podia. Eu não podia ir. E aí, eu ficava vendo Wellington dançar e depois ficava imitando o Wellington sozinha no meu quarto, dançando.

Foi a primeira oportunidade que eu tive, quando Eli fez alguns experimentos com a gente, dessa preparação corporal. Foi quando eu realizei o desejo daquela menina que não podia, porque era só coisa de menino dançar a dança de rua, naquele contexto que eu vivia, né? Então foi isso, foram essas coisas.

## APÊNDICE D - ENTREVISTA DE ELI NUNES

Entrevista realizada no dia 01 de agosto de 2024

Rainy Campos - R.C.

Eli Nunes - E.N.

**R.C. - Você pode me descrever como você se lembra do processo de criação do espetáculo “O grito do outro, o grito meu”, pensando no fazer, nas práticas feitas nos jogos, nas conversas, discussões, nos ensaios, na construção dramatúrgica?**

**E.N. -** Legal! Nossa, interessante essa pergunta agora, né? Porque 10 anos, né, bem? E aí é legal perceber o que é que fica, né? O que foi marcante, ou entender quais foram os processos, se é que a gente tinha algum específico. Porque eu sinto que a gente... não sei... talvez seja uma memória já depois do tempo... Mas eu lembro, eu sinto que a gente fazia as coisas de uma maneira meio intuitiva, perpassando conhecimento, vivências, práticas, que a gente partilhava, mesmo num grupo tão diverso. Porque eram 10 pessoas. Então, eu acho que o que a gente partilhava, a gente tinha em comum, era a questão racial. Era a negritude, né? No mais, nós éramos muito diferentes: em práticas, em vivências, em caminhos. Mesmo nas particularidades, mulheres negras ou homens negros, eram vivências muito particulares, né? Era interessante perceber isso nas práticas que a gente fez. Práticas de dança, de canto, de brincadeira, de jogos, de composição, de improviso, por exemplo, que eram muito particulares dos caminhos de cada uma, né? Tinham coisas que eu trazia e que não eram naturais para todo mundo, da dança, por exemplo, do passinho, do funk, ou quando a gente ia para um jogo de improviso, de canto. Como não era natural para todos, a gente tinha que ir se adaptando. Cada uma no que a gente estava construindo como uma coisa coletiva ali. Então, quando eu me lembro do resultado do Grito, eu fico tentando entender como que a gente chegou ali *[risadas]*.

Porque na memória do processo, as coisas ainda eram meio que desconexas, na minha cabeça. As práticas de escrita também, que muitas vezes surgiam das conversas sobre temas que, em geral, eram temas difíceis. Temas que dificultavam a nossa existência no mundo e que, às vezes, indo para a cena, tornavam-se algo até

cômico, né? Como a nossa cena dançada, que trazia cenas de estar no busão, de estar no elevador ou de situações *paia* que a gente vivia. Na hora de trazer para cena, a gente colocava certa comicidade em cima daquilo. E não que era uma cena cômica sempre, não quer dizer que todo mundo que assistia achava ela engraçada, mas a gente se divertia fazendo ela. E isso é algo que eu acho curioso sobre a nossa forma de fazer.

E quando eu lembro de outros trabalhos e movimentos que a gente fazia com a Espaço Preto como o “Mãe da Rua”, eu me lembro como que a comicidade vinha atrelada no nosso jeito de fazer a denúncia. E aí eu não acho que é só por acaso, com o jeito da gente se colocar no mundo. Não é incomum a gente ser, as pessoas engraçadas dos roles, né? Acho que é até um jeito que a gente faz inconscientemente de conseguir continuar vivo: rir um pouco das desgraças, dos trem que incomoda.

Então, acho que isso era um artifício que a gente tinha, de causar um riso que não era para ser engraçado, era um riso nervoso, porque: “Eu não sei mais o que é que eu posso fazer, que eu vou rir, né?”. Como, por exemplo, na cena da vitrine até esse riso do final. Que era rir disso, porque, para além disso, a gente no final dança, se diverte, cria outras possibilidades de estar vivo. E sem romantismo, né?

Mas pensando nisso do processo de criação, eu acho que tinha esse movimento meio fragmentado, um processo meio fragmentado. E eu acho que a peça também era uma dramaturgia não linear, também fragmentada e que tinha suas conexões. Mas eu acho que era uma tentativa que a gente estava tendo na época de se entender, de entender essas diversidades, essas particularidades, sabe?

Uma pessoa, cada ume no seu, olhando para outras nove e tentando entender o que a gente tinha ali em comum, tentando se aproximar do comum da outra pessoa. E eu acho que é bonito como, que a partir desse trabalho, isso passa a fazer parte das nossas particularidades e de cada pessoa, porque aí a gente passa a se conectar nisso e fazer algo parecido, criar um estilo do fazer, né?

Então todes nós voamos cada ume para os seus caminhos, algumas juntas de outres né? A gente se encontra no caminho, mas com algo que a gente tem em comum. Acho que é perceptível nas linguagens hoje da gente, separadamente. O que é que a gente tem em comum a partir daquela vivência.

**R.C. - Na sua percepção, quais foram as principais referências que auxiliaram e contribuíram para a criação do espetáculo e de onde você acha que elas vieram?**

**E.N. -** Nossa, difícil. Principais é foda né? É muita coisa...

**R.C. - É! Quais foram essas referências que contribuíram e se destacaram? Porque foram muitas coisas, né? Mas eu acho que tem coisas que aparecem muito mais que outras.**

**E.N. -** Sim, é, eu acho que a gente estava num momento de procurar, de investigar o que eram referências para a gente. Então acho que tinha um caminho que era de: “Vamos entender quem fez isso antes, numa consciência de... Tipo assim, descobrindo Benjamin de Oliveira sabe? Descobrindo palhaçarias negras, descobrindo pessoas que vieram antes no tempo e que hoje a gente entende como referências mesmo. De poder olhar até para quem estava na escola com a gente, então acho que a Leda era uma grande referência, o Marcos Alexandre era uma grande referência, o Gil Amâncio, pessoas que estavam vivas ao nosso redor fazendo o babado, inclusive em outras artes, né?

Então acho que eu olhava muito para o Rui Moreira na dança. A gente olhava muito para o Tizumba, para o Pererê... mesmo entendendo as coisas que a gente não queria fazer, mas sabendo quem estava fazendo. Até num outro lugar, de referências mais informais, mas que faziam parte do nosso repertório popular mesmo: cantoras divas do pop, do blues, do jazz. Das figuras que a gente escuta. Das referências televisivas também. Então, o que a gente tinha de referência de vivência LGBT, sei lá, uma Lacraia, uma Vera Verão. O que a gente tinha de referência enquanto homem negro, do negro gato, inclusive, né? Então a gente tinha o Luís Melodia em mente, mas também tinha o James Brown da vida. Eu acho que passava também por esse universo meio pop de onde as negritudes chegaram nesses lugares, né, assim... E a gente estava num momento em que a Elza estava... a Elza como, parece que assim, uma mais velha de todas as gatas pretas que estão nesse momento. A gente olhava muito para a Tássia Reis, para a MC Carol, para a Karol Conká, para todas essas. Mas eu acho que a Elza estava num momento de se elaborar uma mulheridade negra de futuro naquele momento. Eu acho que nem era só sobre a gente da Espaço Preto; mas eu lembro que tinha a

Fusion fazendo “Pai contra Mãe”, e ver a galera dançando Elza, então... Acho que era isso.

