

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

CAROLINE FALERO DA SILVA

**SONHOS DE JANAÍNA**

Performance Artística, Pedagógica e Antirracista –  
para pensar Identidades e Subjetividades Negras

Porto Alegre

2023

CAROLINE FALERO DA SILVA

## **SONHOS DE JANAÍNA**

Performance Artística, Pedagógica e Antirracista –  
para pensar Identidades e Subjetividades Negras

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas da Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul como requisito para a  
obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Celina Nunes de  
Alcântara

Porto Alegre  
2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Caroline Falero  
SONHOS DE JANAÍNA: Performance Artística,  
Pedagógica e Antirracista - para pensar Identidades e  
Subjetividades Negras / Caroline Falero Silva. --  
2023.  
143 f.  
Orientadora: Celina Nunes de Alcântara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Teatro Lambe-lambe. 2. Bonecas Abayomis. 3.  
Identidades Negras. 4. Subjetividades Negras. 5.  
Relações étnico-raciais. I. Alcântara, Celina Nunes  
de, orient. II. Título.

CAROLINE FALERO DA SILVA

## **SONHOS DE JANAÍNA**

Performance Artística, Pedagógica e Antirracista –  
para pensar Identidades e Subjetividades Negras

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Celina Nunes de Alcântara

Porto Alegre, 25 de setembro de 2023.

### BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Adriana Maria Cruz dos Santos  
UFPA

---

Profa. Dra. Gládis Elise Pereira da Silva Kaercher  
UFRGS

---

Profa. Dra. Luciana Paludo  
UFRGS

---

Profa. Dra. Celina Nunes de Alcântara  
UFRGS

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus ancestrais por me possibilitarem estar aqui! À minha bisavó Eloá Maria e às minhas avós Shirley Antônia e Maria Helena, que me amaram, ensinaram e abençoaram – as três primeiras referências das quais tenho conhecimento e com quem tive a oportunidade de conviver, testemunhando sua força para superar todos os obstáculos.

Agradeço a meu pai, José Carlos, por ensinar a mim e a meu irmão a importância do estudo. Sei que ele estaria radiante conosco se estivesse ainda entre nós!

À minha mãe, Rita Helena, a quem atribuo a coautoria do trabalho criativo, sou grata por nos alimentar e educar para o sonho e, principalmente, por sonhar conosco incansavelmente. Passarei todos os dias de minha vida tentando corresponder a dedicação que nos foi ofertada! Sou grata por termos sonhado este último sonho juntas e seguirei sonhando por nós duas enquanto me for possível.

A meu irmão, José Falero, meu orgulho, sou grata por sua existência! Agradeço-lhe por escrever de forma tão assertiva! Se eu sou uma referência de vida para ele, ele é minha referência de escrita e, assim, seguimos juntos, fortalecendo-nos e aprendendo um com o outro.

A meu companheiro, Alexandre Leme, agradeço pelo amor, generosidade, compreensão, e, principalmente, pelo apoio durante tantos anos, um sinal de crença em mim, em meu trabalho e princípios. Quando me era impossível continuar minha jornada de forma autônoma e independente, sua iniciativa e esforços foram para me manter firme nela!

Agradeço à minha família residente em Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande e São Paulo. São todos fundamentais e parte do que sou.

Obrigada às amigas de todas as profissões, de todas as raças, de todos os gêneros, que me alimentam, me inspiram e lutam a meu lado diariamente.

Agradeço a todas as pessoas potentes que me auxiliaram no processo criativo. É incrível como um espetáculo solo de curta duração, em miniatura, conseguiu juntar tanta gente!

Gratidão a pesquisadores, intelectuais, escritores e artistas da raça negra cuja trajetória me ajuda a construir a minha. Espero poder contribuir com a de quem virá depois de mim.

Agradeço às professoras Adriana Cruz, Gládis Kaercher e Luciana Paludo pela acolhida e olhar à minha pesquisa. É uma alegria tê-las comigo!

Por fim, agradeço imensamente a Celina Alcântara pela generosidade, paciência, amizade, pelos puxões de orelha, pelas gargalhadas, e, especialmente, pela linda e potente trajetória percorrida, minha referência, minha primeira professora negra, obrigada por tanto!

“Abram os olhos e os ouvidos: agora é a  
nossa vez de narrar.”

(Zainne Lima da Silva)

## RESUMO

Este texto é resultado de uma pesquisa que tem como campo empírico o processo de criação da montagem e apresentação do trabalho *Sonhos de Janaína*: Performance Artística, Pedagógica e Antirracista a partir da vivência e das práticas da própria autora, que é também artista e educadora. O objetivo central da pesquisa é o de fazer pensar sobre as identidades e subjetividades de pessoas negras numa sociedade estruturalmente racista e, ao mesmo tempo, propor modos de resistência e antirracistas, sobretudo para os espaços de Educação e Artes. Apresenta-se numa trajetória dividida em cinco partes: a primeira diz respeito à contextualização da trajetória da proponente enquanto mulher negra artista de teatro já há 20 anos. Narra-se o envolvimento e trabalho da pesquisadora proponente com as bonecas brasileiras Abayomis desde 2015 e a posterior inserção no âmbito da pesquisa no contexto do Teatro de Animação, especificamente a linguagem do Teatro Lambe-lambe. Apresenta-se também a descrição de todo o processo de montagem do espetáculo *Sonhos de Janaína* registrado em diários de trabalho, esboços e registro fotográfico, bem como as descrições das primeiras experiências de apresentação de processo em três contextos distintos. Por fim, descreve-se as impressões do trabalho “finalizado” em contato com espectadores/performances analisando-o sob a perspectiva da performance. Como aporte conceitual, tomam-se os conceitos identidade, subjetividade, racismo estrutural, performance da oralitura, tempo espiralar e os autores e autoras Grada Kilomba, Joyce Rodrigues, Leda Maria Martins, Lucas Veiga, Neusa Santos Souza e Silvio Almeida.

**Palavras-chave:** Abayomis; performance; identidade; racismo estrutural; subjetividade; teatro lambe-lambe.

## ABSTRACT

This text is the result of research that has as its empirical field the process of creating the setting and presentation of the work *Janaína's Dreams: Artistic, Pedagogical and Anti-racist Performance* based on the experience and practices of the author herself, who is also an artist and educator. The central objective of the research is to make one think about the identities and subjectivities of black people in a structurally racist society and, at the same time, propose ways of resistance and anti-racism, especially for the spaces of Education and Arts. It is presented in a trajectory divided into five parts: the first concerns the contextualization of the proponent's trajectory as a black woman theater artist for 20 years. It narrates the researcher proposer's involvement and work with Brazilian Abayomi dolls since 2015 and the subsequent insertion in the scope of research in the context of Animation Theater, specifically the language of Lambe-lambe Theater. It also presents a description of the entire process of setting the show *Janaína's Dreams*, recorded in work diaries, sketches and photographic records, as well as descriptions of the first experiences of presenting the process in three different contexts. Finally, the impressions of the "finished" work in contact with spectators/performances are described, analyzing it from the performance perspective. As a conceptual contribution, the concepts identity, subjectivity, structural racism, performance of oraliture, spiral time and the authors Grada Kilomba, Joyce Rodrigues, Leda Maria Martins, Lucas Veiga, Neusa Santos Souza and Silvio Almeida are taken.

**Keywords:** Abayomis; performance; identity; structural racism; subjectivity; lambe-lambe theater.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> –São Paulo Fashion Week – Nov 2021 .....	27
<b>Figura 2</b> –Luis Claudio Apartamento 03 .....	27
<b>Figura 3</b> – Cena de O Sonho com Oxum .....	27
<b>Figura 4</b> – Caixa de espetáculo – O Sonho com Oxum.....	32
<b>Figura 5</b> – Baobá .....	43
<b>Figura 6</b> – Registro de ensaio – Janaína Sonha com Oxum .....	46
<b>Figura 7</b> – Esboço Nanã Buruku.....	48
<b>Figura 8</b> – Registro de processo.....	49
<b>Figura 9</b> – Gravação de Trilha Sonora – Rita Helena Falero.....	54
<b>Figura 10</b> – Processo de criação – escultura em papel machê Nanã Buruku .....	57
<b>Figura 11</b> – Processo de criação pintura em argila Nanã Buruku.....	58
<b>Figura 12</b> – Alegorias de Egunguns Museu Afro Brasil SP .....	59
<b>Figura 13</b> – Esboço para a cenografia externa.....	59
<b>Figura 14</b> – Processo de criação cenografia externa .....	60
<b>Figura 15</b> – Processo de criação cenografia externa – estilização das faixas.....	61
<b>Figura 16</b> – Bonecas/marionetes de Janaína .....	62
<b>Figura 17</b> – Ensaio testes de iluminação .....	64
<b>Figura 18</b> – Criações 2016 .....	67
<b>Figura 19</b> – Print de gravação – apresentação abril 2022 .....	83
<b>Figura 20</b> – Cenário em madeira .....	91
<b>Figura 21</b> – Tentativas com fibra acrílica .....	92
<b>Figura 23</b> – Processo de papelagem para cabeça e ombros .....	93
<b>Figura 22</b> – Parte da cenografia .....	93
<b>Figura 24</b> – Esboços para o novo Egungun .....	94
<b>Figura 25</b> – Registro apresentação Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê.....	94
<b>Figura 26</b> – Alegoria de Egungun atual .....	95
<b>Figura 27</b> – Miniatura de Egungun antiga.....	95
<b>Figura 28</b> – Egunguns alegoria grande e em miniatura.....	96
<b>Figura 29</b> – Processo de confecção da tenda para fechamento.....	97
<b>Figura 30</b> – Esboços para a estrutura de ferro .....	98
<b>Figura 31</b> – Registro da apresentação na Graduação em Dança Fev. 2023 – ESEFID/UFRGS.....	100
<b>Figura 32</b> – Apresentação Afro-Sul Odomodê.....	117
<b>Figura 33</b> – Apresentação Odomodê.....	126
<b>Figura 34</b> – Quadro produzido pelas crianças do Odomodê .....	128
<b>Figura 35</b> – Confecção de Abayomis na EMEB Liberato.....	130
<b>Figura 36</b> – Elementos Cênicos ao final da atividade no Liberato .....	132
<b>Figura 37</b> – Confecção de Abayomis UERGS .....	133
<b>Figura 38</b> – Apresentação na UERGS.....	135
<b>Figura 39</b> – Chegada à ESEFID .....	136
<b>Figura 40</b> – Registro no final das atividades na ESEFID .....	138
<b>Figura 41</b> – Trouxinhas para confecção .....	139
<b>Figura 42</b> – Esboço dos elementos que compõem o kit .....	140
<b>Figura 43</b> – Corpos de Abayomis em diferentes tamanhos.....	141

**Figura 44** – Abayomis totalmente montadas – ESEFID .....142

## SUMÁRIO

<b>1 ENCARO O ABEBÉ DE OXUM E PEÇO PERMISSÃO PARA “ESCREVIVER”: Trajetórias que antecedem e potencializam esta pesquisa .....</b>	<b>12</b>
1.1 TORNAR-SE NEGRA.....	14
1.2 Reencontrando-me através das bonecas negras de tecido e amarração Abayomis.....	22
1.2.1 Abayomis e o encontro precioso com o pensamento de mulheres negras.....	23
1.2.2 Abayomis e o encontro precioso a partir do afroempreendedorismo .....	25
1.2.3 Abayomis e o encontro precioso com a resignificação do trabalho artístico.....	28
1.3 Teatro Lambe-lambe: pequenos espaços cênicos para ressignificar imaginários .....	30
<b>2 PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO DE TEATRO LAMBE-LAMBE SONHOS DE JANAÍNA.....</b>	<b>34</b>
2.1 Escritas dramatúrgicas .....	34
2.1.1 Dramaturgia: processos autorais .....	36
2.1.2 Participação em ações formativas de escrita dramatúrgica .....	38
2.1.3 Janaína é a única constância em todos os textos. Mas por quê Janaína? .....	39
2.1.4 Núcleo de dramaturgia – Escola Livre de Teatro de Santo André.....	40
2.2 Dramaturgia de <i>Sonhos de Janaína</i> para o Teatro Lambe-lambe.....	42
2.3 Trilha sonora do espetáculo .....	52
2.4 Produção dos elementos cênicos.....	54
2.4.1 Escolhas cenográficas.....	55
2.4.2 Nanã Buruku – outubro de 2021.....	56
2.4.3 Caixa de espetáculo, parte externa – Egungun – janeiro de 2022.....	59
2.4.4 Janaínas, Oxum e primeira versão boneco Egungun – fevereiro 2022.....	62
2.4.5 Iluminação do espetáculo – fevereiro 2022.....	64
2.4.6 Manipulação das bonecas.....	65
2.4.7 Estrutura do cenário – em processo .....	66
<b>3 ENCONTROS PRECIOSOS: APRESENTAÇÕES DE PROCESSO DE SONHOS DE JANAÍNA .....</b>	<b>69</b>
3.1 Apresentação em formato <i>online</i> – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance da Faculdade de Educação (UFRGS) – 31 de março de 2022...	69

3.2 Apresentação presencial para a turma de Práticas Performativas em Voz-Corpo II – Graduação em Teatro da UFRGS – 06 de abril de 2022 .....	78
3.3 Apresentação presencial para a turma de Produção Cênica – Graduação em Dança da UFRGS – 06 de abril de 2022 .....	81
<b>4 LAROYÊ EXU! LAROYÊ BARÁ! SAÚDO A FORÇA DO NOSSO CAMINHAR</b>	<b>90</b>
4.1 Trajetórias manuais de confecção entre mãe e filha .....	90
4.1.1 Reforço da estrutura cenográfica.....	90
4.1.2 Alegoria de Egungun .....	93
4.1.3 – Cobertura do espetáculo – um passo mais próximo à linguagem de lambe-lambe .....	96
4.2 Transgressões, trocas e elucidações lambe-lambeiras numa conexão norte/sul .....	101
<b>5 ASSENTAMENTO DE PALAVRAS: ESCRIVÊNCIAS E ORALITURAS PARA UMA GRAFIA NEGRA FEMININA, A PARTIR DE CORPOS, MEMÓRIAS E METODOLOGIAS PARA CRIAÇÃO TEATRAL .....</b>	<b>104</b>
5.1 <i>Sonhos de Janaína</i> : performance artística, pedagógica e antirracista .....	107
5.1.1 Onde começa e termina este <i>performar</i> a pesquisa? .....	108
5.2 Performance pedagógica – afro-referencialidade no ensino, metodologias para a formação de artistas e professores em artes cênicas, metodologias pedagógicas para a formação de público e letramento racial.....	109
5.3 Corpo performativo.....	114
5.4 Performance da ausência.....	118
<b>6 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>121</b>
<b>7 ANEXOS .....</b>	<b>124</b>
7.1 Relatório descritivo das apresentações .....	124
7.2 Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê .....	124
7.3 EMEB Doutor Liberato Salzano Vieira da Cunha .....	129
7.4 Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS .....	132
7.5 Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/ESEFID .....	135
7.6 <i>Kit</i> Abayomis .....	139
7.7 Registros em vídeo .....	142
7.7.1 Registros do processo de criação .....	142
7.7.2 Registros das apresentações .....	143

## **1 ENCARO O ABEBÉ<sup>1</sup> DE OXUM E PEÇO PERMISSÃO PARA “ESCREVIVER”: Trajetórias que antecedem e potencializam esta pesquisa**

Esta pesquisa é um sonho, uma grande realização e também um enorme desafio. Já ouvi pessoas negras mais velhas afirmando que somos a realização dos sonhos de nossos ancestrais. Quando penso em minha ancestralidade, sobretudo a familiar, percebo que fazer um mestrado era um sonho quase inatingível há bem pouco tempo. Nesse sentido, desde o contexto de onde venho, este é um feito admirável, infelizmente ainda para poucas pessoas. Há também a questão do desafio, que, além de englobar todas as dificuldades de ordem financeira e material, envolve essa auto descrença, esse desmerecimento que nos é inculcado desde a mais tenra idade, fazendo com que nós, pessoas negras, não nos sintamos capazes e/ou merecedoras de determinadas realizações.

Assim, para dar início à abordagem desta análise, foi importante problematizar três noções conceituais que são basilares para entender e delimitar o escopo da pesquisa: as questões étnico-raciais, as bonecas Abayomis e a linguagem do Teatro Lambe-lambe. São elas que me atravessaram e que me fizeram chegar à Pós-graduação em Artes Cênicas, que me impulsionam a me repensar e, por fim, que são fundamentais para a estruturação da proposta criativa que desenvolvo paralelamente a este escrito.

A primeira motivação para esta pesquisa surge do exercício de olhar para mim mesma enquanto pessoa e artista que sou. Reivindico minha importância, não por achar que minha trajetória seja mais ou menos relevante que a de outrem, mas pelo simples fato de que o exercício de me olhar a partir de uma perspectiva de valor, eu, uma mulher negra, artista, no contexto do Rio Grande do Sul, já é por si só revolucionário e um exercício que parece simples, mas não é.

Mesmo assim, sinto-me encorajada a fazê-lo, pois encontro amparo na leitura de intelectuais como a psicanalista, pensadora, escritora e *performer* Grada Kilomba:

Meus escritos podem ser incorporados de emoção e de subjetividade, pois, contrariando o academicismo tradicional, as/os intelectuais, *negras/os* se

---

<sup>1</sup> Abebé, principalmente no contexto dessa pesquisa, é o espelho de Oxum. Utilizado para ver refletida toda sua beleza, mas que, contudo, é utilizado por ela também como um instrumento que a adverte, pois reflete também o que há atrás de si, de possíveis ataques inimigos. O abebé permite antecipar perigos e derrotar inimigos, por espelhá-los à percepção de Oxum (DIAS, 2020, p. 10-11).

nomeiam, bem como seus locais de fala e de escrita, criando um novo discurso com uma nova linguagem. Eu, como mulher *negra*, escrevo com palavras que descrevem minha realidade, não com palavras que descrevam a realidade de um erudito *branco*, pois escrevemos de lugares diferentes. Este é também o lugar de onde estou teorizando, pois coloco meu discurso dentro da minha própria realidade (Kilomba, 2019, p. 58).

Esse exercício de se ver em um lugar de valor é conflituoso e diário, visto que cresci me sentindo diminuída pelos atravessamentos do racismo e que, em alguns momentos, me vejo capturada e convencida de que não sou merecedora do tanto que conquistei para chegar até aqui. A pesquisa trata sobre identidade, pois é a forma que encontro para me reafirmar enquanto indivíduo, uma pessoa que busca realmente querer saber quem é, para além da narrativa colonizadora que diariamente me define e da qual aqui busco desesperadamente me libertar. Ao rolar o *feed* de minha rede social, as palavras de Sérgio Vaz (2022) me encontraram: “Nu dos outros estava eu, surpreso no espelho refletido como se nunca tivesse me visto ocupando meu lugar”.

É quase impossível tratar as questões étnico-raciais sob uma ótica individual, afinal, a estrutura racista organiza a tudo e a todos enquanto sociedade, especialmente quando se pensa a brasileira. Muito do que eu experiencio e narro não me é exclusivo, ao mesmo tempo que, as escolhas e oportunidades que permeiam minha trajetória dizem respeito à minha vivência. Percebo que existe aqui um trânsito entre o se encontrar no contexto social e o não se resumir a ele, pois, ao contrário dessa ideia de que pessoas negras se resumem em uma coisa só, definida por vezes pela própria experiência do racismo, sem especificidades, a verdade é que **negros não são todos iguais**, nem para o bem, nem para o mal.

Eu sou Caroline Falero da Silva, a pimpolha de minha mãe, Rita Helena Monfroni Falero, a "mana" e primeira referência de meu irmão, José Falero, a Loli da tia Rosa Falero Ferreira, a Carolzinha da tia Isabel Regina Falero da Silva. Sou uma mulher negra, gaúcha, de 39 anos, que cresceu em uma família grande, rodeada por parentes e amigos, com mãe, pai e muito afeto vindo de todos. Crescer em coletividade, ter uma estrutura familiar sólida e ter tido incentivo à educação e a cultura são pontos fundamentais para o que se segue nesse texto e que não são unanimidade, nem entre os meus, muito menos entre todas as pessoas negras no Brasil. No que diz respeito à relação entre educação e grupos historicamente excluídos, por exemplo, o *Observatório de Educação, Ensino e Gestão* de 2020 nos mostra que:

Por trás de situações de infrequência, abandono e evasão escolar, existem motivações diversas, desde gravidez, falta de conexão dos conteúdos com os interesses dos estudantes, necessidade imediata de geração de renda, entre outros. A predominância de currículos e práticas pedagógicas que não incluem a perspectiva de grupos historicamente excluídos, por exemplo, acaba por aumentar os índices de evasão e exclusão escolar de estudantes negros, LGBTQIAP+ e com deficiência (Observatório de Educação, Ensino e Gestão, 2020).