Tinham alguns espectros de negritudes na época, de personalidade mesmo, não só dos trabalhos que essas pessoas estavam fazendo, mas quem eram essas pessoas no mundo que permeavam a gente como referências mesmo que a gente não tivesse essa consciência. Ter a gente tinha, né? A gente sabia que estava ouvindo isso, a gente citava essas pessoas, mas eu não sei se era uma consciência como agora, afastado do tempo, a gente vê esse desenho do que eram as referências.

E deve ter mais, deve ter mais um monte que eu não estou lembrando, mas que eu acho que também transitam nesses ambientes que a gente estava questionando de estar dentro da universidade também, sabe? Do que é referências negras. São essas sim que são reconhecidas academicamente e tal, mas, que outras não são e também são nossas referências.

**R.C. - Bom, pensando no aspecto sonoro musical. No processo de criação e no espetáculo, o que ele pode contar sobre a sua história, memória e corporalidade? Quais elementos mais se relacionam com você?**

**E.N. -** Legal... Todos! Aqueles, né? [risadas]. Mas legal, legal trazer isso porque eu sou, sou convidado para fazer parte desse processo a partir de um olhar da dança. Eu me entendia como um artista da dança na época, e as pessoas também,. Fui convidado a partir desse local também. E sendo a única pessoa que no elenco fazia parte do curso de dança, né?

Então, os elementos sonoros, musicais, que vão me levar até o espetáculo são muitos dos que permanecem em cena. E é legal isso porque eles, todos, fazem parte da minha vida e contam um pouco da minha história em lugares diferentes. Tanto no sentido do passinho do black soul, que depois vira o passinho do funk... Mas como o black soul, estava na adolescência, na juventude do meu pai, então todas as festinhas, era natural a gente ir por esse caminho do passinho junto, mesmo eu tendo ido viver o Quarteirão do soul adulto. Não conheci isso como criança; era muito mais no rolê da festa de família e tal. Passando pelo samba, mas que no espetáculo, a gente samba em um lugar de denúncia, do lugar do mostrar como que esse samba também violenta em alguma medida. Então isso faz parte da minha história, determinadamente naquele momento, que era um momento em que

eu estava tomando minha consciência enquanto mulheridade negra. Me questionando se eu era mesmo uma mulher negra; ainda sem me questionar se eu era, mas querendo questionar o que é que era ser. Então acho que a cena em que você samba e Naná faz o grito ali muda, era muito significativa daquele meu momento. Inclusive, do que eu estava fazendo com arte em outros trabalhos, como o “Refém Solar”, como o “Ruído em movimento”, meu TCC. Porque aquilo estava me incomodando e não porque eu não gostava de sambar, mas pela imagem que criavam de mim a partir do samba e do do meu corpo sambando. Então, é muito legal essa pergunta, porque eu não estou em cena, nessa cena. Eu fiz essa cena uma vez, que foi quando Naná faltou, e aí eu fiz o grito. E aí é interessante perceber, hoje, olhando para o espetáculo, como que, mesmo eu sentindo que aquela era uma cena que eu não fazia, era uma cena que era sobre mim também e faz muito sentido.

E também passa pelo funk, pelo hip-hop, naquela última cena em que a gente dança. É interessante porque a música, a trilha nesse momento, não é um funk e não é um samba e não é um black soul. É um outro lugar, que também é um lugar sonoro que eu só passo a me apropriar na universidade, num entendimento consciente de que eu era uma pessoa negra e da negritude, do que é que ela pode ser. Então é onde eu passo a ouvir afrobeat, onde eu começo a ter acesso a outras musicalidades que não eram da minha história até então. E então, como que essas musicalidades, que no espetáculo se dão de maneira mecânica, mas que era de uma infinidade de experiências, vai falar. Tem a ver, também, com o aprendizado do uso da minha voz no sentido vocal mesmo, porque na dança, eu não falava com a voz, com a boca, né? No aprendizado de entender texto, dramaturgia, na minha caminhada enquanto dançante, na época da dança, até... até ali era o de não falar. E aí, como que isso é simbólico com o não falar de várias coisas, com o não poder falar, ter opinião sobre coisas, discordar de coisas que aquele universo também vinha impondo ao meu corpo. Então, como que naquele momento ali, eu participo do grito sem dar textos, especificamente falados, de diálogos, talvez. Meu texto era corporal também, mas era cantado também. Então eu fazia coro a muitas coisas e aí foi um momento interessante, curioso, até emancipatório mesmo do meu corpo, eu acho, poder cantar em cena, cantar o Elegua ago. Foi a primeira vez que eu estava me aproximando dos símbolos de matriz africana, mesmo que só cenicamente ali,

naquele momento. Porque eu vim de uma criação católica, então era ali que eu estava começando a ter um vislumbre de que eu poderia estar nos ambientes de religiões matriz africana, de poder professar aquela fé, poder entender aquilo que eu estava cantando como algo que eu poderia ter fé naquilo, né? E entender como algo muito maior do que eu e só da minha fé, como algo que já estava me permeando em todos aqueles ambientes que eu estava, inclusive dançando, mas que eu ainda não entendia, não sabia, né? Talvez a minha criação também não quisesse que eu soubesse o que aquilo era, né? Porque era isso, minha família toda católica, sambando, ia no samba de roda e cantando um monte de músicas que só depois eu fui entender que era música de macumba, música de terreiro.

É interessante essa relação também do poder cantar sobre e despertar a uma nova fé a partir daquilo ali também, que antes eu não tinha essa consciência. Então, acho que tem muito disso. E na verdade, essa pergunta, se a gente for desconversando, vai destrinchando muito como são as camadas desse fator musical, sonoro... Porque não fica só na música, né? Óbvio que a música é o grande mote, acho, que vem na minha mente primeiro, e é um espetáculo muito musical, né? Mas que não era só sobre música especificamente.

Quando a gente faz a cena da Willa, do final, que traz muitos xingamentos, né? E não só xingamentos, mas qualidades, características, que ela vai cantando ali... e que conversa até com um trabalho que eu e a Willa estamos participando hoje e que tem a preparação vocal da Michelle... que é “Cintura Fina”, que ainda não tem nome, mas é um trabalho que a gente vem fazendo inspirado na vida dela e que tem uma relação com esse jogo de xingamentos, com esse jogo de palavras, de características e da forma que elas são proferidas. Porque acho que é muito também sobre, não só as palavras em si, mas com o jeito que elas são faladas. Que até tem a ver com aquele poema do “Gritaram-me negra”. Como que é esse gritar? Como que é o jeito de chamar a pessoa de negra que vira o xingamento ou que vira carinho, ou que vira elogio ou que vira chacota. Então esse jeito do falar, dessa cena especificamente, também me traz isso sobre essa sonoridade que é de ação vocal, mas que é de vivências nossas mesmo. Que passa ali em cena, de um lugar dessa ação vocal, de um exercício de maneiras que a gente pode dar esse texto, para as coisas que a gente viveu.

A da vitrine também tem isso, um pouco, nesse sentido, do jeito que falam das nossas características físicas para poder nos vender. E como que isso é violento. Essa sonoridade que passa por esse lugar “paia”, ainda que muito poderoso. Conseguimos contar, denunciar e gerar desconforto e fazer essa fala sem ser só uma repetição dessa violência, mas deixando escancarado para as pessoas que não é uma repetição. É na verdade um jeito de escancarar, de deixar desconfortável... Até lugares do dengo, como é o som daquele mar.

Acho que uma das coisas que eu sinto saudade hoje, desse espetáculo, era aquele início, tipo assim, barba, coxia, ouvindo aquele som por um tempo longo, porque era longo aquele início, e ansioso também pra entrar, pra cantar o tempo do entrado cantar, mas tá ali ouvindo aquele início.

E acho que uma experiência que faltou para a Espaço Preto, e que talvez a gente nunca vá viver isso mesmo, tenha sido a gente viajar com esse espetáculo para onde tivesse mar, sabe? Pra gente viver o mar junto, a gente não viveu isso, né? Mas é isso, babado.

**R.C. - Quais experiências com as culturas negras que você teve ao longo da sua história que você considera que apareceram no processo de criação e no espetáculo?**

**E.N. -** É, eu acho que é isso, assim... Experiências como dançar em grupo, dançar improvisadamente, porém trazendo um repertório que a gente já tem, seja no samba, no funk, no black soul. Mas essa coisa do dançar em grupo... Como descrever isso? Como descrever, né? Os passinhos ou o samba de roda, dançar em grupo improvisadamente. *[risadas]*

Mas acho que deve ter, com certeza, gente pesquisando também esse jeito de fazer e dando nome para esse jeito de fazer, sabe? Mas nesse, âmbito da dança, acho que muitos deles permearam o processo e o espetáculo.

O passinho do funk, o passinho do black soul, o samba de roda, o samba no geral, porque a gente partilhava de diferentes jeitos do sambar, do ambiente de samba. Mas a gente ia para os rolês que tocavam samba e eu acho que é interessante pensar isso também: até onde era o processo criativo, onde era o nosso processo criativo, entendeu? Acho que não era só sobre sala de aula, sobre sala de ensaio,

né? A gente permeava muitos espaços juntas pelos rolês que a gente fazia. Então, acho que esses outros rolês também eram parte do nosso processo criativo, mesmo que a gente não estivesse 100% do tempo completo como grupo em todos esses espaços.

Às vezes eram grupos dentro do grupo, que estavam permeando esses espaços de maneiras diferentes. Mas eu tenho certeza que isso também fazia parte do nosso processo criativo. Você acha que não era? Não tinha muito como separar. Então, sei lá, quando a gente ia numa Classics e fazia passinho juntas, ou juntas no caso, que era às vezes só o grupo das minas, ou parte desse grupo, como que isso permeava o nosso corpo também.

Mas acho que outras práticas também, porque, até então, al, eu não tinha realizado, praticado questões mais vocais, cantado muito, improvisado muito. Mas eu ia nos duelos de MC, e a gente frequentava isso juntas. Então, como que o assistir também afeta o fazer.

Então acho que eu tenho um pouco disso em tudo, sabe? Quando, por exemplo, o vogue. Ele não aparece na peça, mas eu e a Willa frequentávamos os duelos, e como que isso afetava o nosso corpo para estar na peça também. Acho que tem algumas coisas do processo criativo que ficam meio paralelas, assim, mas junto também no processo coletivo quando a gente vai para o fazer. E o corpo de um afeta o corpo de outro também. Mas algumas dessas práticas eu acho que fazem, fizeram muita parte.

## APÊNDICE E - ENTREVISTA DE WILL SOARES

Entrevista realizada no dia 03 de março de 2024

Rainy Campos - R.C.

Will Soares - W.S.

**R.C. - Você pode me descrever como você lembra como foi o processo de criação do espetáculo “O Grito do Outro, o Grito Meu”? Pensando no fazer, nas práticas, nos jogos, nas discussões, nos ensaios, na construção dramatúrgica. Você consegue narrar, me descrever, como foi esse processo pra você?**

**W.C. -** Bom, eu lembro que “O Grito” ... quando a gente foi... que não ia ter o “Grito”, né? A gente ia fazer uma performance, uma ocupação, que ia ser no Palácio das Artes. Fomos convidado para fazer uma ocupação lá no jardim, no teatro. Eu não lembro se foi pelo por algo do CEFART ou se foi alguma coisa da fundação. Mas ia ser um evento lá na João Ceschiatti, que a gente ia fazer uma ocupação ali. E aí cada integrante do coletivo pensou no seu individual, numa cena individual que queria trazer, que queria falar, cada um na sua vivência. Eu iria trazer um pouco da performance da *drag*, da dublagem, dessa brincadeira da montagem, pensando numa estátua viva. Eu lembro que começou assim, eu queria fazer uma *drag* viva, e a ideia era ficar parada no ponto lá no fim do jardim. A pessoa que chegasse e colocasse uma moeda em mim, eu ia fazer uma dublagem de uma música. E aí, eu ia ficar brincando com essas músicas aleatórias. Então começou a ideia assim, dessa *drag* viva. E eu ia trazer músicas dos Racionais, ia trazer música só da periferia, assim rap, sabe? Umas músicas que falava estatísticas, que contava casos. Músicas que tem já uma história pronta. Racionais, têm muito disso. Eles contam as histórias nas músicas deles, né? Ia brincar com isso, com música que trazia uma narrativa da vida, do preto, da preta, na favela e tal. E eu acho que depois, não sei... falaram assim: “Olha, não vai ter como ocupar mais os espaços. Vocês vão ter que juntar todo mundo aí na mesma cena, vai ter que juntar todos.” E aí que veio o trabalho no grupo, né? Eu lembro que tinha a Andréa, por exemplo, que escreveu um texto falando sobre ser mulher preta. Eli pegou um número de dança que já não era com texto, era um trabalho corporal. Teve... Anderson, que fez

com o Sitaram... pegaram outro texto, eu não lembro se um já fazia uma outra cena. E aí a gente teve que pegar cada trabalho individual e juntar isso tudo. Daí que vem a complicação, porque a gente juntava isso tudo. Porque todas as histórias, elas ligavam. O que uma outra pessoa falava, dizia muito também do que eu queria falar, né? Uma cena de uma outra pessoa me tocava muito e me representava muito.

Então acabou que, que a outra pessoa estava falando era o que eu queria falar também e é daí que vem esse nome *O Grito do Outro, o Grito Meu!*, que é isso, né? A gente tá sempre gritando e o outro está gritando comigo, eu estou gritando pelo outro e tal. Agente pegou essas cenas e foi tentando encontrar uma ligação entre elas. A gente pensou como seriam essas transições de uma cena para outra. E aí começou a aparecer os trabalhos em coletivo. A gente foi trazendo música, foi ensaiando música que poderia fazer intercalados, né? Ou a gente pegou uma cena que era de uma pessoa e colocou três ou quatro pessoas fazendo. E aí foi tentando colocar as outras pessoas também juntas nas cenas da outra. Eu tinha uma música também que eu tinha escrito... escrevia um negócio, fixava ali. Eu falei: "Gente, essa música, vamos por ela, tem ela." Que foi interessante também colocar essa música lá. Era uma música também que gritava algumas coisas e a gente usou ela também como transição e tal. Mas vou te confessar Rainy: "Como foi que isso aconteceu? Não sei!". É... eu lembro que os ensaios eram sempre divertidos. Eu lembro que era uma brincadeira. Isso que era legal também, sabe? A gente se encontrava e nem parecia que era um grupo de teatro. Estava se encontrando, sabe? Por exemplo, a gente encontrava às vezes pra matar a saudade, era tipo uma religião ali, que a gente estava ali, sabe? Falando das nossas dores mesmo, contando as fofocas. Então os ensaios, eram sempre divertidos. Acontecia às vezes da gente ter que trabalhar sem todo mundo, o que às vezes é meio chato, da falta do outro, né? Como que faz falta o outro. Então, quando tinha todo o mundo, ou saía muita coisa ou não saía nada. Porque, ou a gente ficava lá, só falando da vida, o que é bom também. Tipo, tendo ideias mirabolantes e tal. É uma outra forma de construção também, né? A gente também não vai só lá: "Gente, vamos ensaiar!" Não, a gente tem que saber também o que a gente está sentindo, como é que a gente quer fazer aquilo, o que a gente quer colocar na cena. Eu lembro da gente brincando, de várias outras coisas o nosso processo, de brincadeiras, que a gente fazia, que era legal, que causava uma adrenalina, sabe? Foi bem legal, eu gostava daquele momento