Essa citação do *Observatório* é muito ilustrativa no que diz respeito à minha realidade e a dos meus. Entre as mulheres de minha geração e, que me eram e/ou são próximas do ponto de vista da família e da comunidade de onde venho, quase todas ficaram grávidas precocemente. Pouquíssimos de nós, homens negros e mulheres negras, concluíram os estudos: somente três até agora entraram numa graduação. A falta de renda faz com que nossos pais precisem se dedicar ao trabalho, não sobrando energia para estímulo à educação formal. Falta uma educação sensível e conectada com nossa realidade, ou melhor, faltava, porque vejo que isso vem mudando, e, hoje, é um pouco mais possível termos professoras/res oriundos de vivências como as nossas, negras/os como nós. No entanto, o principal fator é que faltam políticas públicas para a educação em todo o país. Falta compromisso com o desenvolvimento das pessoas negras, falta uma perspectiva emancipatória que sabidamente não é de interesse governamental, porque ela resulta em pessoas como eu ocupando lugares como estes, escrevendo o que escrevo agora e que muitos a meu redor se recusam a ler, ouvir e reconhecer. E anoro com essa fala em algo que me é concreto e que faz parte da realidade de muitas pessoas com vivências parecidas. Tenho autoridade, pois vi os jovens de minha geração abandonando as escolas, sendo presos, mortos, ou virando pais precoces; observo a geração de meu irmão e das que vieram depois, com tudo se repetindo num ciclo infinito que leva à subalternidade, à violência, às drogas. Demorou muito tempo para que eu associasse esse pensamento ao fator da raça, e, antes ainda de chegar a essa associação, percorri um longo caminho entendendo o fator da classe.

### **1.1 TORNAR-SE NEGRA**

O título deste subcapítulo é uma referência direta à obra da psicanalista, psiquiatra e pensadora negra Neusa Santos Souza intitulada *Tornar-se negro OU as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social*, fruto da Tese de Doutorado da autora e de sua prática em consultório. O livro foi lançado em 1981 pela Companhia

das Letras e reeditado em 2021 pela Zahar Editores. Logo na introdução, a autora afirma:

A descoberta de ser negra é mais do que a constatação do óbvio. (Aliás, o óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal depois do trabalho de se descortinar muitos véus). Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (Souza, 2021, p. 46).

Essa citação diz muito sobre minha trajetória e o que vou narrar a seguir, por isso opto por trazê-la como introdução desta parte da análise. É muito comum entre nós, afro-brasileiros, vivenciar o momento de nos entendermos como negros e negras. A cientista social Joyce Maria Rodrigues escreve que “A identidade de um indivíduo tem seu início no processo que se dá a partir do seu olhar para si próprio e do olhar do “outro” para ele” (2012, p. 61). Sob a constituição de nossa identidade, ela segue: “[...] pensar o corpo negro construído ao longo da história da sociedade brasileira é refletir sobre um corpo que durante três séculos da História do Brasil foi resumido ao status de mercadoria” (2012, p. 61).

O processo de “tornar-me negra” aconteceu em momentos diferentes de minha vida e desde perspectivas distintas.

De 1983 a 1993, morei na periferia da zona leste de Porto Alegre, na Lomba do Pinheiro, uma região que só se formalizou como bairro em 1997, a partir do governo do Partido dos Trabalhadores (PT) na década de 1990. Este território, inicialmente, era uma região dividida em grandes extensões de terras, pertencentes a famílias de origem portuguesa que cultivavam a terra e criavam animais. Um deles, morador dos mais antigos da região, o comerciante João de Oliveira Remião, nomeou a principal avenida do bairro. Naquele período, o da minha infância, pude viver rodeada de crianças em condições similares às minhas, numa região da cidade de contexto rural, ainda subdesenvolvida. Não me recordo de ter sentido estranheza ou hostilidade sobre minha aparência por parte de meus amigos naquela época, embora tenham acontecido piadas e chacotas por causa de meu cabelo volumoso, mas que, só agora, na vida adulta, incluiria no leque de atravessamentos do racismo.

Em 1994, meu pai, até então porteiro em um edifício na zona central da cidade, foi promovido a zelador, garantindo, assim, o direito à moradia no local de trabalho,

um apartamento destinado ao funcionário, na rua General Lima e Silva, no bairro Cidade Baixa<sup>2</sup>, na região central de Porto Alegre.

Sáímos de um pequeno barraco de um cômodo, sem banheiro, para uma condição social melhor. Passamos a ter acesso às melhores escolas públicas, mas, mesmo assim, foi, com toda a certeza, a pior fase de nossas vidas. Foi nesse contexto que, pela primeira vez, me descobri negra: na escola, me foi dito pelos colegas com todas as letras: “Tu é [sic] negra e teu lugar não é aqui”. Diariamente, aconteciam ofensas verbais e, às vezes, ataques físicos. Por mais que fosse uma escola pública, era visível que eu não ocupava um espaço no cartão postal hegemônico da escola, o que não era problematizado pelo corpo docente. Minha imagem tinha, inclusive, um lugar específico no imaginário coletivo: eu era a “filha da faxineira” (mesmo que minha mãe tivesse outra ocupação, não fazia diferença) e meus colegas eram “filhos de patrões de domésticas”.

Esse é o período em que comecei a odiar minha aparência, a me sentir inferiorizada em relação às outras meninas e a ter vergonha de mim e dos meus, tendo sido capaz de começar a assimilar o estrago psicológico oriundo dessas situações racistas somente na idade adulta. Sobre isso, Joyce Rodrigues explana que:

Para além da condição de mercadoria, a teoria racista assimila ao corpo negro a ideia de “feiura e sujeira”. Portanto, o racismo existente na sociedade brasileira, que desvaloriza e inferioriza o corpo negro diante do corpo branco, marca intimamente a trajetória de vida do negro e principalmente a construção da sua identidade étnico-racial (Rodrigues, 2012, p. 62).

Refletindo sobre o que hoje se nomeia como auto ódio, percebo a complexidade com que esses sentimentos se organizam dentro de nós e vão moldando nossa subjetividade. Passamos a acreditar que não somos dignos de receber afeto, que não somos merecedores de determinadas oportunidades e, por fim, limitamos nossa capacidade de sonhar ao lugar que nos foi determinado. Considero muito relevante a metáfora que a psicóloga, pensadora, escritora e *performer* Grada Kilomba faz em sua obra *Desobediências Poéticas*, ao mito de

---

<sup>2</sup> Cidade Baixa é um bairro localizado na região central da cidade de Porto Alegre, que possui um contexto histórico e geográfico muito importante para pessoas negras, no período pós-abolicionista. Foi um território onde negros recém libertos se aquilombaram e se organizavam social e culturalmente. Ali, nas décadas de 60 e 70, devido à urbanização e reorganização do centro da capital, tem início um processo de higienização, especulação imobiliária e desapropriação da população negra da região. É atualmente habitada e frequentada majoritariamente por pessoas não negras, entre jovens, estudantes e artistas.

Narciso para refletir sobre a sociedade branca patriarcal “que é fixada em si própria” (KILOMBA, 2019), Grada diz que:

X.  
Nesse narcisismo, pessoas marginalizadas dificilmente encontram imagens, símbolos ou vocabulário para narrar a sua própria história, ou para nomear o seu próprio trauma (Kilomba, 2019, p. 15-16).

Em 2002, com 19 anos, iniciei meu contato com o estudo de teatro num grupo que foi significativo para tudo que viria depois, o Ói Nós Aqui Traveiz, cujos 40 anos de história o tornam conhecido por sua experimentação e formação artística atravessada pelas questões políticas e sociais do país, de orientação anarquista e combativa, a quem sou grata por ter me iniciado. A formação no Ói Nós Aqui Traveiz foi determinante para minha consciência de classe. Pois, antes disso, acreditava que era pobre porque Deus queria: uma situação imutável.

No curso que o grupo oferecia, porém, além das aulas de interpretação, nos eram oportunizadas lições sobre História do Pensamento Político, as quais, posteriormente, me fizeram entender em que tipo de artista me tornava, que tipo de prática teatral queria exercer e para qual tipo de público me interessava direcionar o olhar e a prática. Entendi, também, a importância do desenvolvimento artístico atrelado à educação. Foram dezoito meses importantes, os quais serviram de alicerce para minha carreira.

Em 2004, eu iniciava minha graduação em Licenciatura em Teatro na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Era a primeira da família a entrar na faculdade e uma das poucas pessoas negras da turma e do curso. E foi lá, na UERGS, que, pela primeira vez na vida, tive aula com uma professora negra, que hoje é minha atual orientadora nesta pesquisa. É assustador perceber que, mesmo considerando toda a minha formação — desde o ensino fundamental até a graduação, passando pelo ensino médio —, eu nunca havia tido, até aquele momento, uma professora que se parecesse comigo, que tivesse vivências próximas às minhas. Lembro-me do quão emocionada fiquei, do quanto aquela figura me motivou a continuar, mesmo em meio a tanta hostilidade, porque tudo ali parecia dizer que aquele não era o meu lugar. Minha permanência exigiu esforço, não só de minha parte, mas de muitas outras pessoas também. As mobilizações foram desde acolhimentos em casas diferentes até contribuições financeiras. Tive que fazer muitas faxinas e muitas andanças, e vencer

muitos percalços, o que representa apenas uma fração de tudo que pessoas como eu enfrentam para entrar no ensino superior, permanecer nele e concluí-lo.

Ocorre que não demorei a perceber que essa exclusão, longe de restringir-se ao ambiente acadêmico em particular, estendia-se também a outras áreas, incluindo o universo teatral propriamente dito, de tal modo que mesmo a noção tradicional de teatro que povoa o imaginário popular no âmbito do senso comum, e da qual até então eu evidentemente compartilhava, deixou de me caber — porque entendi que eu não cabia nela. Correndo o risco de incorrer em presunção, convenci-me de que criaria um jeito novo de fazer teatro, o qual dissesse respeito a mim e a outros tantos que, como eu, não usufruíam de algo que deveria ser direito de todos.

Em paralelo à faculdade, segui participando de cursos teatrais oferecidos pela prefeitura de Porto Alegre e pelo Ói Nóis por meio de dois projetos: Descentralização da Cultura e Teatro como Instrumento de Discussão Social. No primeiro, viria a atuar comoicineira anos depois, exercendo teatro em periferias; com os colegas do segundo, fundei, em 2006, o Grupo Trilho de Teatro Popular, onde atuaria até 2018.

Foi com o Grupo Trilho que pude mergulhar no estudo de Brecht e desenvolver uma poética autoral que experimentava elementos do Teatro Épico e do Teatro Didático a partir de um trabalho colaborativo; poética essa que foi registrada em 2008 através do meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação *TRILHANDO EM COLETIVIDADE: uma abordagem à peça didática a decisão, de Bertolt Brecht*. Os 12 anos de atuação no grupo me proporcionaram experiência como atriz, diretora e arte-educadora com foco na periferia e nas temáticas sociais e políticas. A falta, porém, de outras pessoas negras e periféricas no grupo e o conseqüente sentimento de solidão geraram desassossego e frustração com o que eu produzia. Apesar de tentar fazer um teatro preocupado com a periferia, que é composta majoritariamente por pessoas negras, foi somente em 2015 que absorvi, como fator determinante para meu fazer artístico, a discussão étnico-racial.

Concluo esse primeiro momento reafirmando a importância de estar aqui escrevendo. A mudança para o centro da cidade, em 1994, foi importante para que eu pudesse estar aqui agora. Ela alimentou diversos desejos, inclusive o de aspirar a outros espaços que não somente os já pré-estipulados para mim. Essa experiência, tão determinante para todas as minhas conquistas, que nos afastou de nosso “quilombo” na zona leste e nos colocou num espaço com infraestruturas melhores,

mudou a forma como a família me veria posteriormente, na vida adulta. Apesar do afeto seguir sendo predominante, a relação com os meus passou a transitar entre o conflito de ser uma referência para alguns e uma “traidora da classe” para outros. Sinto que muitos pensam que eu quero ser algo que não sou, pois já foram verbalizadas entre eles frases do tipo: “quando vou cair na real e trabalhar” e “ela quer ser branca”, entre outras suposições sobre as quais reflito e problematizo a partir de uma perspectiva social e racial, pois sei que não é pessoal. O psicólogo Lucas Veiga (2021), reflete em relação a isso numa passagem que contempla muito bem esse sentimento dos outros em relação a mim e de mim para comigo mesma: “A imagem da precariedade esteve colada à sua subjetividade por tanto tempo que, ao começar a ascender economicamente, ela sentia quase como se estivesse 'traindo a raça'” (2021, p. 29). E, entre nós, artistas e pesquisadoras/es da raça negra, isso é muito presente, seja na ascensão econômica ou intelectual.

A própria relação com o teatro e a escolha por ele, por mais popular, negro e periférico que seja, é problemática na relação com pessoas de meu vínculo, pois sinto que essa forma artística é uma linguagem muito distante de pessoas como nós, que se motivam a ir ao carnaval, ao futebol, a shows de determinados artistas e a assistir novelas, mas não ao teatro, independentemente de que tipo possa ser. As problematizações sobre essa linguagem e o ensino dela também são bases fundantes desta pesquisa. Ser a primeira da família a entrar na graduação foi um grande feito diminuído pelo fato de ter sido em Licenciatura em Teatro. Estar agora em uma Pós-Graduação em Artes Cênicas é algo que minha família nem sequer entende do que se trata. São conflitos que trago comigo e que são importantes nessa trajetória, os quais definem a forma como escrevo, as escolhas que faço nas criações artísticas e as estratégias que usarei para compartilhar meu espetáculo com os espectadores e na escolha dos mesmos.

Por que é tão difícil apropriar-se de e ressignificar o teatro ao ponto de o sentirmos como algo também nosso? Vou tentar explicar isso, a partir mais de uma percepção pessoal, do que uma afirmação histórica e cientificamente embasada. Ainda que muito dessa sensação seja oriunda da forma como até então está organizado o ensino de teatro e a produção teatral, bem como suas principais referências. Quando penso, por exemplo, na linguagem da dança, percebo, entre as diversas possibilidades e estilos, que nós, pessoas negras, construímos danças que

são particularmente nossas. E, quando digo *nossas*, refiro-me a danças que referenciam por nossa ancestralidade, que organizam e potencializam nossos corpos a partir de conceitos africanos e afro-diaspóricos. São manifestações que, a meu ver, nos motivam a experimentar como artistas ou a prestigiar enquanto espectadores. As danças afro-brasileiras, as danças de rua, o *funk*, o samba, o passinho, isso tudo é nosso! Trata-se de expressões artísticas que arrastam multidões de pessoas e que, ainda assim, compõem esse recorte da linguagem da dança, recorte que comporta o balé, por exemplo – e não que também não possamos dançar balé, podemos. Dançamos, ocupamos cada vez mais esses espaços, mas sua história é branca, é europeia, e não motiva as pessoas da mesma forma que o carnaval, por exemplo, a ir assistir e/ou participar. A dança tem diversas manifestações que sofrem com a invisibilização e marginalização, o que propicia nosso desconhecimento sobre suas existências. Eu, para exemplificar, conheci uma congada apenas em 2018 e nunca pude prestigiar apresentações de jongo. Porém, quando conheço essas manifestações presencialmente ou por vídeo, meu corpo rapidamente as reconhece como algo que me é pertencente. É a mesma conexão que acontece quando escuto uma bateria de escola de samba.

Isso se repete com a música afro-brasileira, com os movimentos de jovens nos *slams*, na literatura, no tardio reconhecimento das *escrevivências* de Conceição Evaristo ou da produção de Carolina Maria de Jesus, agora mais popularizados. Nas artes visuais, onde os espaços dos museus são tão distantes quanto os espaços teatrais, nós fomos ressignificando nas ruas, no grafite, na pichação: isso é algo nosso! Pichação que levou o artista negro estadunidense Jean-Michel Basquiat, cuja obra incrivelmente, grandiosa, complexa, emocionante, instigante, o transportou dos grafites nas ruas de Manhattan para as galerias de museus nos Estados Unidos e no mundo. Mas e o teatro?

A relação com a linguagem teatral, com os espaços teatrais, com toda a organização da indústria que aquece as produções, as premiações, as narrativas, e, principalmente, com o ensino de teatro em quaisquer instâncias, é algo extremamente conflitante para mim enquanto artista. Não à toa fui para a linguagem do Teatro Lambe-lambe: estava insuportável o incômodo ao frequentar teatros para assistir

espetáculos, estar rodeada de artistas, majoritariamente não negros<sup>3</sup>, interpretar ou ter à disposição os mesmos tipos de dramaturgias, tudo passando a fazer cada dia menos sentido. Os ambientes hostis, as relações com as pessoas, tudo me impelia para casa, eu estava literalmente fugindo de tudo isso e buscando na animação com as Abayomis um processo de cura. Penso muito sobre a ressignificação do teatro e encontro pouquíssimas saídas, tais como no Nordeste, sobretudo na Bahia. Ali, vejo possibilidades e ressignificações da linguagem, através de grupos como o Bando de Teatro Olodum, ou de artistas importantes como a diretora baiana Onisajé. Além disso, reconheço a importância de Abdias do Nascimento e o TEN – Teatro Experimental do Negro, ao qual tive pouquíssimo acesso na minha formação, diga-se de passagem, bem como outros grupos e artistas como o Caixa Preta, de Porto Alegre, o Pretagô, também porto-alegrense e minha paixão, entre outros diversos artistas e coletivos que, sim, constituem a classe artística. Mas reflito: será que é teatro negro ou teatro feito por negros?

Podemos ter um elenco negro, uma dramaturgia negra, uma linguagem negra, uma plateia negra, e, ainda assim, eu, particularmente, que fique claro, não sinto a mesma conexão coletiva, e não se arrasta multidão para os teatros. Pelo contrário, nas últimas vezes em que fui assistir a peças, produções afro-brasileiras, o incômodo de enfrentar o *hall* do teatro foi o mesmo: não sinto nenhuma vontade de sair de casa, mesmo sabendo que vai ser maravilhosa a fruição da peça em si. Acredito que esse é um sentimento generalizado, pois nunca fiquei sabendo, pelo menos no Sul e Sudeste brasileiro, que tenha havido uma mobilização popular para ir ao teatro, uma mobilização do contexto periférico, e dentro dele, das pessoas negras, que nem acompanham a programação teatral, provavelmente porque pouquíssimo é divulgado nas mídias de massa.

Retomando a visão preconceituosa de parte de minha família com meu fazer, culmina que a maioria nunca se mobilizou para ir me assistir. Isso me dá a sensação de que teatro é realmente algo deles, dos não negros e/ou brancos, dos oriundos da classe média, algo que, por vezes, nos atrevemos a fazer, porque, sim, devemos fazer

---

<sup>3</sup> Escolho o termo “não negro” no lugar de “brancos ou brancas” porque por vezes me parece um desafio delimitar quem é negro e quem não é, especialmente no Brasil que caracteriza pela miscigenação, inclusive poder ser violenta essa ação de racializar o outro. O termo brancos/brancas só utilizarei quando me referir a um imaginário hegemônico e não necessariamente às pessoas que dele fazem parte.

o que quisermos. Mas existe esse sentimento coletivo de um estilo de teatro que é nosso? Eu, por enquanto, acho que não, e, como atriz de teatro, me sinto profundamente frustrada com isso.

## **1.2 Reencontrando-me através das bonecas negras de tecido e amarração Abayomis**

Abayomis são bonecas de tecidos, compostas por nós ou trançados e criadas/inventadas nos anos 80 por Lena Martins, educadora popular e militante do Movimento de Mulheres Negras que procura na arte popular um instrumento de conscientização e sociabilização. O nome das bonecas seria em homenagem a uma amiga de Lena que estava grávida e cuja criança se chamaria Abayomis, caso fosse menina. Desde então, muitas outras mulheres vindas de diversos movimentos sociais e culturais aprenderam com ela a confecção das bonecas e, em dezembro de 1988, fundaram, no Rio de Janeiro, a Cooperativa Abayomi, dando continuidade ao trabalho.

Abayomi é uma palavra em iorubá que possui alguns significados: aquela/e que traz alegria; te dou o meu melhor; e encontro precioso (abay – encontro, omi – precioso). A boneca é vista como um amuleto de proteção, resistência e memória; sua confecção é amplamente utilizada em ações que buscam a valorização da cultura africana no fortalecimento da identidade das raízes negras. A partir da Lei 10.639/03, que define a obrigatoriedade do ensino de História e cultura africana e afro-brasileira em todos os níveis de ensino. Assim, as Abayomis se tornaram uma ferramenta de abordagem pedagógica, inclusiva, lúdica e antirracista. Ações como essas contribuem para o combate ao racismo através da afirmação de identidade, e criam oportunidades para uma formação qualificada.

É importante que eu diga que o primeiro contato que tive com as Abayomis foi a partir de uma versão errônea, que é muito difundida, e, que conta que foram bonecas feitas, nos porões dos navios tumbeiros, por mães africanas que buscavam acalantar seus filhos. Confesso que essa narrativa a partir de uma ideia de superação, de um olhar para a escravização além da dor, foram disparadoras de um sentimento de empoderamento em mim. Pensava: eu descendo de mulheres que, apesar de toda a violência, foram capazes de produzir algo tão delicado e que perdura até hoje. Pesquisando um pouco mais sobre a boneca, rapidamente encontrei a versão da autoria de Lena e, por alguns anos, administrei ambas as narrativas no meu discurso

sobre as Abayomis. A questão é que Lena me fez perceber muitas coisas, dentre elas o apagamento da autoria de mulheres negras sobre sua criação e a romantização da escravização de africanos a partir de uma narrativa facilmente manipulada por pessoas não negras. Quanto a esta última, só me dei conta que representava real perigo quando foi divulgada a publicação de um livro de uma grande editora brasileira que retratava crianças africanas pulando corda com as correntes que as prendiam nos porões dos navios negreiros. Foi então, nesta obra recente, quando percebi que realmente não era mais possível não me posicionar sobre esta narrativa, e passei então a considerar a autoria de Lena como minha narrativa oficial e única sobre as bonecas.

Em 2015, participei de uma performance que ocorreu em um posto de saúde da zona norte de Porto Alegre durante a programação da Semana da Saúde da População Negra. Foi nessa atividade que conheci as bonecas Abayomis, e não demorei a aprender a confeccioná-las. O impacto desse encontro em mim e a produção de minhas primeiras bonecas foram fundamentais em meu processo de reconhecimento e no fortalecimento de minha identidade, alguém que, até então, nunca tinha tido bonecas negras. Deste encontro, surge também a marca Abayomi Falero, por intermédio da qual comercializo atividades artístico-pedagógicas, acessórios e bonecas que valorizam a beleza da população negra. É a partir desse encontro precioso que se dá um segundo momento de tornar-me negra.

### **1.2.1 Abayomis e o encontro precioso com o pensamento de mulheres negras**

O encontro precioso com as Abayomis foi resignificando minha vida em muitas instâncias. Ele me levou a integrar a turma de 2018 do projeto Atinukés – Grupo de estudos sobre o pensamento de mulheres negras – onde passei a ter contato com intelectuais negras de diversas áreas do conhecimento: Lélia Gonzales, Beatriz do Nascimento, Nilma Lino Gomes, Luiza Bairros, entre outras. Estava aquilombada com outras mulheres gaúchas, me reconhecendo em suas dores e conquistas. O nome do grupo é de origem lorubá e significa "aquela que merece carinho desde a gestação". Menciono aqui um fragmento de sua descrição:

A idealização foi abraçada por aquelas que querem romper com as amarras que nos aprisionam e querem construir um mundo capaz de equilibrar pluralidade e justiça social sem negar a negritude em suas múltiplas formas. Para tal, compartilhamos escritas de mulheres negras sobre assuntos que

refletem/compõem as nossas existências – são também nossas e significam o nós por nós enquanto filosofia que nos ilumina –, buscamos contemplar pensamentos – e ações – para além da cultura estritamente escrita e/ou acadêmica, abarcando poesias, músicas, dança, expressões visuais e formas de conhecimentos outras conduzidas sempre em diálogo com os pressupostos civilizatórios da Matriz Africana (Rede Social ATINUKÉ – Grupo de estudos sobre o pensamento de mulheres negras, 2016).

Ao passar a integrar a turma de 2018, meu entendimento sobre diversos tópicos a respeito das questões étnico-raciais e sobre a experiência de ser mulher negra foram se assentando. Lembro desse sentimento de pertencimento ao me aproximar das intelectuais sobre as quais eu já ouvia os amigos comentando; era como se, naquele momento, eu fizesse parte de um grupo “exclusivo” com acesso a informações valiosas. Isso não deixa de fomentar, em mim, um sentimento conflitante. Afinal, eu estava me sentindo acolhida por aquelas mulheres, mas exigindo de mim mesma caminhos para que essa experiência não se encerrasse ali e em mim. Sabemos o quão importante é ter acesso a esses saberes, mas como levá-los ao conhecimento de mais e mais pessoas a partir do meu fazer artístico, por exemplo?

Acredito que o incômodo e a sensação de estranhamento com minha formação iniciaram ali naqueles encontros. Lembro-me de ficar analisando que algumas eram “cria dos terreiros”, gerações e gerações já construindo um pensamento afro centrado a partir da religiosidade; outras eram oriundas do movimento negro gaúcho, atuantes e fundadoras dos clubes negros; e havia as oriundas de famílias envolvidas no carnaval. Na turma de mulheres daquele ano, havia professoras, cientistas sociais, assistentes sociais, psicólogas e eu, artista. Era esse o sentimento: de conhecimento supérfluo e de menor importância, de ser somente eu, sem uma história anterior, a primeira de minha geração. Não que minha família não tivesse ligação com a religiosidade ou com o carnaval – tínhamos, temos –, mas não foram essas relações que me levaram à organização do pensamento militante, como muitas ali. Mesmo num grupo com mulheres negras, eu me sentia inferiorizada e, quando digo lá no início que é conflituoso e diário, é porque esse sentimento nunca me abandona, eu luto diariamente para não me comparar com outras pessoas, não me sentir em desvantagem, para me ver numa perspectiva de valor.

Da experiência como Atinuké, além da troca de saberes e construção de vínculos, saí com esse desejo de popularizar esses saberes através do teatro que faço. Não me interessa apenas discutir esses pensamentos com as poucas de nós que acessamos as instituições de ensino ou que estamos acessando livros, o que

importa para mim é entender como faço para que isso reverbere lá na Lomba do Pinheiro<sup>4</sup>. Como isso entra de forma naturalizada nas conversas em família, nas conversas de bares, em toda e qualquer oportunidade e nas criações artísticas daqui para frente? Apavora-me esquecer minhas origens e perder-me na ilusão de fazer parte de um grupo seleto de intelectuais. Para quem serve o conhecimento se não conseguimos mexer nas estruturas? As Atinukés professoras, sociólogas e psicólogas já estavam refletindo sobre isso, unindo seu pensar e fazer. Porém, como *eu* faria isso?

### **1.2.2 Abayomis e o encontro precioso a partir do afroempreendedorismo**

A comercialização das Abayomis começou posteriormente ao trabalho criativo com as bonecas, mas, para que minha linha narrativa não fique muito confusa, trouxe a relação com o empreendedorismo para frente e, no decorrer, tento justificar a importância de narrar esta experiência que, à primeira vista, não parece estar relacionada com a pesquisa. Produzi um primeiro brinco para usar durante as apresentações do meu espetáculo de Teatro Lambe-lambe *O Sonho com Oxum* (sobre o qual falarei melhor mais adiante), e, quando passei a usá-lo, fui motivada pelas amigas a produzir e comercializar acessórios, o que deu muito certo e passou a ser por um tempo minha principal fonte de renda, mesmo que pouca e instável.

O trabalho de venda de acessórios com Abayomis começou lentamente em 2018. Eu ia ao Centro de Porto Alegre e ficava por lá expondo-os numa cesta de Páscoa, dispostos como num pequeno varal de roupas coloridas. As pessoas, curiosas, se aproximavam para saber o que eram. Minha abordagem de vendas era precária – e segue sendo (apesar de apaixonada pelo trabalho que faço, vendê-lo ainda é um desafio). Aos poucos, fui aproximando-me de exposições com afroempreendedores de Porto Alegre, expondo em eventos artísticos e de educação voltados à história e cultura afro-brasileira. Nesses eventos, eu era a única a produzir acessórios com Abayomis, um produto delicado e novo para a maioria das pessoas que circulavam nos eventos, e isso me ajudava com as vendas.

Opto por falar sobre minha relação com o empreendedorismo porque a verdade é que o trabalho com teatro nunca me remunerou de forma estável. Esse é o desafio

---

<sup>4</sup> Bairro periférico da zona Leste de Porto Alegre. Detalhado no primeiro capítulo desta dissertação, pg.15.

de artistas brasileiros em geral e mais ainda para pessoas oriundas de classes desfavorecidas. Assim como na educação, faltam-nos políticas públicas e comprometimento com a cultura. Não é à toa que existe um imaginário negativo do perfil de artista no Brasil, pois, para quem é proveniente de uma família com apenas o mínimo de estrutura e dinheiro para bancar nossa sobrevivência, fica realmente muito difícil permanecer trabalhando com arte nesse país.

Em 2019, ao mudar-me para São Paulo, parte de mim estava aterrorizada, pois recém estava reconstruindo relações em Porto Alegre e me vi perdendo vínculos de uma vida toda, encarando sozinha uma grande cidade. Porém, como Porto Alegre não é a capital das oportunidades para nós, pessoas negras, e eu sentia que precisava de um novo começo, aceitei o desafio e "me joguei". Nesse mesmo ano, após dois meses na nova cidade, já era uma das empreendedoras participando da mentoria *AfroLab para elas*, voltada para empreendedoras negras residentes de São Paulo. Essa oportunidade me colocou em conexão com grandes empreendedores, artistas e eventos de cultura negra. Com minha marca, Abayomi Falero, e a ida para São Paulo, tive contato com personalidades negras que são muito importantes para mim, como a escritora Conceição Evaristo, a deputada Erica Malunguinho, o cantor e compositor Rincon Sapiência, a escritora e pedagoga Kiussam de Oliveira, a pensadora Grada Kilomba e a dramaturga e roteirista Maria Shu. Dois momentos que destaco da minha ida a São Paulo e meu trabalho artístico foram as experiências compondo a turma de Teatro Musical Negro (com quem trabalhei por dois meses sob uma perspectiva de musical afro-brasileiro contando com mais de 70 artistas negros) e a contratação em 2020 como orientadora de teatro junto ao Programa Municipal Vocacional, quando trabalhei em caráter *online* com uma turma de orientandos majoritariamente negros residentes da zona sul da cidade.

Entretanto, o que me levou mesmo a dedicar esse espaço para o trabalho de empreendedorismo com as Abayomis foi a experiência de ser colaboradora do desfile do estilista Luiz Cláudio, da marca Apartamento 03 em seu desfile CURA no São Paulo Fashion Week 2021. Luiz conheceu meu trabalho com as bonecas pela minha página no Instagram e comentou que há muito procurava por uma artesã que produzisse Abayomis, tendo encontrado diversas, mas só quando teve contato com minhas bonecas sentiu a conexão que procurava. Nessa ocasião, ele encomendou vinte unidades e ofereceu retalhos de seus tecidos para a confecção das vestimentas.

Trocamos contato e fui dando-me conta de que ele era uma figura bastante conhecida no universo da moda: diversos artistas de visibilidade, negros e não negros, já haviam sido vestidos por ele. Quando as bonecas chegaram a seu endereço em Belo Horizonte, Luiz teve o impulso de me convidar para participar de seu desfile, pois o contato com as bonecas lhe deu certeza de que aquele símbolo representava bem o que ele queria tratar a respeito de CURA e ancestralidade. Iniciamos, então, trocas de áudios para pensarmos como incluir essa composição nas roupas, tudo incerto e intenso a princípio. Finalmente, as Abayomis foram fixadas nas roupas de Luiz, acrescentando textura e caimento às peças.

**Figura 1**–Luiz Claudio Apartamento 03



Fonte: Nohda

**Figura 2** –São Paulo Fashion Week – Nov 2021



Fonte: Nohda

Foi um momento lindo e muito marcante para mim, que nunca tinha me imaginado num evento como aquele, talvez porque não seja o tipo de trabalho que faço, mas, estando lá, compreendi que nunca tinha percebido o quão bonito e potente pode ser meu trabalho, até porque volta aquele desafio de me ver em um lugar de

valor. Foi preciso um artista “famoso” para me fazer aceitar tal credibilidade de meu próprio trabalho. E Luiz foi muito generoso ao fazê-lo, pois sabia que abria espaço para uma artista não tão conhecida e me proporcionou lugar num espaço que ele já havia conquistado.

### **1.2.3 Abayomis e o encontro precioso com a resignificação do trabalho artístico**

Eu deixei essa relação do trabalho artístico com as Abayomis para o final porque ela está mais diretamente conectada com a pesquisa e com tudo que escrevo a seguir, mas a verdade é que, pensando na boneca como disparador para a composição cênica, foi o que me fez andar por tantas dessas situações que citei anteriormente. Levar a Abayomi para a cena é o que me motiva a escrever e repensar temas como ludicidade, subjetividade e identidades, tendo como foco central a existência e corpos negros protagonistas.

Ao longo da infância e da juventude, recebi instruções de meus pais sobre como me comportar na escola. Eles me diziam: “não vai ficar revidando provocações, não entra em brigas, porque uma reação agressiva é o que esperam da gente”. Acredito que tenha sido a forma que eles encontraram para me proteger, mas a verdade é que seguir esses conselhos me levou a evitar enfrentamentos necessários; me levou a fechar os olhos diante de problemas que necessitavam, antes de tudo, serem vistos. Fui me mantendo em silêncio, fui absorvendo todos os ataques físicos e psicológicos ao longo dos anos. Assim sendo, meu processo de conscientização racial trouxe à tona algo que até então me escapava: o fato de que não era senão o racismo a causa de muitos dos danos provocados à minha subjetividade.

Relembro um momento em que desenvolvia atividades artístico-pedagógicas em uma escola pública na periferia de Porto Alegre. Na época, a instituição fora contemplada com o projeto federal Mais Educação e, por meio dele, oferecia o experimento da linguagem teatral no turno inverso para crianças das Séries Iniciais do Ensino Fundamental. Propus um exercício: pensar numa profissão e mostrá-la com o corpo, para que os demais colegas tentassem adivinhar a escolha. A turma era composta majoritariamente por crianças negras e de baixa renda, moradoras da

região. Entre os meninos, as profissões escolhidas foram policiais, jogador de futebol e bandido; as meninas escolheram o trabalho doméstico.

Sempre retomo esse episódio, ocorrido há apenas sete anos, porque ele ilustra – de forma bastante dolorosa – o quanto o racismo atinge a subjetividade de crianças negras; e, para mim, professora, também negra e de baixa renda, foi particularmente difícil digeri-lo. Revi o quanto deste tolhimento ainda pairava sobre meu imaginário, sobre meus desejos e como eu, artista e educadora, poderia elaborar ações que contribuíssem para a reversão desse quadro, além das referências disponíveis e/ou acessíveis para tal intento.

A verdade é que se faz necessário refletir sobre o ensino, formal e informal, de teatro; sobre os referenciais utilizados ao longo dessa formação; sobre o perfil dos alunos e dos professores nesses espaços. Também há a necessidade de problematizar o cenário teatral e o tipo de poética e subjetividade que ele constrói. O advogado, filósofo e professor Silvio de Almeida (2018), a quem agradeço tanto a existência e produção de conhecimento, nos diz que: “Os diferentes processos de formação nacional dos Estados contemporâneos não foram produzidos apenas pelo acaso, mas por projetos políticos”. Ou seja, há um projeto político sustentado por séculos que naturaliza o fato de as histórias sobre crianças negras não serem contadas nos palcos, nos livros, nos filmes, nas salas de aula. Isso resulta em uma carência refletida diretamente no lugar em que essas crianças costumam se colocar no mundo, na construção do seu imaginário, nas suas aspirações e no seu reconhecimento.

Depois de muito confeccionar Abayomis e ver-me diante de mais de 300 bonecas espalhadas pela sala da minha casa, tive certeza de que essas bonecas eram minhas marionetes perfeitas. Nelas, aplico tudo que sou e quero ser; através de sua animação, recrio narrativas e universos com protagonismo negro, principalmente feminino, que levam em conta existências afro-brasileiras para compor imaginários no campo das artes cênicas, especificamente no teatro de animação e, sobretudo, na linguagem do Teatro Lambe-lambe.

Quando preparava meu anteprojeto para submetê-lo à Pós, deparei-me com a quase inexistência sobre as questões étnico-raciais pensadas a partir do teatro de animação, e nem digo especificamente sobre a linguagem de Teatro Lambe-lambe: a relação dessas ideias pensadas no campo de pesquisa em Arte realmente parece ser

inexistente. Esses temas, porém, pensados no campo da educação, do trabalho em sala de aula, me levaram à contribuição do professor de história Waldeci Ferreira Chagas e seu artigo intitulado *O teatro de bonecos: uma metodologia de inserção da história das populações negras na sala de aula*. Diz ele:

Nesse exercício de fazer e reinventar a história, o teatro de bonecos é um campo de possibilidade profícuo, haja vista, levar o aluno (a) revisitar o passado, e compreendê-lo, incorporar as personagens, principalmente se debruçar sobre a trama, e recontá-la a partir de questões contemporâneas. Quando manipula os bonecos os (as) alunos (as) inventam gente à medida que assumem outra voz e personalidade, ou seja, passam a recontar e reinventar a história, o que lhes possibilitam desconstruir imagens há muito consagradas, a exemplo da imagem do “negro submisso a escravidão” (Chagas, 2010, p. 7).

Rodeada por tantas bonecas, já havia decidido que seria através delas que surgiria minha nova criação. Ainda não pensava e nem tinha contato com o teatro de animação. Meu intento era atuar num espetáculo infantil em que transitasse de atriz representando uma personagem menina negra que brinca com bonecas. Ainda integrava o Grupo Trilho de Teatro Popular na época, e foi crescendo o desejo de que, nesse trabalho, houvesse majoritariamente profissionais negros trabalhando comigo, pois, sendo a única atriz negra do grupo, o andamento das coisas ficava muito difícil. Nesse período, inscrevi projetos em editais, mas o fato de não serem contemplados diminuiu a vontade de concretizar o espetáculo.

### **1.3 Teatro Lambe-lambe: pequenos espaços cênicos para ressignificar imaginários**

Segundo o artigo *Teatro Lambe-lambe: o menor espetáculo do mundo*, escrito por Valmor Beltrame e Kátia Arruda, o Teatro Lambe-Lambe é uma linguagem do teatro de animação criada em 1989 pelas educadoras e atrizes-animadoras baianas Denise dos Santos e Ismine Lima. Dentro de uma pequena caixa cênica, é apresentado um espetáculo de curta duração com Elementos Animados, para apenas um espectador de cada vez. E contextualizam que:

Na mesma época, Denise trabalhava em atividades pedagógicas utilizando bonecos. Ela construiu uma boneca de espuma grávida, que carregava uma bonequinha menor dentro da barriga. Ela usava estas bonecas para encenar um parto em oficinas de educação sexual para adolescentes. Ao mostrar para Ismine esta cena de parto, ela argumentou que aquele tipo de cena não poderia ser feita daquela forma, pois o nascimento é um ato muito íntimo e delicado, um segredo que deveria ser resguardado (Beltrame; Arruda, 2008, p. 5).

Inspiradas nos antigos fotógrafos e suas máquinas fotográficas Lambe-lambe, Denise e Ismine construíram uma caixa onde acontece *A Dança do Parto*, primeiro espetáculo de Teatro Lambe-lambe, criado por ambas. Inclusive, é possível ter acesso, através da revista *Lambe-lambe: dramaturgia*, da Cia Andante, aos dois roteiros dramáticos: “[...] as duas intercalavam a manipulação, originando também duas possibilidades dramáticas distintas, dois argumentos internos onde cada atriz manipuladora se apropriava e explorava no seu momento de apresentação” (2016).