dos nossos encontros, de criação. A gente se conectava muito, a gente vivia histórias muito parecidas, né? A gente chegava nos lugar assim, já falando: “Ai, aconteceu isso” e a pessoa: “Gente, isso também aconteceu comigo.” Quando aconteceu isso comigo, então, a gente ia gritar. A gente estava sempre gritando uma coisa do outro, né? Você estava sempre lembrando do outro.

**R.C. - Na sua percepção, quais foram as principais referências que auxiliaram e contribuíram para a criação do espetáculo e de onde elas vieram?**

**W.S. -** Eu acredito que a gente, nessa peça, por ter experiências nossas, que a gente viveu, textos nossos, passa por essa escrevivência. É a gente contando nas nossas próprias histórias, como a Maria Carolina de Jesus, faz. Ela conta as histórias dela, ela traz isso. E com histórias também importantes de serem ouvidas, né? A gente tem a religião da africana também, em que a gente traz essas imagens, que inicialmente não eram essas, e a gente também sem pensar o que elas seriam, mas as pessoas vendo aquilo associavam. E a gente não fez pensando nisso, né?

Porque no início, como tem eu lá de estátua vestido de sacola, fazendo a minha estátua viva, eu me transformo nessa entidade também, que está ali protegendo, sabe? Então traz muito da religião também. Mas eu acho que o principal são as nossas vivências, sabe? As situações que a gente passa na nossa vida também, que precisam ser ditas assim. E eu gosto muito de rap então eu escutava muito Racionais, eu gostava do MV Bill. A gente é bicha, mas a gente é da periferia, do morro, a gente escuta.

Então eu queria trazer essa coisa do rap também, sabe? Então, essa música que eu escrevo assim, é isso, das minhas vivências, de mano. A coisa da dublagem, também dentro das *drag*, que é uma coisa em pesquisa que eu tenho, que é essa dublagem espontânea. E também da dança que eu acho que a gente tem muito trabalho com corpo. A gente traz muito movimento, né? E a cena acontece muito assim: é sempre entrando, saindo, correndo, dançando, pulando. Tem muito corpo. A dança está bem presente também no espetáculo.

E o Marcos Alexandre, que arrasou com a gente também. Acho que foi legal o que ele trouxe. Eu lembro que, na época tinha um coletivo que eu não me lembro o nome agora que estudava com o Marcos Alexandre. Então era muito legal assim, as histórias que vocês traziam. Eu lembro que vocês contavam vários casos, histórias e

situações que aconteciam quando vocês iam fazer as contações de histórias. Então, isso eram experiências suas, eram vocês lá contando uma história. Então, o que você viveu ali que você trazia pra gente, então acaba que a referência mesmo é nossa. Você também é referência nessa peça. Sitaram que foi referência, Andréa, com aquele texto maravilhoso, contando a experiência dela como mulher preta, contando como que ela traz, assim, toda uma poética e uma forma bonita de falar algo triste. Muito bonito. Então é a gente, as nossas histórias eram as nossas próprias referências mesmo. A gente queria falar disso. A gente tinha atrás, as referências maiores, mas lá era a gente com a gente mesmo, contando as nossas histórias.

**R.C. - E pensando no aspecto sonoro, musical. No processo de criação e no espetáculo, o que ele pode contar sobre a sua história, sua memória e corporalidade? Quais elementos mais se relacionam com você?**

**W.C. -** Eu lembro que no início da peça a gente canta uma música que eu não conhecia, né? Não sabia o que era aquela música, não entendia. Mas eu já me sentia conectada com a música, sabe? Acho que por ela vir de pessoas que também estão próximas a mim, com afeto, a gente recebe. Eu não tenho nenhuma religião. Eu não tenho religião. Mas eu entendo que aquela música é de religião de matriz africana e eu acho que eu me aproximo mais dessas religiões do que das outras religiões eurocêntricas, nesse momento, eu estou. Mas eu não tenho nenhuma religião. Eu lembro também que o espetáculo, ele tinha uns batuques, ele tinha umas músicas instrumentais assim, que era uma mistura... A gente pegou uma música que era antiga, uma batida que já era antiga e tentou trazer para mais próximo da gente, fazendo aquela mudança pro funk, que a gente começa cantando, depois já vira um funk que é mais próximo da gente. Comunica mais com jovens, não sei, né? Eu acho que o que mais me aproxima ali é também a musicalidade. Eu não sou uma pessoa afinada, mas acho que o rap faz com que eu consiga cantar com mais facilidade, sabe? Eu não sei, é algo que não exige tanta afinação assim, e tanta, não sei se é assim, se é uma harmonia que prolonga [cantando]. O rap não, o rap, ele já vai chegando, já vai dando a real, já vai contando um negócio aqui, tal, tal. Então ele já vai assim, que porra é essa, ele quer isso, ele quer dar porrada também. Então o rap me aproxima muito do espetáculo, quando chega esse momento que eu canto minha música, a gente canta essa música, a gente fez um

couro para a música, então eu que cantava solo, comecei a cantar com coro, com segunda voz, terceira voz. Quando a gente começou a trabalhar também esse arranjo da música foi muito legal, assim que a música foi entrando mais. Eu falo: gente, está todo mundo cantando a música que eu escrevi para uma peça! Parece que é pouca coisa, mas fala: viado, a minha música está num livro. A música que você escreveu está num livro. Eu adoro sempre fazer paródia, fazer músicas, né, da cabeça mesmo. Eu resolvi fazer uma com texto, porque, né, são como pessoas pretas, da periferia, né? Então eu falei, gente, PP, periferia, preta. Eu comecei a pegar palavras com P, e fui brincando. Então é uma, é uma mensagem de criação, de viagem, sabe, de relaxamento. Eu, quando pego essas músicas que eu estou escrevendo assim, eu acho bem tranquilo, é como se fosse uma terapia ocupacional. Eu pego e vou pegando e fazendo, então essa com a letra P, foi bem divertido. Então quando eu canto essas músicas de rap, quando traz o som, o funk, a gente se aproxima mais, porque a gente fica mais próximo assim, pelo menos em mim, pelo menos mais próximo de mim. E essa música que a gente canta no início, eu achei ela assim, sensacional. Teve um momento em que me arrepiava com ela, e aí ela passou a fazer parte de mim também, sabe? Mesmo eu não conhecendo a música, por eu estar ali entregue, na cena, por escutar a música, então, ela acaba que... ela começa a me emocionar porque, me lembra, que ela me colocava num lugar ali, com aquela ansiedade que eu estava vivendo naquele momento, então eu deixava essa música entrar ali, sabe?