Em 2017, desenvolvi meu primeiro experimento com as Abayomis: o espetáculo de Teatro em miniatura *O Sonho com Oxum*, criado na oficina de Teatro Lambe-lambe oferecida pela Mostra Sustentação<sup>5</sup> do Coletivo Caixa de Pandora<sup>6</sup>, no qual eu passaria a ser integrante ainda naquele ano.

**Figura 20** – Cena de *O Sonho com Oxum*



Fonte: Rafael Cavalli

*O Sonho com Oxum* conta a história de uma menina que é constantemente chamada de feia e que, por isso, passa a acreditar que o é; ela sonha com Oxum, a

<sup>5</sup> Mostra Sustentável de Teatro de Bonecos de Porto Alegre.

<sup>6</sup> Coletivo de artistas do Teatro Lambe-lambe da cidade de Porto Alegre e região.

orixá que representa a feminilidade e a beleza, e, impressionada com o sonho, ressignifica sua imagem diante do espelho.

O processo de construção da caixa de espetáculo de *O Sonho com Oxum* partiu

**Figura 21** – Caixa de espetáculo – *O Sonho com Oxum*



Fonte: Anderson Gonçalves

da escolha da caixa de papelão que utilizaria. Optei por uma caixa pequena, uma embalagem de ferro de passar, pois queria algo que me proporcionasse praticidade na hora de transportar e organizar a montagem e desmontagem. Estilizei e transformei a caixa de papelão em uma casa de aparência humilde. Por dentro, a configuração de um quarto: uma cama, um quadro e um espelho. O espectador assiste por uma pequena janelinha frontal. A manipulação das Abayomis é feita por varas pela parte superior, configurada como o teto da casa.

A linguagem do Teatro Lambe-lambe com Abayomis se apresentou como um caminho e uma ferramenta importante para que pudesse refletir sobre questões étnico-raciais do ponto de vista do conceito e da revisão dos elementos teatrais no processo de criação artística. Também é uma linguagem solo, que me propiciou ser criadora e manipuladora e me permite criar e apresentar de acordo com minhas possibilidades.

*O Sonho com Oxum* teve sua estreia em outubro de 2017 na Feira do Livro de Porto Alegre e segue sendo um trabalho ativo com o qual realizo e realizei diversas apresentações. Ele me iniciou e me conectou com artistas bonequeiros de Porto Alegre e São Paulo. Levou-me pela primeira vez a Belo Horizonte para participar do Festival Segunda Preta e foi ele que me fez perceber que este trabalho com as Abayomis, utilizando a linguagem do Teatro Lambe-lambe, seria um caminho potente

para desenvolver esta pesquisa, na qual reflito sobre uma abordagem “afroperspectivada”, como cunha o professor Renato Nogueira (2012), da minha existência enquanto mulher negra e sobretudo de artista negra que repensa os elementos e referências de seu fazer teatral.

## **2 PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO DE TEATRO LAMBE-LAMBE SONHOS DE JANAÍNA**

Neste capítulo, descrevo o desenvolvimento do processo criativo do espetáculo *Sonhos de Janaína*, contextualizando as etapas por que passei, desde antes do ingresso à Pós-Graduação, pois a ideia de produzir outro espetáculo com Abayomis vinha sendo processada anteriormente, e todas as experiências formativas e experimentos criativos estão presentes no resultado, que ainda não está finalizado, mas que vem sendo concluído no contexto desta pesquisa.

### **2.1 Escritas dramatúrgicas**

Quando, em 2015, rodeada por mais de 300 bonecas Abayomis confeccionadas por mim, percebi que queria criar algo a partir delas, instantaneamente minha cabeça se encheu de imagens, mas era difícil iniciar um processo de criação sozinha. Não tinha certeza se era com meus colegas do Grupo Trilho de Teatro Popular que queria produzi-lo, visto que a única pessoa negra era eu.

Resolvi iniciar pelo desafio de transformar as ideias em texto dramatúrgico. O processo criativo que desenvolvia até então com o Grupo Trilho de Teatro Popular se dava muito mais a partir da improvisação de cenas abordando determinadas temáticas e posteriormente transcrevendo-as do que o processo inverso: escrever cenas para então improvisá-las. Ou então improvisar a partir de textos escritos por outros dramaturgos, ou, ainda, cenas escritas pelos colegas de grupo. Eu mesma, até então, nunca tinha experimentado escrever algo para ser encenado.

Meu processo criativo para organizar a narrativa, enquanto atriz ou diretora, sempre foi povoado por imagens, pela visualidade, pelas memórias, mas não pela escrita literária. É como se encontrasse, materializado à minha volta, o resultado que busco alcançar na cena. É o cotidiano a meu redor minha principal fonte para a criação. Meu olhar fica aguçado para a rua, para as pessoas e seus comportamentos, é importante que a resposta venha dali, da realidade que me cerca e que sempre me oferta o que necessito.

Porém, à medida que tensiono as discussões a partir das questões étnico-raciais e relaciono com os atravessamentos destas em meu dia-dia, mais questiono e

subestimo minhas escolhas artísticas e teóricas. Os questionamentos vão desde a falta de profundidade do que eu quero propor como reflexão, pois sinto que nunca li o suficiente, até a ideia de que possa estar falando bobagem, como se ter uma experiência enquanto mulher negra não me desse minimamente propriedade para formular determinados pensamentos. Além disso, me subestimo nas escolhas que faço, como se a abordagem das questões étnico-raciais a partir do teatro de bonecos fosse algo de menor valor. De certa forma, sinto que, algumas vezes, configuram-se hierarquias que distribuem as diversas vertentes teatrais em determinados graus de importância, um sentimento que não é algo assumido, mas que, de alguma maneira, percebemos ao analisar como uma destas vertentes, e quais são mais valorizadas ou têm maior visibilidade. Dentro disso, ainda existe minha recente bagagem com o teatro de animação que faz com que tudo que elaboro e esboço para a cena não pareça grande coisa. Questiono-me se estou pensando grande o suficiente, o quão longe sou capaz de sonhar e, ainda, se tenho mesmo condições de concretizar o que almejo. Compartilho esses receios e relaciono-os com as questões étnico-raciais porque entendo que esse é um sentimento recorrente entre nós, que identificamos como síndrome da impostora, que se manifesta em mim a partir da sensação de nunca me achar boa o suficiente, levando a me sabotar e necessitar da aprovação e aceitação de outros para me sentir bem.

Lembrei-me da professora, autora, pensadora e ativista negra bell hooks, em seu livro *Olhares Negros: raça e representação*, no qual ela afirma:

E me dei conta de que, para pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e do nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. Essas lacunas na nossa psique são os espaços nos quais penetram a cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante (hooks, 2019, p. 35).

A verdade é que, nos primeiros momentos em que passei a pensar na criação de um trabalho com as Abayomis, eu estava exatamente com o coração partido, cheia de raiva, paralisada, decepcionada com o teatro e comigo, me sentia desaparecendo e, ao mesmo tempo, querendo desesperadamente me encontrar numa criação artística que não me resumisse ao trauma. E é frustrante saber que isso é impossível. Com hooks (2019) aprendo que “Sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer”. Mesmo rodeada de colegas de

trabalho (majoritariamente pessoas não negras) eu nunca tinha me sentido tão sozinha quanto naquele momento.

A questão sobre a solidão, no meu caso, mulher negra, artista, gaúcha, recém-chegada à cidade de São Paulo, nem teria como ser superada. Ela me coloca em movimento, como uma afogada que aprende a nadar pelo desespero de viver. Não é à toa que essa pesquisa sobre Arte busca conforto na psicologia negra. Parece que ouço o vozeirão de minha orientadora Celina Alcântara em meus ouvidos: “não esquece que tua pesquisa é no campo das artes, não vai te perder num campo tão profundo que o mestrado não vai dar conta!”, seguida de uma risada que preenchia o ar.

Mas para que serve o meu fazer artístico, senão para consertar meu coração partido? Restabelecer minha saúde mental? Sonhar e oferecer, em poucos minutos, uma versão poética da vida, uma versão humanizada de nossas experiências?

### 2.1.1 Dramaturgia: processos autorais

As cenas de *Sonhos de Janaína*, surgiram de três estímulos diferentes: do livro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001), de imagens que construía após a leitura desses mitos e que esboçava em meus diários de processo, e de registros fotográficos de minha visita ao Museu Afro-Brasileiro em São Paulo, em 2015. Inicialmente, as cenas surgiam, independentes e aleatórias, e se resolviam em pequenas histórias individuais. Não eram bem escritas, eram singelos rascunhos, sem profundidade, de quem nunca tinha exercitado a escrita de textos teatrais. No intuito de criar um eixo entre todas as cenas, escrevi uma cena que intitulei como *Cena Ideia*:

*(Noite - Uma menina em seu quarto)*  
 Teve um sonho que começou sendo pesadelo.  
 Eu estava num lugar escuro,  
 de repente um ESPELHO  
 E eu estava nele  
*(ri)*  
 Obviamente

Minha cabeça começou a coçar  
 Devagarinho  
 E eu fui indo  
 Fui coçando

E o lugar escuro  
 foi se transformando aos poucos  
 na sala de aula

Onde todos já estavam olhando  
 Já afirmando  
 Que minha cabeça  
 Estava cheia  
 de piolhos

(Distanciamento – *reprodução da cena em sala de aula com manipulação de miniaturas*)

(*de volta ao quarto*)  
 Estava de volta ao escuro  
 Só eu  
 E o eu do espelho

Voltei a coçar  
 E coçar  
 E coçar  
 E da minha cabeça  
 Saiu uma pequena boneca

Chamada Ideia  
 Ela era uma ideia da minha cabeça (Silva, 2020).

Foi a partir dessa cena que comecei a pensar no sonho como pano de fundo da história. O que iniciou sendo uma ideia que saía da cabeça, passou a ser muitas ideias/bonecas, cada uma delas uma cena diferente que a menina, Janaína, iria sonhar, pulando de um sonho a outro, sem compromisso com o sentido racional da história sob a perspectiva cartesiana de entendimento. Afinal, quem nunca sonhou sonhos malucos, sem pé nem cabeça?

Das produções autorais, contei também com a escrita de Luiz Lisboa, amigo e também morador da Lomba do Pinheiro, bairro em que crescemos. Ele, estudante da Graduação em Letras pela UFRGS, um contemporâneo, oriundos de um mesmo bairro com vivências parecidas em diversos momentos. Das cenas que ele escreveu para mim, depois de conversas e boas risadas juntos, tenho um carinho especial pela Ilha alisada – uma cena cômica em que o Pelotão do Alisamento, formado pelo General Chapa, Sargento Progressiva e Soldado Escova, tentam alisar o cabelo crespo da esperta Janaína, que tudo questiona e que não se deixa enrolar, digo, alisar. A perspectiva era a de que, em algum momento, encenaria no palco as cenas organizadas em um espetáculo para o público infantil.

As Abayomis reforçaram meu desejo de focar no trabalho para as crianças, visto que acredito que boa parte de conteúdos teóricos e artísticos estejam voltados para o público negro adulto. Também quando analiso o cenário teatral, sinto falta de

que sejam incluídas as subjetividades e a experiência de crianças negras quando é abordado o universo da infância. Tanto que, ao ingressar na Pós, meu anteprojeto intitulava-se: *TEATRO DE BONECOS COM ABAYOMIS: caminhos para pensar um teatro infantil antirracista*. Somente depois de pensar que a animação de Abayomis transitava por diversas faixas etárias é que decidi ser importante refletir sobre o fazer teatral, sobre o teatro de animação e principalmente sobre o Teatro Lambe-lambe como recurso potente para a experimentação de experiências negras em todas as fases da vida antes de pensar e fechar em um público específico.

### 2.1.2 Participação em ações formativas de escrita dramatúrgica

De abril a junho de 2020, participei da proposta *Práticas Colaborativas de Escrita Dramatúrgica para Teatro de Bonecos*, desenvolvida pelo amigo bonequeiro e um de meus maiores incentivadores, Leandro Silva<sup>7</sup>. Foi uma rica experiência, pois Leandro me ajudou a perceber a diferença entre a dramaturgia para atores e para bonecos. A primeira parte do pressuposto de que atores e atrizes são independentes e capazes de representar através do texto dito ou por intermédio da criação de ações e gestos. A segunda, para bonecos, é organizada principalmente pensando nas ações do boneco, a animação. O que dá sentido para a história é quando o boneco ganha vida, mesmo que, posteriormente, o ator manipulador vocalize o texto através da narrativa, ou adaptando seu corpo-voz para a animação do boneco. No momento de escrita dramatúrgica para o Teatro de Bonecos, a perspectiva da ação do boneco se sobrepõe ao texto que poderá ser verbalizado posteriormente.

Mesmo sem saber disso, essa era uma característica de meus escritos: tudo parecia muito mais rubricas<sup>8</sup> e informações que diálogos, e me tranquilizei com essa boa coincidência. A partir da prática proposta por Leandro, consegui organizar uma versão da cena *Ideia*, sobre a qual citei um fragmento acima, uma primeira costura

---

<sup>7</sup> Leandro Silva é artista bonequeiro (filiado à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – Centro UNIMA Brasil) e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dirigiu vários espetáculos teatrais, de forma independente ou para companhias parceiras na cidade de Porto Alegre – RS. É artista colaborador do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo e membro da Associação Espiritualidade em Saúde, onde coordena o Departamento de Arteterapia.

<sup>8</sup> As rubricas são indicações cênicas que servem para orientar o ator durante a encenação de um texto. Aparecem destacadas, geralmente entre parênteses e, junto ao discurso direto, compõem os conteúdos de um texto dramático.

que foi publicada coletivamente no *e.book* disponibilizado para leitura *online* em agosto de 2020.

A segunda proposta formativa da qual participei foi a *Oficina de Dramaturgia para Mulheres Negras do espetáculo A Última Negra*, em fevereiro de 2021, cujo impacto ficou registrado em mim a partir da vivência com outras diversas mulheres negras de todo o país, com orientação do amigo e escritor gaúcho Pedro Bertoldi e produção da atriz Hayline Vitória.

Foi mais desafiante desenvolver uma cena com personagens e diálogos. A conclusão da oficina ocorreu também com o lançamento de um *e.book online* colaborativo intitulado *As donas da Cena*, em que contribuo com a cena *Janaína e seus Reflexos*.

### **2.1.3 Janaína é a única constância em todos os textos. Mas por quê Janaína?**

Como falei, gosto de me estimular criativamente por meu entorno, às vezes dando o nome de uma amiga ou parente a uma personagem que crio. Dessa vez, é Janaína, nome de uma prima, sempre uma referência para mim. Eu queria ser como Janaína, porque ela é uma mulher muito bonita e, sendo mais velha que eu, me influenciou enquanto eu ia da infância para a juventude. O nome Janaína também passou a me chamar a atenção ao descobrir, na idade adulta, que significa "rainha do mar", um dos nomes atribuídos à labá Iemanjá. Minha prima Janaína é uma mulher negra de pele retinta, filha de Ubirajara, um outro nome diferente e de origem Tupi, que significa "o senhor da lança".

Da importância que a "Jana" ou "Chã", como a chamamos, teve desde o princípio, desde a vontade de escrever essa história, ficou Janaína como protagonista. Em compensação, olhando o roteiro que se formou das escolhas das muitas cenas, trago as labás Oxum e Nanã, mas não menciono Iemanjá, o que credito ao fato de que está representada através da presença da menina Janaína. Quando penso em Iemanjá, lembro, obviamente, da imensidão do mar e no quanto ele me amedronta, ao ponto de quase nunca querer entrar, apenas observá-lo de frente, a uma certa distância. É estranho, mas não sou uma pessoa que gosta de praia. Não tenho boas lembranças desse tipo de lugar, apesar de algumas poucas me remeterem à paz, apenas quando estou na areia, bebendo uma cerveja à sombra, nunca dentro do mar.

Ele fica lá e eu, aqui. Então, a personagem se chama Janaína também como uma forma de me ver na coragem das crianças, diante do ineditismo da vida.

#### **2.1.4 Núcleo de dramaturgia – Escola Livre de Teatro de Santo André**

Uma última vivência de aprendizagem, igualmente fundamental para o processo de escrita, foi o *Núcleo de pesquisa dramática da Escola Livre de Teatro de Santo André/SP*, ao longo de todo o ano de 2021, com encontros semanais em modalidade *online*. Nessa experiência, participei de exercícios de escrita com abordagens diversas e contei com mentoria individual e em grupos. Levei boa parte da produção a partir dessa vivência para a criação do espetáculo *Sonhos de Janaína*.

No Núcleo, tentei não pensar na encenação durante o processo de escrita dramática que exercito, o que foi um desafio porque, atriz e encenadora que sou, fazê-lo sem pensar na cena era quase impossível. Na minha cabeça, parecia que a justificava de criar escrita para cenas de um espetáculo que vou montar me credibilizava dramaturga. Entretanto, escrever uma peça para publicar e outros artistas talvez montarem parecia pretensão minha. É devido a pensamentos depreciativos como esses que traço paralelos frequentes com a psicologia preta, pensando o trabalho artístico como uma estratégia de saúde mental, porque o racismo encrusta na opinião, nos pensamentos e na forma como prontamente nos subestimamos. Sobre isso, o psicólogo Lucas Veiga traz um ponto de vista interessante que me ajuda a compreender a criação de ficções da vida e da forma de viver que queremos como estratégias para descolonizar o inconsciente. Diz ele:

Jamais fomos não colonizados desde uma perspectiva do inconsciente. O inconsciente como plano de forças produtor de realidade opera por meio da criação de ficções. A vida humana e os modos de vida culturalmente criados são dobras no plano de forças infinito da vida produzindo formas finitas de viver. Ser humano é habitar uma ficção e construir uma ficção para si mesmo (Veiga, 2021, p. 39).

Ao iniciar as aulas do mestrado, veio o processo de recorte da pesquisa. Eu não daria conta de abordar todo o universo do teatro de animação, pois ele se ramifica em diversas linguagens. Além disso, tudo que eu imaginava exigia muito mais pessoas envolvidas, mas, por causa da pandemia de COVID-19, eu não tinha como juntar esse grupo. Estávamos todos tentando nos manter vivos em nossas casas e eu ainda estava morando em outra cidade. Todas as pessoas que comprariam minha

ideia estavam na minha cidade natal, Porto Alegre. Conversando com Leandro Silva<sup>9</sup>, ele me questionou: “Porque não faz a pesquisa sobre o Teatro Lambe-lambe? Ele se resolve em ti e já é o que tu faz (sic). Além do mais, não existem bonequeiros pesquisando essa linguagem com Abayomis”. Ouvi atenta, e prontamente acolhi a sugestão, pois confio muito em Leandro e toda sua bagagem de bonequeiro, ele que foi um dos artistas a me iniciar no Teatro Lambe-lambe e que me propiciou outras experiências dentro do universo do teatro de bonecos. O desafio agora era resumir toda a produção dramatúrgica para a sucinta dramaturgia do Teatro Lambe-lambe, que se caracteriza por ser de curta duração e ter mais imagens que textos.

Em *Sonhos de Janaína*, alguns dos textos viraram canções, outras imagens dentro da visualidade característica do espetáculo de Teatro Lambe-lambe. Além disso, instigada a pensar em argumento e sinopse, exercitava as motivações e justificativas do texto e a síntese do mesmo.

Definido o onírico como pano de fundo, fui deixando fluir todo o tipo de forma escrita, cenas que são só rubricas, cenas que pareciam poemas, canções ou prosa, sabendo que, em algum momento, as peças se encaixariam de alguma forma.

No Teatro Lambe-lambe, a relação com o espectador e sua compreensão nem sempre se dão na racionalidade, mas sim nas sensações que surgem da experiência de ver de pertinho bonecos e/ou objetos serem animados pelos “caixeiros/bonequeiros” – como chamamos os artistas que trabalham com caixas de espetáculo de Teatro Lambe-lambe. E eu, que tinha percorrido um longo caminho, escrito tantas cenas, querendo dizer tantas coisas, me via então tendo que exercitar a síntese e transformar um material escrito equivalente a um espetáculo com duração de 30 minutos em uma experiência de apenas cinco.

Num espetáculo de Teatro Lambe-lambe apresentado para poucas pessoas de cada vez, cinco ou seis minutos é um tempo que voa quando se assiste, mas que se arrasta enquanto se espera a vez de assistir.