É assim: quando tem essa interferência de fora que começa um barulho de mar, isso já me traz todo um balanço, que tranquiliza meu corpo. E também, querendo ou não, é de onde vieram lá os navios negreiros, os escravos que partiram pra esse Brasil, Brasil que é o Brasil do Brasil. Então, isso tudo vai chegando na gente.

Teve cenas, por exemplo, que eu me emocionava mesmo, que eu chorava, era isso, e acontecia por causa com todo o público, a respiração. Todo som que vem de fora, interfere muito em como nós vamos ficar, né? Lembro de uma cena que eu fiz também, que eu estava nessa que eu falava a música com “P”, que era “público, plateia, palmas, pessoas” E eu fui falando, e alguém da plateia fez [vaia], porque eu tirei o vestido e estava com uma lingerie por baixo. Esse som que vem ali, tipo... olha aconteceu alguma coisa ali, gente... eu estou me sentindo pressionada. Porque era um lugar também, que eu tinha que falar. E aí surgiu uma outra palavra, que foi:

preconceito. A plateia depois fez de novo um som. Parece que todo mundo queria falar alguma coisa, travou todo mundo na hora. E eu, que estava lá em evidência, tinha que falar aquilo ali na hora, não tinha que deixar passar.

Então a vaia, o som da vaia, arrepiava a gente. Então, tem horas que a gente vai conseguir gritar. Se eu tivesse na rua, e eu tivesse ouvido essa vaia, eu não ia falar nada com a pessoa, porque eu não estava num lugar seguro. Mas, esse som que vem assim, que deixa a gente, dependendo do lugar que a gente está, se tem segurança, eu vou reclamar. Então se eu estou num lugar que eu não estou me sentindo ameaçada, eu vou retrucar, vou falar, vou cantar. Então, a musicalidade estava aí também, sabe? Seja no ritmo do texto que a gente falava, seja na combinação do texto, da rima, seja na rima, num texto rimado. É, é isso, será que eu respondi?

**R.C. - Quais experiências com as culturas negras que você teve ao longo da sua história e que você considera que apareceram no processo de criação e no espetáculo? Você já pontuou isso, é do rap ter feito parte, né, tipo, o rap. E aí eu queria que você falasse um pouco dessa experiência com o rap. Como é que você entende que ele faz parte da sua história? E como é que você acha que ele reverbera na sua criação, tipo no espetáculo.**

**W.S. -** Então, o rap, ele chegou na minha vida de uma forma... bem diferente. Porque eu queria ouvir As Chiquititas, eu queria ouvir a Eliana, queria ouvir Xuxa, Mara Maravilha, nessa época, e aí, o meu irmão mais velho não deixava eu ouvir. “Não você vai ouvir Racionais, você vai ouvir essas músicas aqui.” Então eu era obrigada a ouvir o rap: Facção Central, MV Bill, Racionais, eram outras também, que eu ouvia na época, que ele ouvia. Mas esses Racionais e MV Bill me pegou mais. Então eu era obrigada a ouvir essas músicas. Eu queria colocar o meus CDs de viado, eu não podia ouvir. Então teve um momento na minha vida, que eu não aguentava ouvir Racionais, eu não queria ouvir, eu não queria ouvir rap, eu não queria saber de rap que me lembrava desse momento do meu irmão. A gente é bicha, se eu não ouvisse a gente apanhava, a gente brigava na porrada, e várias coisas aconteceram. O rap me lembrava disso, sabe? O rap era isso, é música que são feitas pra homens, hétero, cis. Então eu comecei: “Então, Ah é? Eles estão falando que a música do rap é feita pra homens cis, então querido, agora, só de

raiva, eu vou começar a usar o rap nos meus números de viado.” E aí foi... porque não é feito para homem cis hétero, não, é feito para quem quiser, ouvir.

Então eu falei: não, gente, vocês vão entender que as viadas também escutam rap. E ela, querendo ou não, a viada que é homem, ela vai ser homem de todo jeito, e uma viada que é afeminada, ela é afeminada e, fodas, se ela quiser ouvir Racionais, ela vai ouvir. A música, ela é pra todo o mundo. Então a partir do momento que eu entendi, que era esse jogo, né, que esse que era o trabalho, de quebrar esse padrão que pensa que as LGBT gosta só de Beyoncé, Rihanna e Madonna... então quando chega uma LGBT trazendo o rap, causa estranhamento. Então eu gosto de causar esse estranhamento nas pessoas, deixar elas confusas... eu fico montadíssima, elas acha que vou dançar *Single Ladies*. Não, eu vou dançar *Nego Drama* entendeu... vou colocar o jogo no Nego Drama e é isso. Você não vai vim aqui esperando que a gente vai dançar Beyoncé, porque você gosta de Beyoncé. Você vai ouvir a música que a artista quer fazer, e ela quer fazer o Racionais dela, então aceita. E ela não tem que fazer Os Racionais vestida de boy. Ela é uma viada que quer fazer Racionais. Então eu comecei a levar o rap para a cena assim, aficcionado na viadagem. Eu estava sempre montada, maquiada, dublando a música de boy, com a voz masculina assim, né, uma voz mais grave e tal. E eu estava lá, feminina de *boy drag*, então aceita. E eu tenho uma cena curta, né, também, que é *Não conte comigo para proliferar mentiras*, que eu faço uma dublagem dos Racionais na cena. E eu conto esse processo de transformação também. Eu me identifico como uma pessoa não binária; tanto pode me chamar no feminino como no masculino, pode chamar no neutro. É uma coisa que não me incomoda assim, eu me identifico dessa forma. E na música eu começo de uma forma e termino em outra. Eu começo mais menino, termino mais menina. Então, eu estou sempre tentando trazer isso. Nem só no rap, também. Eu tento pegar músicas em geral feitas por por homem, né, cantores masculinos, e me monto pra quebrar mesmo. A gente já vê uma pessoa montada do plano feminino. É algo que tem que ser feito, é isso, o artista está aí é para confundir mesmo, e deixar a pessoa sem entender nada.

Então eu gosto quando eu pego esse lado meu, que é isso, a não-binaridade. Eu uso a música dos Racionais com o meu corpo feminino, e danço com o *Diário de um Detento*. Então, estou sempre tentando trazer o rap. Então é isso, eu moro na comunidade aqui no Santa Cruz. Aqui, toda hora, tem alguém ouvindo Racionais,

desde criança. Tem gente escutando rap. Tem um baile funk aqui perto de casa. Então, sempre que eu tenho um trabalho autoral e tenho alguma performance, eu tento trazer algo, alguma música da favela. Porque essas músicas são da favela, então, elas estão nesses lugares assim. Mas às vezes você vê lá, baile funk na Savassi, sabe, tipo, rolando baile funk na Savassi só com gente branca... Então, se eu vou fazer um show lá na Savassi, eu vou aproveitar e levar meu funk ou o meu rap. Não vou chegar também assim nesses lugares, assim, que eu acho que a gente tem, pode fazer isso, e consegue e tal. Eu sempre gosto de trazer um rap. E também as mulheres escutando o rap, não só os homens.

Eu gosto das mulheres também do funk, as mais antigas: MC Cacao que também fez parte da minha infância; tipo, MC Marcinho, Camila CDB... essas pessoas que eu cresci ouvindo.

## ANEXO A - TCLE Gil Amâncio

---

**Título do Estudo:** POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa

**Pesquisadora responsável:** Rainy Campos de Sousa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna F. M. Monteiro

---

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(a) senhor(a) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa. Por favor, leia este documento com bastante atenção antes de assiná-lo. Caso haja alguma palavra ou frase que o(a) senhor(a) não consiga entender, converse com a pesquisadora responsável.

A proposta deste termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) é explicar tudo sobre o estudo e solicitar a sua permissão para participar do mesmo.

O objetivo desta pesquisa é desenvolver reflexões e análises sobre teatros negros e musicalidades no contexto da cidade de Belo Horizonte. Fazendo relação com a trajetória artística da pesquisadora e autora do trabalho Rainy Campos de Sousa, a pesquisa desenvolve um estudo a partir da prática de criação da Cia. Espaço Preto no espetáculo O Grito do Outro - O Grito meu!, refletindo sobre suas proposições poéticas e como estas proposições refletem na formação teatral. O trabalho tem como finalidade e justificativa o registro de práticas e poéticas de grupos e artistas negros e negras, e as análises e reflexões contribuem para os estudos de teatro, no fazer e na formação teatral.

Se o(a) Sr.(a) aceitar participar da pesquisa, os procedimentos envolvidos em sua participação são os seguintes: participar de uma entrevista via videochamada com a pesquisadora, em horário de preferência da pessoa entrevistada, com tempo médio de 40 minutos, e responder a um grupo de perguntas da forma que se sentir mais confortável, podendo se recusar a responder a quaisquer perguntas.

Ao aceitar participar da entrevista e responder as perguntas o(a) Sr.(a) autoriza a divulgação de seu nome e das entrevistas prestadas, que serão transcritas e utilizadas para embasar as reflexões da pesquisa.

Toda pesquisa com seres humanos envolve algum tipo de risco. No nosso estudo, os possíveis riscos ou desconfortos decorrentes da participação na pesquisa são a exposição das falas contidas nas entrevistas sobre a trajetória artística da pessoa entrevistada. Para reduzir qualquer desconforto sobre as falas, a entrevista transcrita será enviada para o(a) Sr.(a) via email, e serão retirados trechos de falas por solicitação da pessoa entrevistada.

Contudo, esta pesquisa também pode trazer benefícios. Os possíveis benefícios resultantes da participação na pesquisa são o compartilhamento das experiências das artistas com artes negras, os teatros negros, e contribuem para o aumento do acesso ao conhecimento sobre o assunto estudado.

Sua participação na pesquisa é totalmente voluntária, ou seja, não é obrigatória. Caso o(a) Sr.(a) decida não participar, ou ainda, desistir de participar e

retirar seu consentimento durante a pesquisa.

Não está previsto nenhum tipo de pagamento pela sua participação na pesquisa e o(a) Sr.(a) não terá nenhum custo com respeito aos procedimentos envolvidos.

Caso ocorra algum problema ou dano com o(a) Sr.(a), resultante de sua participação na pesquisa, o(a) Sr.(a) receberá todo o atendimento necessário.

Solicitamos também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área das artes cênicas e publicar em revista científica nacional e/ou internacional.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como é garantido ao Sr.(a), o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que o(a) Sr.(a) queira saber antes, durante e depois da sua participação.

Caso o(a) Sr.(a) tenha dúvidas, pode entrar em contato com a pesquisadora responsável Rainy Campos de Sousa, pelo telefone (\*\*) \*\*\*\*\*-\*\*\*\*, e/ou pelo e-mail \*\*\*\*\*@gmail.com.

Esse termo é assinado em duas vias, sendo uma do(a) Sr.(a) e a outra para os pesquisadores.

### Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: **POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

|                                                                                                                                                                                                                                  |                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p>Gilberto Amâncio de Almeida</p> <p><b>Nome do participante ou responsável</b></p>  <p><b>Assinatura do participante ou responsável</b></p> | <p>Data: 10/09/2024</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

Eu, Rainy Campos de Sousa, declaro cumprir as exigências contidas nos itens IV.3 e IV.4, da Resolução nº 466/2012 MS.

|                                                                                                                             |                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
|  <p><b>Assinatura do pesquisador</b></p> | <p>Data: 10/09/2024</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

## ANEXO B - TCLE Sitaram Custódio

---

**Título do Estudo:** POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa

**Pesquisadora responsável:** Rainy Campos de Sousa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna F. M. Monteiro

---

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(a) senhor(a) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa. Por favor, leia este documento com bastante atenção antes de assiná-lo. Caso haja alguma palavra ou frase que o(a) senhor(a) não consiga entender, converse com a pesquisadora responsável.

A proposta deste termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) é explicar tudo sobre o estudo e solicitar a sua permissão para participar do mesmo.

O objetivo desta pesquisa é desenvolver reflexões e análises sobre teatros negros e musicalidades no contexto da cidade de Belo Horizonte. Fazendo relação com a trajetória artística da pesquisadora e autora do trabalho Rainy Campos de Sousa, a pesquisa desenvolve um estudo a partir da prática de criação da Cia. Espaço Preto no espetáculo O Grito do Outro - O Grito meu!, refletindo sobre suas proposições poéticas e como estas proposições refletem na formação teatral. O trabalho tem como finalidade e justificativa o registro de práticas e poéticas de grupos e artistas negros e negras, e as análises e reflexões contribuem para os estudos de teatro, no fazer e na formação teatral.

Se o(a) Sr.(a) aceitar participar da pesquisa, os procedimentos envolvidos em sua participação são os seguintes: participar de uma entrevista via videochamada com a pesquisadora, em horário de preferência da pessoa entrevistada, com tempo médio de 40 minutos, e responder a um grupo de perguntas da forma que se sentir mais confortável, podendo se recusar a responder a quaisquer perguntas.

Ao aceitar participar da entrevista e responder as perguntas o(a) Sr.(a) autoriza a divulgação de seu nome e das entrevistas prestadas, que serão transcritas e utilizadas para embasar as reflexões da pesquisa.

Toda pesquisa com seres humanos envolve algum tipo de risco. No nosso estudo, os possíveis riscos ou desconfortos decorrentes da participação na pesquisa são a exposição das falas contidas nas entrevistas sobre a trajetória artística da pessoa entrevistada. Para reduzir qualquer desconforto sobre as falas, a entrevista transcrita será enviada para o(a) Sr.(a) via email, e serão retirados trechos de falas por solicitação da pessoa entrevistada.

Contudo, esta pesquisa também pode trazer benefícios. Os possíveis benefícios resultantes da participação na pesquisa são o compartilhamento das experiências das artistas com artes negras, os teatros negros, e contribuem para o aumento do acesso ao conhecimento sobre o assunto estudado.

Sua participação na pesquisa é totalmente voluntária, ou seja, não é obrigatória. Caso o(a) Sr.(a) decida não participar, ou ainda, desistir de participar e

retirar seu consentimento durante a pesquisa.

Não está previsto nenhum tipo de pagamento pela sua participação na pesquisa e o(a) Sr.(a) não terá nenhum custo com respeito aos procedimentos envolvidos.

Caso ocorra algum problema ou dano com o(a) Sr.(a), resultante de sua participação na pesquisa, o(a) Sr.(a) receberá todo o atendimento necessário.