---

<sup>9</sup> Leandro Silva foi um dos artistas que me introduziu ao Teatro de Animações. Com ele e outros artistas bonequeiros, tive minha primeira experiência como espectadora de Teatro Lambe-lambe e, posteriormente, me proporcionou a oficina de Teatro Lambe-lambe, que deu origem a meu primeiro espetáculo, *O Sonho com Oxum*, em 2017. Através da aproximação com ele, passei a integrar o Caixa de Pandora – Coletivo de Teatro Lambe-lambe em 2018 e atuei em meu primeiro espetáculo de teatro infantil e de animação *Bandele* no mesmo ano.

## 2.2 Dramaturgia de *Sonhos de Janaína* para o Teatro Lambe-lambe

Para sintetizar o roteiro, elegi símbolos-chave que me eram mais significativos e que possibilitavam a abordagem de questões e reflexões de temas importantes, como a árvore do continente africano Baobá, a orixá Oxum e seu abebé, a orixá mais velha, Nanã Buruku e os Egunguns. Cada um deles me toca em lugares diferentes e se transformaram em cenas com abordagens diferentes. O encontro de Janaína com cada um desses elementos acontece em uma noite de sonhos – juntas, ela e eu, iniciamos nossa jornada de ressignificação.

O roteiro de *Sonhos de Janaína*, se divide em quatro sonhos. O primeiro, chamado *Janaína sonha com Baobás*, constitui mais da metade do espetáculo e trata da identidade e do apagamento a partir de duas abordagens da árvore Baobá.

Para alguns povos africanos  
 Baobá, árvore da vida,  
 representava a identidade da comunidade  
 As raízes os mais velhos  
 memórias coletivas  
 O tronco, as crianças e os jovens em crescimento  
 Os galhos representavam  
 amadurecimento  
 E o cair das folhas  
 Que voltam ao solo  
 Alimento, alimento  
 para as raízes  
 Alimento  
 de memórias  
 alimento  
 Baobá, árvore da vida (Silva; Lemos, 2022b).

O Baobá é uma árvore originária de regiões tropicais áridas e semiáridas do continente africano. Meu contato com ela se deu mais profundamente no processo de montagem do espetáculo *Bandele* em 2018, junto com a companhia Trupi di Trapo, do bonequeiro, ator e amigo Anderson Gonçalves<sup>10</sup>, com direção do Leandro Silva, duas grandes referências importantes em minha atual jornada e pesquisa. Foi no processo que se desenrolou ao longo de todo o ano que a árvore se tornou um elemento fundamental. No portal Geledés (2011), o Baobá é definido como um signo

---

<sup>10</sup> Anderson Gonçalves é pedagogo por formação, atuante nas artes cênicas desde 2008, quando criou a Trupi di Trapu teatro de bonecos. Bonequeiro e produtor, atuou no programa *Pandorga* da TVE-RS e em projetos como o premiado espetáculo "Jogos de inventar, cantar e dançar" do grupo Bando de Brincantes (2010). Com a Trupi trabalhou em países como Argentina, Colômbia, Peru e Uruguai. Também já rodou diversos Estados do Brasil com seus trabalhos. Criou a mostra *SustentAÇÃO* de teatro miniatura e fundou o coletivo Caixa de Pandora de Teatro Lambe-lambe.

de origem e fundamento, um elemento de conexão entre as multiplicidades de mundos ao unir céu e a terra.

Esta primeira cena me leva, leva Janaína e os que vierem a assistir, ao início de tudo. A uma outra forma de pensar nascimento, crescimento, morte, ancestralidade: como ciclos ancestrais infinitos. A cena foi organizada a partir da

**Figura 56 – Baobá**



Fonte: Léia Tavares

relação de Janaína com a canção e com o grande painel contendo a ilustração de um Baobá, como uma espécie de dança e encantamento.

A imagem do Baobá foi criada pela artista ilustradora de São Paulo, Léia Tavares<sup>11</sup>, minha primeira amiga em São Paulo e que conheci na mentoria *AfroLab Para Elas*, citada anteriormente, com quem divido conversas e processos criativos a partir do olhar e da experiência de ser uma mulher e artista negra.

---

<sup>11</sup> Léia Tavares é ilustradora, arteterapeuta e jornalista. Sua poética reverencia as tradições africanas dos griôs, ao entender que seu papel como artista é o de contar, registrar, por meio de traços e cores, uma boa história. Seu olhar se volta para questões relacionadas ao feminino, a busca de identidade, o resgate de sua ancestralidade, os mistérios do inconsciente e a promoção da diversidade.

Busco, nesta pesquisa, trazer comigo muitas pessoas, majoritariamente negras, invocando a coletividade que me motiva a criar, mas que, sobretudo, me auxilia e engrossa meu coro antirracista, pois é um trabalho que diz, sim, respeito a mim, ao mesmo tempo que diz respeito a muitas mulheres negras. Fico feliz de ter um pouco de cada uma, das mulheres de minha rede aqui comigo. Também é uma estratégia para burlar o sentimento de solidão.

Não me recordo da primeira vez em que ouvi a lenda do rito de desenraizamento submetido ao povo africano escravizado. Acredito que não haja uma comprovação histórica sobre a veracidade do fato. Mesmo assim, um dia, a oralidade trouxe a meus ouvidos esta lenda tão violenta e triste. Nela, conta-se que mulheres, homens, sejam crianças, adultos ou idosos, eram levados durante a madrugada e obrigada a dar voltas, em sentido anti-horário, em torno de uma grande árvore. Acreditava-se que, ao fazê-lo, os africanos deixariam suas lembranças, cultura, história e vínculos naquela terra. E, como “telas em branco”, tinham seus corpos disponíveis e vulneráveis para a forja de uma nova história, a desumanização dos corpos e a insubordinação da alma. Nesta cena, ao longo da canção, o painel do Baobá vai sendo retirado. Janaína se vê envolvida na brancura.

Veio então  
a colonização  
crianças, jovens, adultos e idosos  
Antes de serem levados  
para os navios de sangue encharcados  
Eram todos então obrigados  
A dar voltas em torno do Baobá  
Como um ritual de desenraizamento

*Aos poucos a tela vai saindo de cena e a menina é engolida por um espaço, totalmente branco.*

a dar voltas em torno do Baobá

E deixarem sua terra, história  
Os seus vínculos, amores, memórias  
A dar voltas em torno do Baobá

Como um ritual de desenraizamento  
O branco lhe impôs  
Todo o esquecimento  
A dar voltas em torno do Baobá  
Em sua terra afetos, memórias  
Lá deixar (Silva; Lemos, 2022a).

Quando escolhi o Baobá entre os símbolos para o roteiro do espetáculo e decidi abordá-lo também sob a perspectiva do esquecimento, traço um paralelo não apenas

com a lenda do rito, mas com o epistemicídio da população negra até os dias de hoje. E, aqui, sou levada pela carga da memória de uma infância sem referências. Não havia, como agora que já avançamos um pouco, livros infantis que tratassem sobre ser uma criança negra; eu não estava nos filmes, nos desenhos. Quando pessoas negras apareciam, elas estavam em lugares de subordinação. São memórias que viram objeto de estudo e que recebem termos científicos, alocadas em um contexto histórico e social, mas a verdade é que foi revisitando-as que percebi os atravessamentos desse apagamento na mulher que fui construindo, e porque é um desafio ver-se em um lugar de valor. Afinal, não é nesse lugar que somos inseridas na sociedade, é em outro que somos convencidas a acreditar que estamos, sem entender que tais organizações institucionais, estruturais e principalmente políticas compreendem a manutenção do projeto colonial, tal qual a lenda de desenraizamento de sobreposição de uma etnia em detrimento de outra.

O efeito que busco para esta cena é de esvaziamento, a partir do primeiro momento, que é preenchido de cores e ritmos, para o nada, a brancura. Curioso como, nos primeiros experimentos com o público (algo que aprofundarei no próximo capítulo), recebi muitos retornos sobre esse momento, em que as pessoas sentiam que faltava alguma coisa ali. Eu ouvia e refletia sobre o que me era dito por cada um, até que me dei conta de que essa sensação de faltar algo era justamente o que eu buscava, pois é exatamente o que sentimos enquanto afro-brasileiros, é a representação e o reconhecimento de nossa história e cultura.

No segundo sonho, chamado *Janaína sonha com Oxum*, a brancura dá espaço ao amarelo, posto que mamãe Oxum vem ao resgate de Janaína. A cena com Oxum propõe o encerramento deste primeiro momento do espetáculo, momento que trata de identidade e apagamento a partir do Baobá. Adentrando o espelho de Oxum, a personagem e a história partem para uma outra perspectiva sensorial na cena seguinte. Oxum é portal que propõe ruptura, fuga, deslocamento, movimento, ao mesmo tempo que seu abebé – seu espelho – propõe reconexão com quem realmente somos, com nossa verdadeira imagem. Oxum é uma figura de importância em minha jornada pessoal e acabou por se tornar personagem sempre presente no Teatro Lambe-lambe com Abayomis.

**Figura 6** – Registro de ensaio – *Janaína Sonha com Oxum*



Fonte: autora

Explico: em 2014, nós do Grupo Trilho de Teatro Popular estávamos ocupando uma das salas do então espaço cultural Usina do Gasômetro, atualmente desativado e entregue ao abandono e descaso do poder público de Porto Alegre. Éramos um dos grupos contemplado pelo projeto Usina das Artes e desenvolvíamos diversas atividades para o público frequentador. O espaço fica localizado na região central da cidade, às margens do Rio Guaíba, um cartão postal da cidade que reunia uma grande quantidade de pessoas, principalmente nos finais de semana. Nessa época, estávamos praticamente todos os dias na sala do quinto andar da Usina. Nas sextas-feiras, eu participava como diretora de um novo espetáculo que ensaiávamos pela manhã e desenvolvia uma ação formativa no fim do dia. Como morava muito longe do espaço cultural, o custo de me deslocar e voltar no fim do dia não cabia em meu orçamento, então eu ficava vagando por lá o dia todo, lendo e ouvindo música. Numa

dessas sextas, sentou-se a meu lado um rapaz negro, funcionário da equipe de limpeza com o qual já havia cruzado algumas vezes. Uma vez, ao limpar nossa sala, ele me pediu um cigarro, o qual ofereci desculpando-me por ser de uma marca barata, apenas para descobrir que ele vendia aqueles cigarros, que não eram facilmente encontrados naquela região da cidade e que, na maioria das vezes, é comercializado de forma clandestina. Passei a ser cliente e comprar sempre que necessitava. Ou seja, como eu conhecia aquele rapaz, não foi estranho ele sentar comigo e puxar conversa. Foi então que ele falou, e lembro de suas palavras como se fosse hoje: “Tenho te visto aqui, atirada pelos cantos, não resisti e vim te dizer. Tu pensas que tá no fundo do poço, mas eu olho pra ti e vejo uma luz muito poderosa. É Oxum! Eu já tinha sentido lá, quando tu me deu (sic) o cigarro, mas como era a primeira vez que 'tava falando contigo não queria te assustar. Nem sei se tu é (sic) de religião”. Ele seguiu listando tudo o que eu estava sentindo, todas as incertezas, problemas financeiros. Tudinho. Então ele sugeriu que eu comprasse uma imagem de Oxum, acendesse vela, vez ou outra.

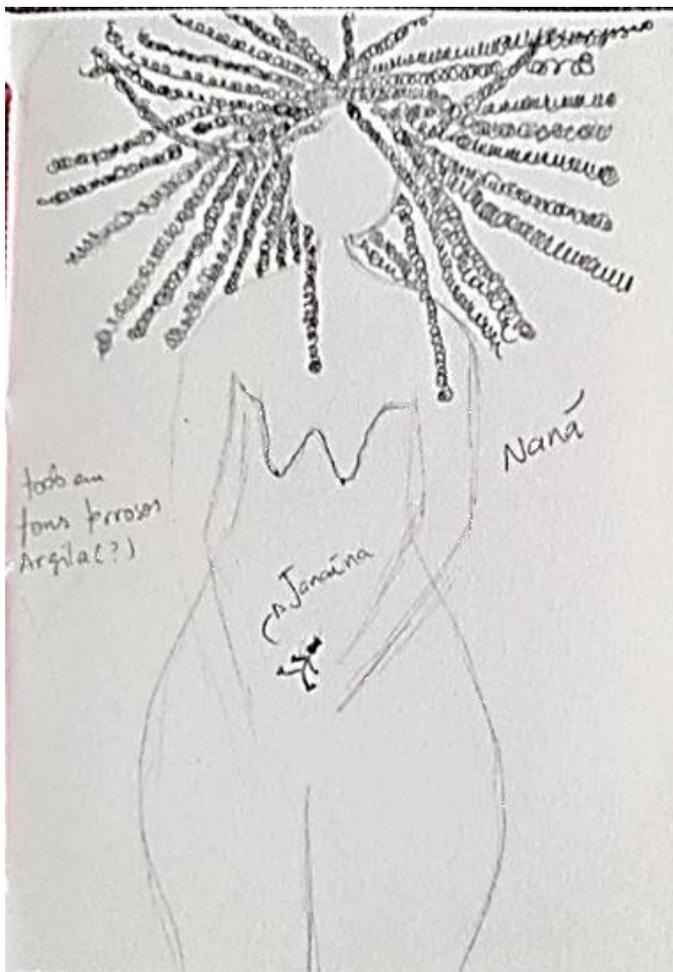
Eu me agarrei com muita força àquele “oráculo” e segui a orientação, dentro de minhas condições. Comprei uma pequena imagem de Oxum e velas de mel, no Mercado Público. Tudo começou a mudar, energeticamente e culturalmente. Oxum me acolheu, e, como agora, nesta cena, eu também me deparei com uma outra versão de mim, refletida no espelho e iniciei então uma nova jornada que me levou a muitos lugares e que, nesse momento, me coloca aqui, falando com vocês.

A cena com Oxum para este trabalho foi a que mais me instigou e desafiou na decupagem, pois pairavam muitas imagens sobre ela, esboços e mais esboços que fiz de ideias de cenas. Uma cena autoral, intitulada *RAP com Oxum*, da qual foi difícil abrir mão neste momento, mas que se fez necessário para que pudesse preservar o tempo de espetáculo. Organizei este momento da seguinte forma: a iluminação transita da luz branca para a amarela, posiciono a boneca de Oxum e, então, Janaína se encaminha para a frente do espelho, adentrando nele por fim.

Experimentei escrever algo para soar em *off*, como uma voz do inconsciente, algo que falasse de acordar, mas não do sonho, acordar para a vida. O resultado soou muito óbvio, lugar comum, conforme observado por minha orientadora, com a qual eu estava de pleno acordo. Entrou, então, no lugar do texto, um trecho da música *Marcas*

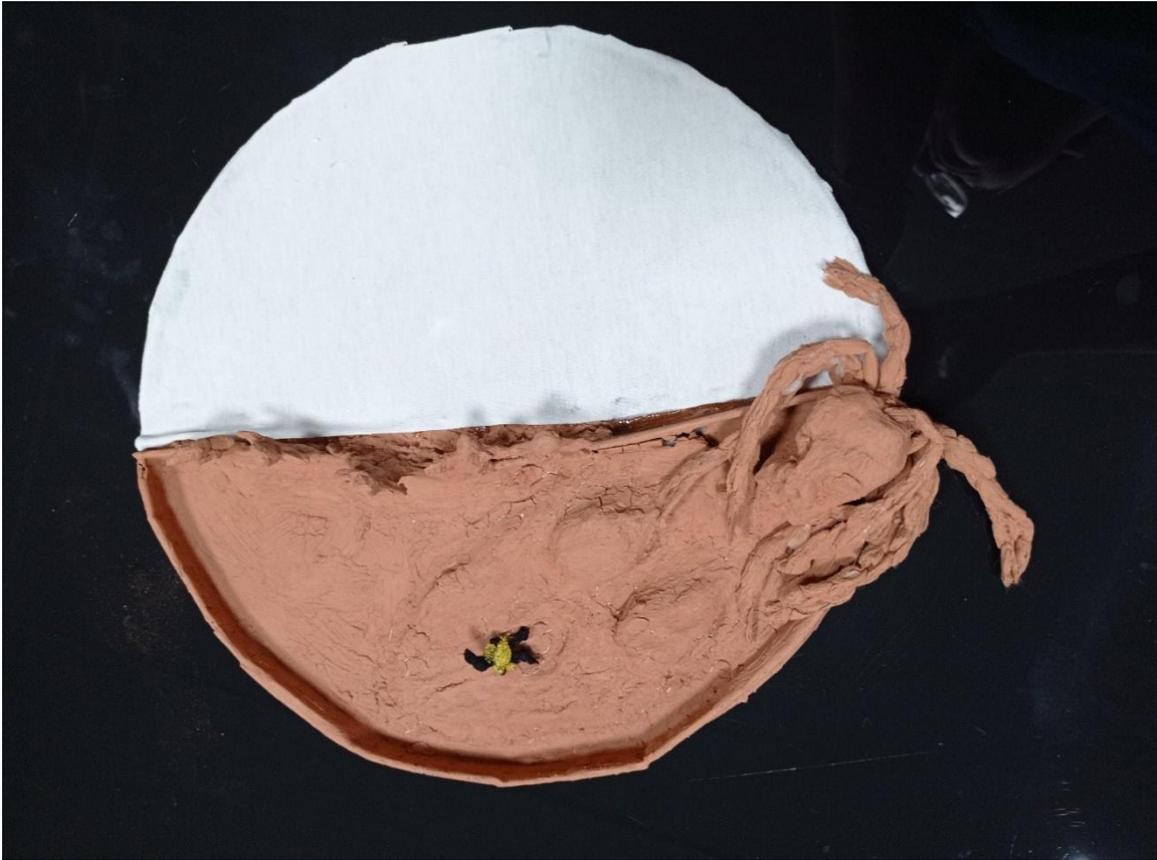
composta e cantada pelo multiartista Piê Souza, de Belo Horizonte. Vou falar mais adiante sobre as canções, a escolha das vozes de quem canta e a relação com as composições. Por hora, digo que é um privilégio contar, neste trabalho, com a parceria de Piê, um artista que admiro muito. Suas palavras, sua voz e melodia traduzem em sensação o que eu buscava nesse encontro de Janaína e Oxum: “Minha mãe veio me abraçar, pra levar tudo que não é meu. Trouxe arruda pra limpar, trago acarajé para agradecer”. Sou grata a Oxum e, sempre que posso, adquiero uma nova imagem. Já são três, uma maior que a outra e em diversos materiais. Quando me é possível, acendo a vela amarela aos sábados para agradecer por sua proteção: Ora Yê Yê ô!

**Figura 7** – Esboço Nanã Buruku



Fonte: autora

No terceiro sonho, chamado *Janaína sonha com Nanã Buruku*, exercitei a escrita para a cena do encontro de Janaína com Nanã Buruku no Núcleo de dramaturgia da Escola Livre de Santo André. A estrutura foi desenvolvida pensando no teatro de animação, ou seja, o texto é uma narrativa sobre o espaço em que Janaína está naquele momento e a ação é de contemplação. Nessa cena, eu sonho grande! O sonho é com Nanã, uma entidade ancestral em grandes proporções.

**Figura 8** – Registro de processo

Fonte: autora

Janaína “acorda” e está com os pés numa poça de barro, poça que, aos poucos, ela vai distinguindo ser a cavidade do umbigo, um grande corpo de barro, uma grande Nanã Buruku, a orixá mais velha que, como narram os mitos de tradição Yoruba, cedeu seu elemento, o barro, para que os seres humanos fossem criados.

Assim, para essa cena, tomei como referência o mito de Nanã Buruku descrito no livro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001), única referência branca desta pesquisa e que, ainda assim, trata de escritos e saberes que não são referentes à cultura branca colonial, mas é antes um livro que organiza mitologias afro-brasileiras. No mito, como já mencionado, *Nanã fornece a lama para a modelagem do homem* (2001). O símbolo de Nanã, para o qual busco representação através da cena, diz respeito a uma abordagem sobre a criação dos seres humanos a partir de uma afroperspectiva, apontada por Nogueira (2012), algo para contrapor a ideia de criação colonial cristã que nos é violentamente imposta a partir da diáspora e que em nada sensibiliza ou representa nossa ancestralidade, pelo contrário, é uma das formas de violação mais contundentes e que perdura através dos séculos até os dias de hoje.