Solicitamos também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área das artes cênicas e publicar em revista científica nacional e/ou internacional.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como é garantido ao Sr.(a), o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que o(a) Sr.(a) queira saber antes, durante e depois da sua participação.

Caso o(a) Sr.(a) tenha dúvidas, pode entrar em contato com a pesquisadora responsável Rainy Campos de Sousa, pelo telefone (\*\*) \*\*\*\*\*-\*\*\*\*, e/ou pelo e-mail \*\*\*\*\*@gmail.com.

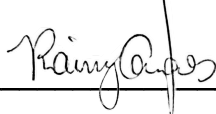
Esse termo é assinado em duas vias, sendo uma do(a) Sr.(a) e a outra para os pesquisadores.

### Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: **POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

|                                                                                                                                                                                                                                    |                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p>Sitaram Márcio Costa Custodio</p> <p><b>Nome do participante ou responsável</b></p>  <p><b>Assinatura do participante ou responsável</b></p> | <p>Data: 26/03/2024</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

Eu, Rainy Campos de Sousa, declaro cumprir as exigências contidas nos itens IV.3 e IV.4, da Resolução nº 466/2012 MS.

|                                                                                                                             |                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
|  <p><b>Assinatura do pesquisador</b></p> | <p>Data: 26/03/2024</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

## ANEXO C - TCLE Anair Patrícia

---

**Título do Estudo:** POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa

**Pesquisadora responsável:** Rainy Campos de Sousa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna F. M. Monteiro

---

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(a) senhor(a) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa. Por favor, leia este documento com bastante atenção antes de assiná-lo. Caso haja alguma palavra ou frase que o(a) senhor(a) não consiga entender, converse com a pesquisadora responsável.

A proposta deste termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) é explicar tudo sobre o estudo e solicitar a sua permissão para participar do mesmo.

O objetivo desta pesquisa é desenvolver reflexões e análises sobre teatros negros e musicalidades no contexto da cidade de Belo Horizonte. Fazendo relação com a trajetória artística da pesquisadora e autora do trabalho Rainy Campos de Sousa, a pesquisa desenvolve um estudo a partir da prática de criação da Cia. Espaço Preto no espetáculo O Grito do Outro - O Grito meu!, refletindo sobre suas proposições poéticas e como estas proposições refletem na formação teatral. O trabalho tem como finalidade e justificativa o registro de práticas e poéticas de grupos e artistas negros e negras, e as análises e reflexões contribuem para os estudos de teatro, no fazer e na formação teatral.

Se o(a) Sr.(a) aceitar participar da pesquisa, os procedimentos envolvidos em sua participação são os seguintes: participar de uma entrevista via videochamada com a pesquisadora, em horário de preferência da pessoa entrevistada, com tempo médio de 40 minutos, e responder a um grupo de perguntas da forma que se sentir mais confortável, podendo se recusar a responder a quaisquer perguntas.

Ao aceitar participar da entrevista e responder as perguntas o(a) Sr.(a) autoriza a divulgação de seu nome e das entrevistas prestadas, que serão transcritas e utilizadas para embasar as reflexões da pesquisa.

Toda pesquisa com seres humanos envolve algum tipo de risco. No nosso estudo, os possíveis riscos ou desconfortos decorrentes da participação na pesquisa são a exposição das falas contidas nas entrevistas sobre a trajetória artística da pessoa entrevistada. Para reduzir qualquer desconforto sobre as falas, a entrevista transcrita será enviada para o(a) Sr.(a) via email, e serão retirados trechos de falas por solicitação da pessoa entrevistada.

Contudo, esta pesquisa também pode trazer benefícios. Os possíveis benefícios resultantes da participação na pesquisa são o compartilhamento das experiências das artistas com artes negras, os teatros negros, e contribuem para o aumento do acesso ao conhecimento sobre o assunto estudado.

Sua participação na pesquisa é totalmente voluntária, ou seja, não é obrigatória. Caso o(a) Sr.(a) decida não participar, ou ainda, desistir de participar e

retirar seu consentimento durante a pesquisa.

Não está previsto nenhum tipo de pagamento pela sua participação na pesquisa e o(a) Sr.(a) não terá nenhum custo com respeito aos procedimentos envolvidos.

Caso ocorra algum problema ou dano com o(a) Sr.(a), resultante de sua participação na pesquisa, o(a) Sr.(a) receberá todo o atendimento necessário.

Solicitamos também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área das artes cênicas e publicar em revista científica nacional e/ou internacional.

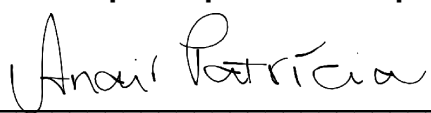
É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como é garantido ao Sr.(a), o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que o(a) Sr.(a) queira saber antes, durante e depois da sua participação.

Caso o(a) Sr.(a) tenha dúvidas, pode entrar em contato com a pesquisadora responsável Rainy Campos de Sousa, pelo telefone (\*\*) \*\*\*\*\*-\*\*\*\*, e/ou pelo e-mail \*\*\*\*\*@gmail.com.

Esse termo é assinado em duas vias, sendo uma do(a) Sr.(a) e a outra para os pesquisadores.

### Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: **POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

|                                                                                                                                                                                                                                                |                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p>Anair Patrícia Braga Moreira</p> <p><b>Nome do participante ou responsável</b></p> <p></p> <hr/> <p><b>Assinatura do participante ou responsável</b></p> | <p>Data: 30/07/2024</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

Eu, Rainy Campos de Sousa, declaro cumprir as exigências contidas nos itens IV.3 e IV.4, da Resolução nº 466/2012 MS.

|                                                                                                                                          |                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p></p> <hr/> <p><b>Assinatura do pesquisador</b></p> | <p>Data: 30/07/2024</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

## ANEXO D - TCLE Eli Nunes

---

**Título do Estudo:** POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa

**Pesquisadora responsável:** Rainy Campos de Sousa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna F. M. Monteiro

---

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(a) senhor(a) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa. Por favor, leia este documento com bastante atenção antes de assiná-lo. Caso haja alguma palavra ou frase que o(a) senhor(a) não consiga entender, converse com a pesquisadora responsável.

A proposta deste termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) é explicar tudo sobre o estudo e solicitar a sua permissão para participar do mesmo.

O objetivo desta pesquisa é desenvolver reflexões e análises sobre teatros negros e musicalidades no contexto da cidade de Belo Horizonte. Fazendo relação com a trajetória artística da pesquisadora e autora do trabalho Rainy Campos de Sousa, a pesquisa desenvolve um estudo a partir da prática de criação da Cia. Espaço Preto no espetáculo O Grito do Outro - O Grito meu!, refletindo sobre suas proposições poéticas e como estas proposições refletem na formação teatral. O trabalho tem como finalidade e justificativa o registro de práticas e poéticas de grupos e artistas negros e negras, e as análises e reflexões contribuem para os estudos de teatro, no fazer e na formação teatral.

Se o(a) Sr.(a) aceitar participar da pesquisa, os procedimentos envolvidos em sua participação são os seguintes: participar de uma entrevista via videochamada com a pesquisadora, em horário de preferência da pessoa entrevistada, com tempo médio de 40 minutos, e responder a um grupo de perguntas da forma que se sentir mais confortável, podendo se recusar a responder a quaisquer perguntas.

Ao aceitar participar da entrevista e responder as perguntas o(a) Sr.(a) autoriza a divulgação de seu nome e das entrevistas prestadas, que serão transcritas e utilizadas para embasar as reflexões da pesquisa.

Toda pesquisa com seres humanos envolve algum tipo de risco. No nosso estudo, os possíveis riscos ou desconfortos decorrentes da participação na pesquisa são a exposição das falas contidas nas entrevistas sobre a trajetória artística da pessoa entrevistada. Para reduzir qualquer desconforto sobre as falas, a entrevista transcrita será enviada para o(a) Sr.(a) via email, e serão retirados trechos de falas por solicitação da pessoa entrevistada.

Contudo, esta pesquisa também pode trazer benefícios. Os possíveis benefícios resultantes da participação na pesquisa são o compartilhamento das experiências das artistas com artes negras, os teatros negros, e contribuem para o aumento do acesso ao conhecimento sobre o assunto estudado.

Sua participação na pesquisa é totalmente voluntária, ou seja, não é obrigatória. Caso o(a) Sr.(a) decida não participar, ou ainda, desistir de participar e

retirar seu consentimento durante a pesquisa.

Não está previsto nenhum tipo de pagamento pela sua participação na pesquisa e o(a) Sr.(a) não terá nenhum custo com respeito aos procedimentos envolvidos.

Caso ocorra algum problema ou dano com o(a) Sr.(a), resultante de sua participação na pesquisa, o(a) Sr.(a) receberá todo o atendimento necessário.

Solicitamos também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área das artes cênicas e publicar em revista científica nacional e/ou internacional.

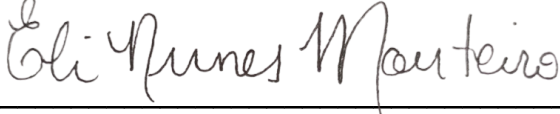
É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como é garantido ao Sr.(a), o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que o(a) Sr.(a) queira saber antes, durante e depois da sua participação.

Caso o(a) Sr.(a) tenha dúvidas, pode entrar em contato com a pesquisadora responsável Rainy Campos de Sousa, pelo telefone (\*\*) \*\*\*\*\*-\*\*\*\*, e/ou pelo e-mail \*\*\*\*\*@gmail.com.

Esse termo é assinado em duas vias, sendo uma do(a) Sr.(a) e a outra para os pesquisadores.

### Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: **POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

|                                                                                                                                                                                                                               |                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p>Eli Nunes Monteiro</p> <p><b>Nome do participante ou responsável</b></p> <p></p> <hr/> <p>Assinatura do participante ou responsável</p> | <p>Data: 01/08/2024</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

Eu, Rainy Campos de Sousa, declaro cumprir as exigências contidas nos itens IV.3 e IV.4, da Resolução nº 466/2012 MS.

|                                                                                                                                   |                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p></p> <hr/> <p>Assinatura do pesquisador</p> | <p>Data: 01/08/2024</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

**ANEXO E - TCLE Will Soares**

---

**Título do Estudo:** POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa

**Pesquisadora responsável:** Rainy Campos de Sousa

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marianna F. M. Monteiro

---

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

O(a) senhor(a) está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa. Por favor, leia este documento com bastante atenção antes de assiná-lo. Caso haja alguma palavra ou frase que o(a) senhor(a) não consiga entender, converse com a pesquisadora responsável.

A proposta deste termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) é explicar tudo sobre o estudo e solicitar a sua permissão para participar do mesmo.

O objetivo desta pesquisa é desenvolver reflexões e análises sobre teatros negros e musicalidades no contexto da cidade de Belo Horizonte. Fazendo relação com a trajetória artística da pesquisadora e autora do trabalho Rainy Campos de Sousa, a pesquisa desenvolve um estudo a partir da prática de criação da Cia. Espaço Preto no espetáculo O Grito do Outro - O Grito meu!, refletindo sobre suas proposições poéticas e como estas proposições refletem na formação teatral. O trabalho tem como finalidade e justificativa o registro de práticas e poéticas de grupos e artistas negros e negras, e as análises e reflexões contribuem para os estudos de teatro, no fazer e na formação teatral.

Se o(a) Sr.(a) aceitar participar da pesquisa, os procedimentos envolvidos em sua participação são os seguintes: participar de uma entrevista via videochamada com a pesquisadora, em horário de preferência da pessoa entrevistada, com tempo médio de 40 minutos, e responder a um grupo de perguntas da forma que se sentir mais confortável, podendo se recusar a responder a quaisquer perguntas.

Ao aceitar participar da entrevista e responder as perguntas o(a) Sr.(a) autoriza a divulgação de seu nome e das entrevistas prestadas, que serão transcritas e utilizadas para embasar as reflexões da pesquisa.

Toda pesquisa com seres humanos envolve algum tipo de risco. No nosso estudo, os possíveis riscos ou desconfortos decorrentes da participação na pesquisa são a exposição das falas contidas nas entrevistas sobre a trajetória artística da pessoa entrevistada. Para reduzir qualquer desconforto sobre as falas, a entrevista transcrita será enviada para o(a) Sr.(a) via email, e serão retirados trechos de falas por solicitação da pessoa entrevistada.

Contudo, esta pesquisa também pode trazer benefícios. Os possíveis benefícios resultantes da participação na pesquisa são o compartilhamento das experiências das artistas com artes negras, os teatros negros, e contribuem para o aumento do acesso ao conhecimento sobre o assunto estudado.

Sua participação na pesquisa é totalmente voluntária, ou seja, não é obrigatória. Caso o(a) Sr.(a) decida não participar, ou ainda, desistir de participar e

retirar seu consentimento durante a pesquisa.

Não está previsto nenhum tipo de pagamento pela sua participação na pesquisa e o(a) Sr.(a) não terá nenhum custo com respeito aos procedimentos envolvidos.

Caso ocorra algum problema ou dano com o(a) Sr.(a), resultante de sua participação na pesquisa, o(a) Sr.(a) receberá todo o atendimento necessário.

Solicitamos também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área das artes cênicas e publicar em revista científica nacional e/ou internacional.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como é garantido ao Sr.(a), o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que o(a) Sr.(a) queira saber antes, durante e depois da sua participação.

Caso o(a) Sr.(a) tenha dúvidas, pode entrar em contato com a pesquisadora responsável Rainy Campos de Sousa, pelo telefone (\*\*) \*\*\*\*\*-\*\*\*\*, e/ou pelo e-mail \*\*\*\*\*@gmail.com.

Esse termo é assinado em duas vias, sendo uma do(a) Sr.(a) e a outra para os pesquisadores.

### Declaração de Consentimento

Concordo em participar do estudo intitulado: **POÉTICAS DE TEATROS NEGROS: uma perspectiva sonoro-musical criativa e formativa**

|                                                                                                                                                                                                                                    |                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p>William Douglas Barbosa Soares</p> <p>Nome do participante ou responsável</p> <p></p> <hr/> <p>Assinatura do participante ou responsável</p> | <p>Data: 03/03/2024</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|

Eu, Rainy Campos de Sousa, declaro cumprir as exigências contidas nos itens IV.3 e IV.4, da Resolução nº 466/2012 MS.

|                                                                                                                                   |                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|
| <p></p> <hr/> <p>Assinatura do pesquisador</p> | <p>Data: 03/03/2024</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|