Mesmo o Brasil se denominando um país laico, a verdade é que o cristianismo segue sendo imposto na educação e na intolerância religiosa apresentada aos ataques aos terreiros de religiões de matriz africana. Uma violência tão enraizada que nivela inclusive a forma como nos comunicamos e as expressões populares, com a figura imagética de Jesus Cristo, um homem branco de olhos azuis.

Meu desejo, então, era pensar na criação sob uma perspectiva afro-brasileira em que uma labá mais velha é fundamental para nossa existência enquanto seres neste mundo.

O psicólogo Lucas Veiga (2021), em minhas leituras posteriores, me faz pensar nas relações nas quais tais símbolos são “uma estratégia ética, estética e política para descolonizar nossos modos de viver, para a promoção de saúde e de saídas”. Diz ainda:

Voltar ao barro de Nanã para a partir daí renascer é uma experiência de morte. Mas aqui não se trata de morte absoluta que nos retira definitivamente deste plano da realidade, mas da morte de uma determinada forma, de um determinado modo de funcionamento enquanto sujeito, a morte das ficções que inventaram a despeito de nós e das que inventamos a respeito de nós. É sobre morrer para continuar a viver (Veiga, 2021, p. 33).

No quarto sonho, chamado *Janaína sonha com os Egunguns*, que é a cena de encerramento de *Sonhos de Janaína*, as motivações com os Egunguns foram diferentes de todas as outras. Entendo-os como oriundos da cultura Iorubá, espíritos ancestrais de pessoas importantes já falecidas, e seu culto se configura como um elo entre os vivos e os antepassados. O pesquisador Francisco Wellington Pará dos Santos, a partir de sua dissertação intitulada *Formação Teatral e o Encantamento da Ancestralidade Africana – Caminhos e Encruzilhadas para uma Formação Assentada na Cultura de Matriz Afrodescendente: Culto Egungun & Maracatu de Fortaleza* me auxilia no aprofundamento ao culto de Egungun. Em sua pesquisa, lemos:

Ainda nessa cultura Iorubá existe um culto no qual, mais uma vez, esse movimento de ancestralidade vai se configurar. Trata-se do culto de Egungun, também presente no Canbomblé Ketu-Nagô no Brasil. Este culto é realizado como forma de honrar a memória dos ancestrais masculinos. Toda a ritualística é elaborada pela “Sociedade Egungun”. Através de ritos organizados por esta sociedade eminentemente masculina, homens que foram figuras de destaque em suas comunidades, os “espíritos ancestrais” destes, retornam a terra para compartilhar experiências com os vivos (Santos, 2010, p. 71).

Vi alegorias de Egunguns no Museu Afro, em São Paulo, anos antes de me mudar para essa cidade, em uma viagem de visita, e nem fazia ideia de que o museu

seria um lugar acessível para mim, ao qual voltei e volto de tempos em tempos. Fiquei hipnotizada pelas alegorias e levei aquele momento no olhar por muito tempo. Depois, vi algumas produções de filmes africanos que tratavam da cultura na ficção. Este é um dos pontos importantes deste trabalho e percebo que há muito o que aprofundar a partir de referenciais teóricos. No Brasil, são poucas as casas de terreiros que cultuam os Egunguns e todo esse universo é distante e complexo. Tenho consciência de que minha conexão inicial a partir da visualidade e da alegoria precisa ser mais aprofundada para um entendimento da cultura como um todo.

O culto, como coloca Francisco Wellington Pará dos Santos é eminentemente masculino, mas busco, de forma respeitosa, fazer menção em meu espetáculo, ressignificando esse contexto para o feminino, tendo na alegoria de Egungun, do espetáculo *Sonhos de Janaína*, a representação de minha bisavó Eloá Maria, que foi lalorixá no terreiro de Candomblé de nossa família, localizado no interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas, onde atuou até os últimos dias de sua vida. Busco essa reconexão com minha ancestralidade, pois tive poucas oportunidades de me envolver durante a atuação da "bisa" e entendi só tardiamente a importância que têm essas raízes do Candomblé, ou Batuque, como chamamos no Sul, para o entendimento de minha origem.

Egungun, nesse processo criativo, também é referência visual para a parte externa da caixinha, ao contrário do espetáculo *O Sonho com Oxum*, em que a criação girou em torno da escolha de uma pequena caixa que fosse leve e facilitasse no transporte. *Sonhos de Janaína*, apesar de também ser um espetáculo de Teatro Lambe-lambe, teria um tamanho muito maior por fora, na forma de um Egungun. No primeiro trabalho, apresentei para uma pessoa de cada vez; neste, pretendo apresentar para duas ou três simultaneamente. Ainda estou organizando as estratégias que viabilizem a apresentação posteriormente, que seja desmontável, não muito pesado e, quando montado, intervenha visualmente em seu entorno. A cenografia externa da caixa de espetáculos ainda não é um processo concluído e falarei mais sobre esse momento de montagem nos outros subcapítulos.

Na cena de encerramento do espetáculo, a ideia é que a personagem esteja frente a frente com o Egungun, numa versão menor, da alegoria de Egungun que compõe a parte de fora da caixa de espetáculos.

### 2.3 Trilha sonora do espetáculo

Definidas as cenas, outra escolha que fiz foram as canções no lugar de textos narrativos ou em prosa. Conversei com o artista, cantor, compositor, amigo e antigo colega no Grupo Trilho de Teatro Popular, Sergio Baiano<sup>12</sup>. Bai, como o chamamos, é um artista muito sensível e generoso. Compôs muitas canções para diversos espetáculos meus. Trabalhamos juntos bons anos e era um privilégio ter um compositor envolvido com os processos de montagem, em muitas dela tocando, cantando e atuando. Sempre tivemos uma sintonia e uma comunicação que funciona para o trabalho artístico. Convidei-o para compor as trilhas para as versões do Baobá, *Árvore da Vida* e *Árvore do Esquecimento*, além de alguns textos soltos, que optei por não utilizar no espetáculo.

Bai compôs e traduziu da forma que imaginou as composições: uma com instrumentos, ritmos que remetiam a um imaginário meu de infantil africano ou afro-brasileiro; outra, a *Árvore do esquecimento*, com sons mais contemporâneos, remetendo ao som eletrônico, uma composição que traz consigo um ritmo arrastado e triste, que também se mostraram valiosos para o trabalho.

A terceira canção, que aparece em um pequeno fragmento, chama-se *Marcas*, composta e interpretada por meu amigo mineiro Piê Souza<sup>13</sup>. Essa é uma composição que não foi criada para o espetáculo, eu a conheci em uma publicação do artista em seu perfil em uma rede social e, apesar de não ser pensada para esta pesquisa, dialoga muito com ela. A presença e parceria de Piê neste espaço é também um modo de incluir e tensionar os conceitos de identidade e subjetividade negra, por intermédio da presença do corpo negro, gordo e trans do artista de Belo Horizonte.

O momento que considero mais significativo no processo criativo que diz respeito à trilha sonora é o de contar com a voz de minha mãe, coautora deste espetáculo, Rita Helena Falero da Silva interpretando *Árvore da Vida*. Minha mãe

---

<sup>12</sup> Sergio Baiano nasceu em Salvador em 1988 e está radicado desde 1998 no sul do Brasil. É Bacharel em Composição Musical com láurea acadêmica, e em Regência Coral, ambos pela UFRGS. Atua como compositor, cantor, instrumentista, regente coral e professor de música. Integrou o Grupo Trilho de Teatro Popular entre 2011 e 2019, e assinou trilhas sonoras de diversos espetáculos infantis e adultos de Porto Alegre e região. Atualmente, é regente do coro Sonora Gente, grupo coral independente, integrante fundador da banda Pônei Xamânico, e também possui trabalho solo como *cantautor*.

<sup>13</sup> Pieta Poeta é professor, músico, artista cênico e escritor de Belo Horizonte, campeão mundial de poesia falada. Tem dois livros e duas antologias publicados pela editora Venas Abiertas e 18 Zines de produção independente.

sempre acompanhou todos os meus processos criativos, assistiu a todos os meus trabalhos e é nossa principal incentivadora, minha e de meu irmão, escritor, José Falero. Como diz minha cunhada, a escritora mineira Dalva Maria Soares, ela é uma mãe que nos criou para o sonho.

Acontece que, no mesmo dia de início das aulas da Pós, estava eu sobrevoando São Paulo rumo a Porto Alegre em direção à emergência do Hospital de Clínicas. Minha mãe havia rompido um aneurisma e estava hospitalizada em estado grave. Foram meses de melhoras e pioras, jornadas de 12, 24 horas no hospital, em plena pandemia e com um mestrado em curso. Ela teve uma melhora e recebeu alta, mas, no mesmo dia, seu estado de saúde piorou e, na mesma semana, teve que ser novamente levada às pressas à emergência. Os exames apresentaram acúmulo de líquido no crânio, então a equipe de neurologia clínica passou a retirar, de tempos em tempos, o acúmulo do líquido pela coluna, algo extremamente doloroso. Mas o fato é que eles acreditavam que, através desse procedimento, caso houvesse melhora, seria possível o encaminhamento para a equipe de neurologia cirúrgica. Caberia à equipe cirúrgica implantar uma válvula que faria o desvio do líquido em excesso para a região do abdômen. Como era um procedimento que apresentava risco e a equipe cirúrgica não tinha comprovação de que o estado se reverteria, só seria feito após a equipe clínica aprová-la. A melhora não aconteceu, a lucidez de mãe foi sumindo diante de nossos olhos e os médicos nos preparavam para um possível quadro de demência progressiva.

Narro esse fato porque ele engendrou à pesquisa, a medida que constitui minha experiência como mulher negra, periférica e pobre. A situação era desesperadora, estávamos pensando em possibilidades de internação porque não teríamos nenhuma condição de cuidar de nossa mãe 24 horas por dia, e até o pensamento sobre a morte me parecia mais sensato, devido à qualidade de vida que ela teria dali em diante. A meu redor, diversas formas de lidar com a situação, parentes chorando demais, parentes bebendo demais, parentes tentando me consolar como era possível, mas eu me via implacável, quase que indiferente, tentando dar conta de tudo que tinha que ser feito, fazendo as aulas, consolando os outros, não me permitindo sentir o que estava acontecendo e não assimilei nunca. Apesar de comprovado que talvez seu quadro de saúde não reverteresse, a equipe de neurologia clínica convenceu a equipe cirúrgica a realizar o procedimento e, 12 horas depois dele, minha mãe estava

totalmente lúcida, milagrosamente. Então, Rita Helena está aqui nesta pesquisa, e voltarei a falar dela, porque ela desempenhou muitas funções no processo criativo, conquistando seu título de coautora. Infelizmente, quando estava concluindo o mestrado, minha mãe foi hospitalizada vítima de um câncer não diagnosticado no pulmão, com diversas metástases espalhadas pelo corpo e faleceu na semana da defesa de minha dissertação.

Considero muito significativo a presença da voz de minha mãe na canção *Árvore da vida*. Priorizo o estado em que minha mãe estava no dia da gravação, mais que o preciosismo de uma interpretação perfeita, porque acredito que diz respeito à nossa presença e experiências exatamente como elas se dão. No dia em que gravamos, publicizei meus sentimentos sobre o ocorrido em minhas redes sociais:

**Figura 9** – Gravação de Trilha Sonora – Rita Helena Falero



Fonte: autora

Estamos exaustas por aqui e amanhã toma mais trabalho! Mas eu tirei energia do cool para vir exaltar minha mãezona que tem sido autora da minha pesquisa junto comigo. Na cenografia tem a mão dela, no apoio de gravação, mas principalmente na voz hoje gravamos algumas trilhas, e a mãe toda envergonhada, volta e meia dizia: "mas ia ficar mais bonito com a tua voz, Carol". Eu respondia que não se tratava de quem cantava melhor, eu tenho amigas cantoras maravilhosas que certamente cumpririam bem essa função, melhor que nós com certeza. Mas é sobre dar voz para as que vieram antes. É uma voz tímida, porque somos silenciadas e precisamos exercitar, falar, cantar, a plenos pulmões!!!! Que privilégio meu, te ter comigo. A pesquisa trata disso, de produzir um espetáculo com protagonismo preto e feminino, trata de ancestralidade, de criação de subjetividade que nos contemple. Precisamos ser nós as autoras dessa narrativa, com nosso português de vila, com nossa voz trêmula, mas com vontade de viver, com amor, com cor, com música e dança. *Sonhos de Janaína*, trata dos nossos sonhos, dos nossos anseios, das nossas dores e dos encontros de cura. É sobre minhas avós, tias e primas e de alguma forma, todas estão aqui (sic) (Silva, 2022).

## 2.4 Produção dos elementos cênicos

Esse momento do processo é o mais desafiador para mim. É aqui que acontece a feitura do teatro de animação e é onde meu aprendizado é recente, de poucos anos e muito mais experimental do que sistematizado. Com as bonecas Abayomis, passei a desenvolver ações como artesã também, fazendo experimentos com tecidos para construir bonecas de todos os tamanhos com papelagem – um processo de reforço

que acontece com camadas de pedaços de papéis e cola, usado para bonecos e caixas de espetáculos para o Teatro Lambe-lambe, como foi o caso em *O Sonho com Oxum* – e papel machê, que usei pela primeira vez em *Sonhos de Janaína* para confeccionar Nanã Buruku. Papel machê é uma massa feita por papel picadinho, água e cola, que fica na consistência de uma massa de pão moldável. Até esse momento da pesquisa, os materiais utilizados para a produção de elementos diversos contaram com dois discos de vinil, tecidos, cola quente, cola de silicone, cola de contato, arame, tinta, argila, fios, lâmpadas de LED e papel manteiga. Vou categorizando e tentando refazer os passos conforme fui dando-os.

#### **2.4.1 Escolhas cenográficas**

Fiz algumas escolhas antes mesmo de começar a experimentar. A primeira delas foi a de que gostaria que a cenografia fosse redonda, para que o passar das cenas acontecesse de forma circular. Essa vontade ficou latente porque tinha em casa alguns vinis de um espetáculo que montei em 2011 e queria reutilizá-los. Aqui, vale destacar que, para conseguir dar conta do processo de montagem, me inscrevi numa oficina de Iniciação ao Teatro Lambe-lambe, oferecida pelo artista bonequeiro, André Campos<sup>14</sup>, de Unaí/MG, para a qual nos encontramos semanalmente de 14 de setembro a 21 de outubro de 2021 e foi através desses encontros e de sua mentoria que pude organizar o processo inicial, pois este seguiu mesmo encerrada a oficina.

A abordagem deste segundo processo de criação dos elementos foi diferente do primeiro, em 2017, quando tudo foi nivelado pela escolha da caixa de papelão a ser trabalhada. Neste processo atual, pensei diversos elementos separadamente. Iniciei com o espaço onde aconteceria o espetáculo, e, separadamente, os elementos cênicos que o envolveriam, a caixinha de espetáculo propriamente dita. Destaco que, nos momentos em que estava em São Paulo, era muito difícil manter um cronograma de produção sozinha, conciliando com os estudos, os afazeres domésticos, o tempo com o companheiro e enteados, a falta de espaço – esse tipo de trabalho funciona melhor em ateliês com ambientes para secar e armazenar objetos, por exemplo – e, o que considero principal, a dificuldade de trabalhar desacompanhada. Então, foi um

---

<sup>14</sup> André Campos Lourenço, ator, diretor de teatro, lambe-lambeiro e produtor cultural de Unaí-Mg. É ator profissional pelo SATED-MG, Graduando em teatro pela Uniasselvi. Gestor do espaço cultural Teatro de Quintal.

processo inicial bem lento e, quando os prazos apertavam, eu me enlouquecia para dar conta, o que não era ideal, mas era a realidade. Vou descrevendo as etapas conforme elas foram acontecendo.

#### **2.4.2 Nanã Buruku – outubro de 2021**

A primeira personagem que construí foi Nanã Buruku, pois tinha uma ideia da cena, mas logo percebi que não seria com a confecção “tradicional” da Abayomi<sup>15</sup> que alcançaria o resultado que imaginava. As características das Abayomis, conforme foram concebidas inicialmente por Lena Martins, pressupõem a confecção a partir do tecido apenas com nós e trançados. Eu confesso que nunca me prendi muito a este fato e prontamente transgredi as técnicas em minhas bonecas, já tendo usado plástico, costurado cabelos e aplicado tecidos em cola. Vou ao encontro do resultado que espero e entendo que passam, então, a ser minha abordagem de Abayomi, sem o intento de preservar todas as características do que seria uma Abayomi “original”. Com Nanã, não foi diferente: quis pensar a Abayomi a partir do papel machê. Fiz a massa e fui ajustando as medidas de cola para chegar ao resultado que me possibilitasse esculpir o torço, com grandes seios e o rosto da boneca – olhos, nariz e lábios avantajados –, algo que, até então, nunca havia feito.

Sobre esse processo aconteceu um fato interessante e que está diretamente relacionado ao racismo e a forma como pessoas não negras reagem à nossa fenotípia. Para que seja compreendido tal fato, é importante contextualizar que sou casada há 13 anos com um homem branco, pai de dois meninos também brancos. Não vou me ater ao que essa relação significa, aos desafios e conflitos, porque daria para escrever outra dissertação, então resumo esse relato à relação no contexto familiar com homens não negros: terminei de esculpir a boneca, fiquei radiante e mostrei a meu companheiro, que ficou impressionado com o resultado. Meu enteado mais novo, de 14 anos, passava pela sala no momento, então mostrei a boneca a ele. O riso foi espontâneo. Questionei sobre qual era a graça, e meu companheiro logo percebeu que a reação estava relacionada aos grandes lábios e nariz da personagem e, certamente, aos seios à mostra, e mediu uma conversa sobre a estranheza. Eu mesma, confesso, possivelmente não teria tido a serenidade e a didática para lidar

---

<sup>15</sup> A confecção que chamo de tradicional é feita a partir da amarração e ou trançado de tecidos pretos.

com a frustração e irritação que me tomou por completo naquele momento. Sou uma mulher negra que não possui diversos desses traços, pois meus lábios são menos grossos do que gostaria e minha pele mais clara do que eu desejava; porém, socialmente, esses meus traços “bons” (signos da influência branca na minha constituição física) são o suficiente para ser desejada e aceita nos atuais grupos e espaços que frequento.

**Figura 10** – Processo de criação – escultura em papel machê Nanã Buruku



Fonte: autora

Além do corpo de Nanã, esculpi pequenos corpos, também em machê, para remeter aos seres humanos sendo esculpido da lama. O cabelo foi aplicado trança por trança, feitas de cordas de um antigo esfregão que tinha em casa, enquanto a massa do machê ainda estava molhada. Depois de seca, comecei a pôr camadas de pasta de argila (argila em pó misturada com água) no corpo de Nanã, nos corpinhos e por toda a metade do vinil. Com papelão e papelagem, construí uma borda, porque o intento é que, a cada apresentação, que a argila esteja pastosa e não seca, como se naquele momento de apreciação estivessem sendo moldados novos corpos.

Quando não houver apresentações, a argila seca e fica quebradiça, mas, sempre que necessário, basta umedecê-la para obter novamente o resultado.

**Figura 11** – Processo de criação pintura em argila Nanã Buruku



Fonte: autora

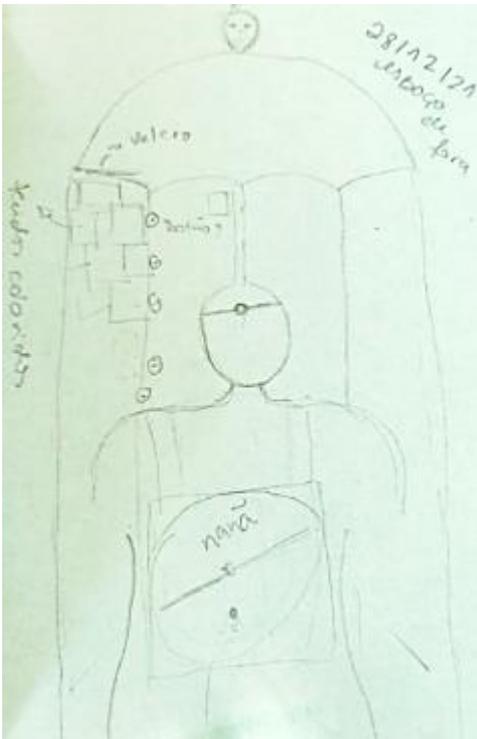
### 2.4.3 Caixa de espetáculo, parte externa – Egungun – janeiro de 2022

**Figura 12** – Alegorias de Egunguns Museu Afro Brasil SP



Fonte: autora

**Figura 13** – Esboço para a cenografia externa



Fonte: autora

A imagem ao lado é de uma foto tirada por mim no Museu Afro das esculturas de Egungun que lá estão expostas. Essa é a principal referência e o que durante um tempo me tirou o sono por não obter um resultado que fosse satisfatório para mim. Falo sobre isso, porque foi o segundo momento de movimentação prática, que aconteceu no final do ano de 2021 em Porto Alegre, onde fui passar o período de festas de final de ano. Logo que elas passaram, minha mãe e eu enlouquecemos na produção.

Iniciamos estilizando um grande guarda-chuva, ao qual incluímos velcro em cada um de seus gomos. Começamos com cola de contato, que acabou antes de concluirmos o último gomo, quando a noite já começava a surgir, o que me obrigou a ir às casas de cada uma de minhas tias para ver se alguma delas tinha nem que fosse um pouco da cola para concluirmos essa etapa. Ninguém tinha cola de contato, porém uma tia ofereceu uma super cola líquida, que cola todo o tipo de material. Já era noite quando orientei minha mãe sobre a quantidade pequena do produto. O guarda-chuva estava pendurado na janela da casa a uma certa altura para já ir secando o trabalho feito anteriormente e, quando fomos colar essa última parte, a cola líquida, longe de ser pouca quantidade, escorreu por tudo,

braços, dedos, roupas, rosto. E, posteriormente, percebemos que nem colado ficara: tivemos que refazer com cola de contato. Falar sobre o que foi tirar a cola do corpo

**Figura 14** – Processo de criação cenografia externa



Fonte: autora

daria um capítulo à parte. Resumo aqui que foram diversas crendices, produtos, abordagens. Saiu o grosso no dia e o resto foi saindo ao longo dos dias.

Passamos para a medição, corte e velcros costurados em barras de tecidos pretos que se conectam ao guarda-chuva.

Quando iniciamos, minha ideia genial era ter toda a caixa acoplada a meu corpo, de forma que eu pudesse sustentar a cenografia externa e a interna do espetáculo e ainda tivesse as mãos livres para a manipulação das bonecas. No entanto, quando terminamos a primeira etapa de estilização do guarda-chuva, obviamente ele já pesava muito e nem tínhamos

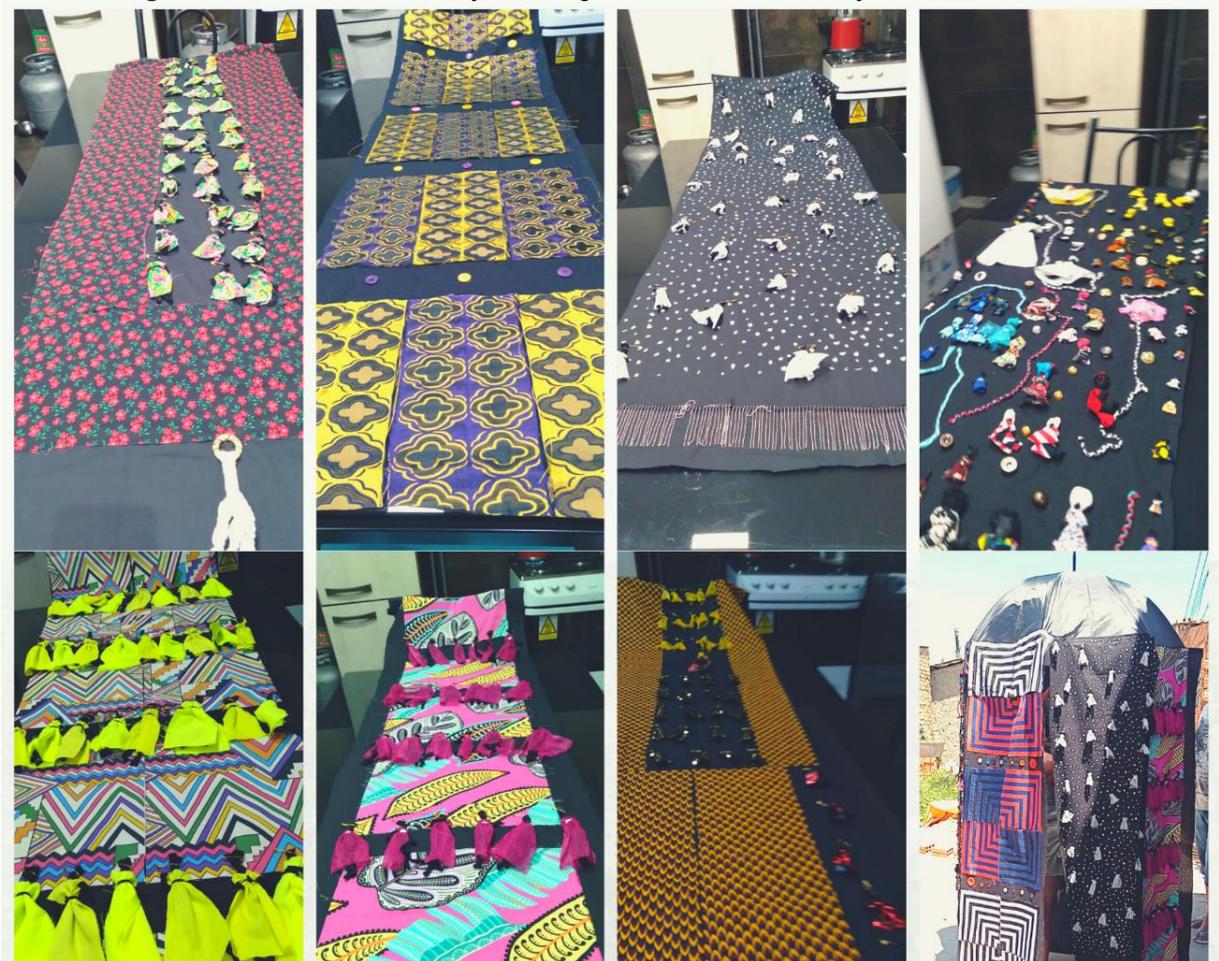
começado a estilizar os tecidos, etapa que vem a seguir.

Como as faixas pretas eram presas ao guarda-chuva pelo velcro, era possível decorá-las uma a uma. Nessa etapa, minha referência inicial foi o desfile do Apartamento 03 no São Paulo Fashion Week 2021, no qual fui partícipe, tendo tido minhas Abayomis penduradas nas roupas acrescentando textura e caimento. A partir dessa referência, me ocorreu a ideia de aplicar muitas Abayomis para compor uma espécie de estampa com textura. Em uma das faixas, reservaria um estilo livre e aberto para a aplicação de mais e mais Abayomis ao longo do tempo. Meu propósito para a pesquisa é o de que sempre que o espetáculo *Sonhos de Janaína* for apresentado, ocorra um momento anterior em que eu desenvolva uma oficina de confecção de bonecas Abayomis e que algumas destas criações passem a integrar a cenografia externa do espetáculo. Foi a forma que encontrei para abordar a ideia de identidade coletiva, de contar com a criação dos espectadores em algo que seguirá transformando-se com o passar do tempo e, também, uma forma de mostrar que o trabalho diz respeito à minha trajetória, mas que conta e representa uma coletividade.

Para a estilização das faixas pretas, minha mãe e eu produzimos 250 Abayomis de diversas cores, que foram inseridas com joaninhas às estampas coloridas, e botões

pensados para formar diferentes padrões. Ao concluir a aplicação das Abayomis em diferentes padrões, percebi o quanto algumas das faixas lembravam um desfile de escola de samba dispostos na avenida. O carnaval é uma importante referência que me atravessa na subjetividade, é a manifestação afro-brasileira que encontro mais próxima à ideia de ressignificação negra do teatro, pois nele tem história, cenografia, figurinos, personagens e tantos outros elementos que também se encontram no contexto teatral. A influência do carnaval nesta pesquisa ficou mais uma vez evidente ao assistir ao desfile de 2022 da escola de samba do Rio de Janeiro, Portela, que trouxe a árvore Baobá através do samba enredo Igi Osè – Baobá e, ao longo do desfile lindíssimo, encontrei todos os elementos que abordo por aqui: o Baobá, Nanã, Oxum e os Egunguns. Emocionada, senti que, mesmo minhas escolhas não tendo origem num estudo mais aprofundado sobre a cultura afro-brasileira a princípio, eu estava no caminho certo e coerente com a narrativa que busco apresentar no espetáculo.

**Figura 15** – Processo de criação cenografia externa – estilização das faixas



Fonte: autora

Quando montamos as faixas decoradas no guarda-chuva, no pátio da casa na Lomba do Pinheiro, foi um momento mágico que gerou a curiosidade que eu esperava. Estávamos radiantes vendo a coisa tomar forma. Logo em seguida, vieram os obstáculos: primeiro, ficou pesado demais para ser sustentado no corpo, ideia que abandonei naquele momento; segundo, ventava muito e, o que era para ser um espaço fechado, uma cabaninha, estava se esvoaçando para lá e para cá, então teria que pensar em algo que ancorasse os tecidos, e a dúvida era se o guarda-chuva aguentaria mais isso.

Pensei também numa forma de unir as faixas umas às outras: velcro? Amarração? Botões? E, por fim, a questão principal: alcançaria o *blackout* necessário dentro do espaço do guarda-chuva onde se daria a cena? Nada foi respondido naquele momento e muitas das questões seguiram sendo adaptadas ao longo do processo de criação, de apresentações e seguirão sendo revistas sempre que necessário.

#### 2.4.4 Janaínas, Oxum e primeira versão boneco Egungun – fevereiro 2022

Figura 16 – Bonecas/marionetes de Janaína



Fonte: autora

Voltei a São Paulo e passei a trabalhar novamente com as personagens. Produzi duas pequenas Abayomis o mais idênticas que pude. Eram as Janaínas, uma

para a cena inicial e final e outra que ficaria fixa na lama de Nanã Buruku. Para as roupas, pensei em branco, pois me ajudaria a compor com a cena do *Baobá, Árvore do esquecimento*, e remetia à camisola, fazendo um belo contraste com o corpo em tecido preto e com o *black power* costurado com fio pompom pequeno também preto. As roupas foram feitas com retalhos de tecido e tule brancos.

Esbocei a Oxum em diversos formatos. Iniciei imaginando uma menção ao *Sonho com Oxum*, ela descendo e cobrindo todo o espaço do quarto de Janaína, sua saia quase como um mosquiteiro, com uma iluminação que estaria acoplada à saia. Só esta cena seria como uma caixa de espetáculo, dentro de outra. Juntando as peças, não havia como executar essa ideia.

Voltei a rascunhar esboços de desenhos para pensar em possibilidades. Alguns detalhes eram escolhas importantes e pautavam tudo. Eu queria que ela fosse maior que Janaína, que ela tivesse o abebé (o espelho) e, o principal, que Janaína pudesse entrar dentro dele, como um portal. No segundo esboço, pensei em uma boneca que fosse o torço, estivesse acoplada a mim e que minha mão fosse a extensão do corpo da boneca, no qual eu seguraria o abebé. No teatro de animação, chamamos esse tipo de boneco de germinado, pois é composto pelo boneco unido ao corpo da manipuladora.

Abandonei mais essa ideia, porque já previa a dificuldade de manipular Oxum e Janaína ao mesmo tempo, além de que a boneca precisaria estar visível o tempo inteiro, já que não teria condições de montar e desmontar num curto espaço de tempo. Voltei aos esboços. A passagem de Janaína pelo espelho é fundamental e muito simbólica na pesquisa, porque, com ela, quero tratar da importância de nos enxergarmos sob outra perspectiva, encarar, aceitar e entrar numa jornada de autoconhecimento ou de reconhecimento de uma outra forma de ser. E esse é o propósito da escrita, da montagem e de minha trajetória pessoal. Esbocei e cheguei ao resultado que queria.

Criei uma primeira versão do boneco do Egungun para a última cena do espetáculo. Como a ideia é a de que ele seja uma réplica da parte externa da caixa de espetáculo, e esta ainda não está definida, o boneco segue sendo adaptado até que cheguemos à versão finalizada.

### 2.4.5 Iluminação do espetáculo – fevereiro 2022

Diferentemente de *O Sonho com Oxum*, meu primeiro espetáculo de Teatro Lambe-lambe, para esta atual montagem, planejei o uso de iluminação cênica e aproveitei a oficina de Iniciação ao Teatro Lambe-lambe para absorver ao máximo os mecanismos deste sistema para replicar no espetáculo. É irônico, porque tenho formação técnica em eletrotécnica, concluída em 2001, e até sabia boa parte do que tinha que fazer, mas, na época, recém estavam entrando no comércio as lâmpadas eletrônicas e de LED. O pouco que utilizei e utilizo está na instância de pequenos

**Figura 17** – Ensaio testes de iluminação



Fonte: autora

reparos elétricos na fiação, chuveiro, interruptores e tomadas. Nunca direcionei esse saber para o trabalho artístico; deveria, inclusive, tê-lo aproveitado mais nesse sentido.

Analisando essa etapa do processo, percebo que fiz escolhas que não me ajudaram muito inicialmente. Uma delas foi a compra de material pela internet: com tantas lojas especializadas no segmento de iluminação eletrônica, acabei por

comprar coisas que terminei não utilizando para o intento. Nessa ocasião, comprei fiação; 100 lâmpadas de LED, 25 de cada uma das cores branca, azul, amarelo, vermelho e verde; 100 resistências para as lâmpadas; duas baterias de 9v; 10 baterias de 3v; 10 interruptores e fita isolante. A fiação era mais grossa do que eu precisava e, na primeira tentativa, gerou muito peso na estrutura. Em março de 2022, já em Porto Alegre novamente, comprei presencialmente fios bem mais finos e em maior quantidade e tive que refazer todo o circuito.

Com a luz direcionada, tive outro obstáculo inicial, pois a qualidade e o tipo de luz das lâmpadas de LED geravam pequenos focos redondos e independentes, o que funcionava em alguns momentos, mas, para a grande parte, não. Meu objetivo, em determinados instantes, era reproduzir uma geral<sup>16</sup> iluminada em branco e em lilás –

<sup>16</sup> Termo usado na feitura da luz cênica e que se refere a uma organização de um conjunto de refletores de modo a criar uma iluminação para o palco como um todo, sem deixar zonas escuras.

mesclando as cores vermelhas e azuis – mas não conseguia reproduzi-las com o equipamento e não sabia muito bem como resolver. Para isso, acionei minha amiga, iluminadora incrível, Bruna Immich<sup>17</sup>, que conheci durante a Graduação em Licenciatura em Teatro e que se tornou colega fundamental no Grupo Trilho de Teatro Popular, desempenhando, entre várias funções, a de criação de mapas de luz pensados desde o início dos processos criativos, além de montagem e operação durante os espetáculos. Conversando com Bruna, mostrei o que havia feito e expliquei o resultado que queria, numa conversa fundamental para a resolução da luz. Bruna sugeriu o uso de mais lâmpadas e a cobertura de algumas delas com papel manteiga, para rebater e espalhar a luz na área desejada. Novamente recorro as casas das tias, que moram ao redor da moradia de minha mãe, para ver se alguma delas tinha papel manteiga para testar a difusão da luz. Dessa vez, uma delas, tia Rosa, pôde me ajudar e o resultado ficou ótimo.

Bruna também sugeriu a inclusão de uma geral amarela para que o momento com Oxum se diferenciasse do momento anterior, com a geral branca correspondente à Árvore do Esquecimento, e realmente contribuiu muito para que eu pudesse pensar em novas camadas de visualidade; inclusive aproveitei as gerais branca e amarela para a cena final do Egungun na tentativa de diferenciar a iluminação inicial e final.

A iluminação que eu já tinha delimitado para o encontro entre Janaína e Oxum é posicionada dentro da saia da boneca, como que se fosse projetada pelo espelho que a menina atravessará em direção à luz.

#### **2.4.6 Manipulação das bonecas**

São poucos os movimentos de manipulação em *Sonhos de Janaína*. Optei pela movimentação com vara por baixo, pois me pareceu a forma mais funcional para fazer com que Janaína entrasse na saia de Oxum, escolha que me exigiu fazer um caminho, um trilho vazado, por onde a boneca se movimentasse para frente, para trás e girasse,

---

<sup>17</sup> Bruna Immich é profissional com mais de 14 anos de atuação no mercado cultural e com intensa vivência em planejamento, elaboração, organização, coordenação e execução de projetos na área da cultura. Com experiência na coordenação técnica de eventos nacionais e internacionais pelos quais foi também responsável pela seleção e coordenação das equipes de trabalho nas áreas de iluminação, som e audiovisual.

e que desencadeou empecilhos quando relacionada à rotação do cenário e ao processo de confecção da estrutura da caixa de espetáculo, que narro na sequência.

A cena de Nanã Buruku é de contemplação, a boneca está fixa num local do cenário e a única movimentação é a da rotação do cenário que vai mudando a perspectiva do olhar do espectador.

Para a cena final, minha ideia era de que a miniatura de Egungun também gire, como se faz nos rituais de Egun, mas neste momento de pesquisa ainda não havia resolvido a questão do emparelhamento do trilho que tem no cenário e na estrutura que sustenta o cenário. São questões vão se resolvendo posteriormente com a revisão e reconstrução de alguns elementos e materiais. Falo sobre eles nos capítulos seguintes.

#### **2.4.7 Estrutura do cenário – em processo**

A criação do cenário circular é uma ideia que começou a povoar meu imaginário em 2018. Na época, residia em Eldorado do Sul, região metropolitana de Porto Alegre. Morávamos em uma casa com um quarto que servia de ateliê, e, como tínhamos espaço, acabei “herdando” o cenário de *O Baú – Lembranças & Brincanças*, espetáculo infantil do Grupo Trilho, criado em 2011. Entre a cenografia deste espetáculo, havia uma caixa cheia de vinis antigos. Ainda em 2018, quando não mais apresentávamos *O Baú*, passei a utilizar os vinis como base para uma caixinha de espetáculo em formato circular.

Revisito coisas de poucos anos atrás e vejo agora um movimento que começou ali e que está florindo aqui. A circularidade, os espaços cênicos brancos, espaços que achei que fossem influência da exposição de Grada Kilomba, *Desobediências poéticas*, que assisti em 2019, já estavam em meu imaginário criativo em 2018, ano em que ainda nem conhecia a Grada, inclusive.

A criação e execução da estrutura é, sem dúvida, a parte com a qual tenho menos experiência e que exige estudo, tentativa, erro e, se houver cursos formativos, melhor ainda. Parti da tentativa e erro, assisti a alguns vídeos e experimentei algumas coisas. Atualmente, tenho uma versão provisória, que pretendo substituir por uma com materiais mais resistentes e possível de ser desmontada sempre que eu terminar as apresentações. A desmontagem de toda a cenografia ajuda a diminuir o volume para viabilização do transporte a cada novo evento.

Inicialmente, pensei em dois vinis interligados por um eixo no meio, com uma coluna de madeira encaixada em ambos os buracos localizado no meio dos vinis. Os vinis eram unidos à coluna por velcro, mas a estrutura não ficou estável, e o vinil de cima pendia ou para frente ou para trás. Adicionei quatro tiras de arame, que saíam do vinil de cima e eram presos no vinil de baixo com parafusos nas laterais, frente e trás. A estrutura se estabilizou, mas a visão do espetáculo ficou comprometida. Então, substituí os arames por ripas de madeira, presas por parafusos em cima e embaixo nas laterais dos vinis. Nas ripas laterais, fixei os interruptores de luz.

A história é dividida em duas ambientações: uma metade do cenário é totalmente branca e sofre intervenção do painel e de personagens. Foi pintada e revestida de tecido branco. Repartindo o vinil ao meio, há duas “paredes” de papelão removíveis revestidas uma de branco e outra de preto. A outra metade do vinil é toda estilizada com papel machê e argila e tem o fundo preto. É onde se passa o sonho com Nanã Buruku.

Sempre tento produzir tudo que consigo com materiais reciclados e de forma artesanal, pois gosto de ter controle da criação e confecção do máximo de elementos do espetáculo de Teatro Lambe-lambe. Para o que não é possível produzir eu mesma, busco o auxílio de outras pessoas. Foi o que fiz para

**Figura 18** – Criações 2016



Fonte: autora

pensar a rotação do cenário. Não tinha muito tempo para pesquisar como confeccionar esse mecanismo porque já estava com o prazo curto, então procurei uma serralheria indicada pela amiga, professora e bonequeira Elaine Regina. Lá, conheci seu Mauro, um profissional serralheiro que embarcou nas ideias. Propus um verdadeiro desafio para ele, pois não tinha clareza do que eu queria que fosse produzido e o prazo para aprontar essa estrutura e manter o cronograma de apresentações de processo era de somente 10 dias. O que eu precisava dele era uma estrutura de ferro para dispor o cenário da peça que pudesse ser girado para a troca de cenas, que tivesse abertura em uma parte embaixo para a manipulação das cenas iniciais e, ainda, que tivesse um encaixe para o guarda-chuva, que cobriria tanto eu quanto o cenário. A serralheria fica localizada na zona norte da cidade de Porto Alegre e, no meio de toda a correria para terminar, foram necessárias diversas viagens da zona leste, Lomba do Pinheiro, onde estava hospedada na casa de minha mãe, até a serralheria, um trajeto que cruza a cidade e que leva muito tempo para ser transcorrido. Foi o momento mais tenso do processo até agora.

Seu Mauro fez a entrega dois dias antes das primeiras apresentações de processo do trabalho. Com a estrutura e o cenário juntos, tinha dois dias para ensaiar a manipulação e a operação de som e luz, e notei que precisaria de luz auxiliar para contrarregagem. Também improvisei um espaço para posicionar os bonecos que entram e saem ao longo da história. Surpreendentemente, muita coisa deu certo nestas primeiras experiências; outras, no entanto, não, e isso mostra a importância de precisar as funcionalidades do experimento.

A conexão com o guarda-chuva não ficou centralizada, então não cobre toda a área de cenário. Os tecidos ficam tão próximos de mim que atrapalham a manipulação; a localização do cenário, por agora, só permite que adultos assistam, portanto será preciso pensar no acesso de crianças ao espetáculo.

E o guarda-chuva? Gosto muito de tudo que foi produzido até aqui, mas meu coração ainda está desassossegado com o resultado para a parte externa da caixa de espetáculo. Neste momento da pesquisa, apresentei o processo em espaços fechados, sem a estrutura de cobertura.

### **3 ENCONTROS PRECIOSOS: APRESENTAÇÕES DE PROCESSO DE SONHOS DE JANAÍNA**

Entrar na Pós-graduação foi uma oportunidade que surgiu sem grandes planejamentos anteriores, mas, ao mesmo tempo, como a realização de algo que há alguns anos me parecia impossível. Em virtude da pandemia de COVID-19, deparei-me com a possibilidade de amadurecer meus processos criativos numa universidade no Rio Grande do Sul, mesmo residindo em São Paulo. Ao longo desse primeiro ano, fui amadurecendo e entendendo o que eu estava querendo dizer e o que eu gostaria de compartilhar, de pensar e sonhar junto. Entendi que mais do que falar sobre o processo de criação eu queria o encontro com o espectador. Para mim, é nessa hora que constato se fazem ou não sentido minhas proposições para outrem. Além disso, penso na reflexão junto com o outro, não é somente como um exercício mental, mas principalmente como uma experiência artística coletiva, que reverbera sensações e saberes que surgem também do corpo e de emoções proporcionadas pela fruição artística. No decorrer deste primeiro ano de Pós, fui ajustando escolhas que me permitissem potencializar as apresentações e realizar uma conversa ao final. Para isso, na pesquisa, opto por espaços de educação, neste primeiro momento, todos em contexto acadêmico, mas, posteriormente, pretendo expandir também para espaços informais, como projetos sociais, espaços de educação e desenvolvimento social que sejam mediados por professores e ou artistas educadores.

Neste capítulo, compartilho um pouco sobre como aconteceram as primeiras três apresentações do trabalho construído no processo de criação da pesquisa, bem como suas reverberações. Essas apresentações ocorreram em contextos distintos e foram realizadas em março e abril de 2021.

#### **3.1 Apresentação em formato *online* – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance da Faculdade de Educação (UFRGS) – 31 de março de 2022**

A primeira experiência de apresentação ocorreu no final de março de 2022 em formato digital no Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance da Faculdade de Educação – GETEPE, na UFRGS, grupo do qual faço parte enquanto pesquisadora desde abril de 2021 com minha entrada na Pós-Graduação. O intuito do

Grupo do GETEPE é que seja um espaço de encontro de diversos pesquisadores e professores orientadores para falar sobre o andamento de nossas pesquisas e, ocasionalmente, pesquisas de estudantes convidados. As apresentações são organizadas em um cronograma de datas elaborado e distribuído no início de cada semestre e foi aproveitando a data que havia para falar sobre o andamento de minha pesquisa que propus a dinâmica de apresentação em formato digital.

Considero importante ponderar diversos fatores referentes a essa apresentação: o primeiro deles é que essa experiência não se configura como uma apresentação de Teatro Lambe-lambe, pois a linguagem se constitui no presencial e para poucos espectadores de cada vez, já que, nesse contexto, foi uma versão gravada do espetáculo em processo, apresentada para todos de uma vez só. A decisão por essa forma foi devida à configuração dos encontros do GETEPE, que são *online*, e porque o processo criativo é fundamental em minha pesquisa. Assim, optei por adaptar essa experiência e incluí-la na apresentação de andamento da pesquisa.

Um segundo fator importante que destaco é que, no momento dessa apresentação, eu ainda não tinha todos os elementos cênicos prontos para a realização, em especial o suporte onde fica disposto o cenário do espetáculo, de forma que o trabalho de registro em vídeo foi adaptado e editado por mim, com o intuito de ter o espetáculo na íntegra tentando ao máximo simular através da experiência em vídeo o que seria a experiência de assistir presencialmente. Foram necessárias diversas adaptações na iluminação, na distância da câmera em determinadas cenas, edição para simular a ideia de continuidade entre uma cena e outra e, principalmente, precisei adaptar um lugar para disponibilizar o cenário do espetáculo.

Um terceiro e último fator que considero importante foi a falta de ensaio quando gravei essa primeira adaptação. Esse e os outros fatores citados acima interferem no ritmo do espetáculo e na forma como os espectadores recebem o trabalho, ainda bem diferente do que pretendo oferecer quando ele estiver totalmente concluído. Ainda assim, optei por fazer o experimento, e foi muito interessante observar as diferentes reações ao trabalho.

Essa primeira experiência foi organizada da seguinte forma: num primeiro momento, falei brevemente sobre o andamento da pesquisa como um todo e propus a dinâmica de apresentação do vídeo e bate-papo. O vídeo foi visto individualmente para que não houvesse interferência gerada por instabilidade na internet: cada um

assistiu separadamente e voltamos para a reunião após todos assistirem. Para a segunda parte da dinâmica, elaborei junto de minha orientadora duas perguntas disparadoras para iniciar o bate-papo:

- 1. No âmbito das relações artístico-pedagógicas, em que momentos vocês já se sentiram racializados ou racializando alguém? Como foi isso?*
- 2. Que percepções, relações e impressões a narrativa do vídeo provocam em vocês?*

Quando minha orientadora e eu elaboramos tais questões, levamos em consideração o espaço em que a dinâmica aconteceria. Por ser em um ambiente acadêmico, um local com pesquisadores, pessoas que, de certa forma, estão mais familiarizados com o conceito de racialização, muitas inclusive pesquisando sobre questões que o abarcam, optamos por estruturá-las conforme a disposição acima. Porém, entendendo que o uso de questões disparadoras, ou até a opção por não as fazer, vai se adaptando de acordo com cada espaço de apresentação e, em cada uma das três experiências iniciais, a conversa ocorreu de formas e abordagens diferentes.

Após assistirmos ao vídeo, sugeri que, a princípio, se colocassem as pessoas não negras, principalmente sobre a primeira questão. Sabíamos que existia a possibilidade da primeira questão ser respondida simplesmente com um “não”, mas entendemos que mesmo essa resposta em si já significaria algo e assim o foi. Inicialmente, as pessoas não negras que se manifestaram responderam de forma negativa ao primeiro questionamento, mas muitas delas não se manifestaram de forma alguma. A resposta inicial foi que nenhuma delas havia se sentido racializada ou racializando alguém em contextos artísticos-pedagógicos, o que, a meu ver, diz muito a respeito de privilégios de não ter que lidar com ou ter consciência de determinadas questões. Não se sentir racializada enquanto pessoa não negra é até compreensível, visto que não são elas que normalmente são racializadas – cabe a nós, negros e indígenas, esse lugar. No entanto, acreditar que nunca racializou o outro é algo curioso a ser observado. É possível que essa negativa tenha mais a ver com a vontade de evitar lidar com essas questões, evitar mexer nesta ferida aberta por tantos séculos, do que com o fato de refletir sobre elas para então chegar à conclusão de que realmente isso nunca tinha acontecido.

Destaco algo que me chamou a atenção: no GETEPE, há uma pessoa que é muito participativa em todos os encontros. Quando está presente, fala bastante,

participa das reuniões com vídeo e microfone, reflete sobre as apresentações e propõe questões para pensarmos juntos. Nesse dia, após voltarmos do vídeo, essa pessoa se manteve com a câmera e o microfone fechados, manifestando-se apenas pelo *chat* e respondendo simplesmente “não para as duas questões” logo que terminei de formulá-las ao grande grupo. A rapidez com que ele – um homem não negro, cisgênero –, respondeu as questões, me deu a sensação de que havia uma vontade de fugir da problematização, que me parece a reação mais comum quando problematizamos essas questões de um ponto de vista que gera incômodo para pessoas não negras, algo que foi perceptível ao longo de toda a conversa.

As contribuições de pessoas negras, por outro lado, foram muitas, visto que lidamos com a racialização em diversas ocasiões. Surgiram diversos relatos em contextos artístico-pedagógicos sobre essa questão. Uma das pesquisadoras relatou que a produtora que agencia seus trabalhos de publicidade só encaminha trabalhos para ela quando o anúncio especifica a procura por mulheres negras de determinada faixa etária; se no anúncio consta apenas a procura por mulheres, a produtora pressupõe que a procura seja por mulheres brancas e não a indica. O mesmo acontece em testes para elenco de teatro, relata outra pesquisadora. Segundo ela, se não especificam a necessidade de atrizes negras, não adianta nem comparecer ao teste, porque a procura seria por atrizes brancas, sugerindo que a ideia de universalidade é construída a partir da imagem do branco. Tanto que, quando mencionamos experiências fora desse imaginário branco, somos referidos como grupos minoritários, as minorias, mesmo sendo nós, afro-brasileiros, maioria no Brasil.

Esse relato resume muito bem meu intuito com essa primeira questão: se, por um lado, a questão de racialização não é uma problemática de pessoas não negras, ela nos atravessa o tempo todo em diversas instâncias. Se falamos e refletimos sobre pessoas não negras, quase nunca passamos pela questão da racialização. Entretanto, nosso trabalho, nossas experiências, nossa forma de nos organizarmos sendo pessoas negras está cristalizada por essa problematização. De tal forma que, algumas vezes, parece-me impossível enxergar-me apenas como artista, ou pensar meu trabalho para além das questões étnico-raciais, para além da militância, da denúncia, da revolta. Esse espaço não nos é permitido ainda, então seguimos sendo mulheres negras, artistas negras, enquanto que, do outro lado, existe esse privilégio

de ser apenas mulher, apenas artista, analisada e pensada única e exclusivamente por sua produção artística.

Eu mesma organizei minha pesquisa a partir de minha experiência como mulher e artista a partir da perspectiva racial, porque são esses atravessamentos que me fazem ser quem sou. Como chegar até aqui e não falar de outra forma? Questiono-me mais: tenho outra escolha?

É sobre esses questionamentos que reflito através desta pesquisa, que é sobre encontrar estratégias, a partir da criação cênica, para fugir dos espaços cristalizados sobre nossa subjetividade, sobretudo no espaço e tempo onde vivemos e ainda não temos acesso completamente à nossa história, cultura. Nossa existência acaba se resumindo à experiência da escravidão, que nos negou o direito de sermos considerados humanos durante três séculos, um tempo tão longo que interfere na forma como nos vemos e, principalmente, na forma como os outros nos veem. O que busco a partir desse espetáculo são novas formas de me ver, de ver a experiência negra para além do racismo, sobretudo a partir da figura da criança negra, pois é na infância que construímos nossa identidade e subjetividade. Busco apresentar outras perspectivas, outros elementos imagéticos para serem referências que escapem de um contexto que segue nos aprisionando e/ou nos apagando diariamente.

Escrevendo aqui, percebo que, ao propor que pessoas não negras se colocassem primeiro, eu já estava em alguma medida racializando-as, dividindo-as entre as que são negras e as que não são e esse exercício de racialização de pessoas não negras é fundamental porque desloca essa exclusividade que permeia nosso campo imagético. Pessoas brancas nunca se olham com estranhamento, elas nunca são o outro, isso cabe a nós. Porém, sobre a racialização de pessoas não negras, houve algumas contribuições bem interessantes. Uma delas foi relatada com um certo constrangimento: a pesquisadora conta que estava produzindo um espetáculo teatral composto por artistas negros para um edital, e estavam na elaboração da escrita do projeto quando os artistas apontaram que ela não seria a pessoa indicada para escrever sobre a justificativa do trabalho, visto que não era seu lugar de protagonismo escrever sobre determinadas questões. No momento em que foi colocada a situação para ela, a primeira reação foi de indignação: como assim ela não era capaz de escrever sobre aquilo? O constrangimento em compartilhar esse fato se deu justamente por causa dessa indignação inicial, pois ela já entendia o quão prepotente

havia sido sua reação naquele momento. Percebera a partir de seu lugar de mulher branca o estranhamento ao lhe ser negado algo, e este negar implicou o deslocamento de sua existência do lugar de normalidade que diariamente ocupa.

Quando esgotamos o bate-papo em torno da primeira questão, relatei um pouco sobre meu exercício e a importância de racializar pessoas brancas, falando sobre o quanto faço questão de mencionar isso às pessoas brancas com quem trabalho e me relaciono, literalmente dizendo “tu és um homem ou uma mulher branca” ou “essa é a tua perspectiva enquanto pessoa branca, comigo é diferente” e, mesmo usando jargões quando ocorrem situações e comportamentos que são recorrentes, tais como: “é bem coisa de branco”, fazendo um novo uso para o jargão racista pejorativo “coisa de preto”. Ao narrar isso, não tenho o intuito de desmerecer pessoas brancas, até porque nem teria como fazê-lo face à minha condição totalmente desprivilegiada de mulher negra. Porém, busco, sim, apontar esses lugares de privilégio e acomodação que permite que pessoas brancas não se repensem sob uma perspectiva descentralizada – elas sempre estão no centro e, se não repensamos isso, não avançamos nas pautas de reparação e equidade racial e social, sendo que isso é fundamental no Brasil, um país miscigenado composto por negros, indígenas e também brancos.

A problematização sobre racializar ou não as outras pessoas, algo que foi prontamente negado inicialmente, foi se desdobrando, e foram aparecendo situações diversas, desde uma audiodescrição em que um ator negro de pele clara foi lido e descrito como branco, ou um aluno lido como negro pela professora, mas que questiona e se lê como branco, por exemplo. É complexo e perigoso o exercício de ler as pessoas e delimitá-las como negras ou brancas, e quase sempre é violento, porque reproduz essa cristalização de espaços de subjetividade dos corpos. Da mesma forma, o processo de nos lermos como pessoas negras e todos os conflitos que essa leitura comporta em função da experiência do racismo é tão delicado quanto, principalmente se não ressignificamos as subjetividades negras sob a perspectiva de valor. A privação ao direito de sermos vistos de forma humanizada e desassociada da figura do branco nos induz ao auto-ódio, nos afastando do desejo de nos identificarmos enquanto negros, e nos incentiva o desejo de ser algo que nunca seremos, algo que é visto como o normal, o referencial de beleza, de sabedoria, de conhecimento, de moral, dentre tantos outros.

Além disso, considere importante problematizar a racialização de pessoas negras, porque isso é naturalizado e precisa ser apontado para que exercitemos o estranhamento e, talvez assim, descontinuar determinadas reproduções. É-me impossível acreditar que ninguém nunca tenha atravessado a rua à noite para não cruzar com um homem negro, temendo um assalto. Essa situação é muito recorrente inclusive entre nós, pessoas negras, ainda mais se incluirmos a questão de gênero nessa equação, em que cruzar com homens à noite não é seguro para nenhuma mulher na maior parte das vezes. Compartilhei as diversas vezes em que fui colocada em um lugar de subserviência no condomínio em que resido ou nas residências de amigos.

Escrevendo agora, lembrei-me de uma situação bem pontual, no ano em que estava participando do projeto Usina das Artes<sup>18</sup>, em Porto Alegre, e desenvolvia atividades artísticas. Produzimos uma apresentação musical no quinto andar do prédio da Usina do Gasômetro e eu estava trabalhando na bilheteria. Meu irmão e meu primo foram prestigiar. Ao chegar, os dois subiram de elevador com uma das artistas que se apresentaria e que era nossa parceira. Chegando ao quinto andar, meu irmão relatou que a menina ficou visivelmente assustada em estar ali com eles, ainda mais quando percebeu que, ao descer do elevador, todos se dirigiam para o mesmo corredor. O quinto andar da Usina do Gasômetro, na época, não apresentava segurança mesmo, era escuro, sem vigilância, e diversos casos de assalto já tinham ocorrido ali, o que acredito que contribuiu para que esse temor fosse mais presente. A verdade, porém, é que ela entrou no elevador, num espaço cultural que já não apresentava segurança, com dois jovens negros que cabiam em todos os estereótipos de marginalidade que a sociedade construiu em nossos imaginários e ela temeu. Posteriormente, envergonhou-se quando soube que eram meus parentes.

Existe um lugar reservado e naturalizado para nossos corpos no olhar da pessoa não negra e é preciso que, primeiramente, aceitemos que isso acontece, e confrontemos as pessoas quando isso se dá, porque, quando abordo a questão da racialização, meu incômodo não é em ser lida como uma mulher negra, mas sim todo o imaginário que foi constituído sobre ser negro. Percepção essa que parte da

---

<sup>18</sup> Projeto de pesquisa continuada de teatro, dança e circo contemporâneo com apresentações de espetáculos e cursos na sede do projeto. A sede inicialmente era no espaço Usina do Gasômetro, localizado na Avenida Presidente João Goulart, 551 – Centro, e atualmente o projeto é desenvolvido na Rua Santa Terezinha, 711 – Farrroupilha, Porto Alegre.

subjugação, marginalidade, sexualização, feiura, sujeira, animalidade e tantos outros aspectos pejorativos que são atrelados à nossa subjetividade.

Por outro lado, por que pessoas brancas não são racializadas?

Retomo novamente o livro *O que é racismo estrutural*, de Silvio Almeida que me responde de forma acessível a questão, no capítulo *Racismo e Ideologia*, subtítulo *Branco tem raça?*

De fato, o ser branco é uma grande e insuportável contradição: só se é “branco” na medida em que se nega a própria identidade enquanto branco. Ser branco é atribuir identidade aos outros e não ter identidade. É uma raça que não tem raça. Por isso, é irônico, mas compreensível, que alguns brancos considerem legítimo chamar de “identitários” outros grupos sociais não brancos, sem se dar conta de que esse modo de lidar com a questão é *um traço fundamental da sua própria identidade*. [...] Uma vez que raça e racismo são conceitos relacionais, a condição de negro e de branco depende de circunstâncias históricas e políticas específicas (Almeida, 2018, p. 60 e 62).

O objetivo de propor essa primeira questão para um grupo diversificado de pesquisadores negros e não negros tinha como propósito principal refletir e incentivar o exercício de racialização de pessoas não negras, porque acredito que, para que tenhamos espaço para reconstruir nossa subjetividade, é preciso que desloquemos o branco do centro de tudo, é preciso que as pessoas não negras se desloquem desse lugar de “normalidade” e percebam que, apesar dessa construção histórica e política, nem tudo se resume a isso.

A segunda questão que propus diz respeito às percepções, relações e impressões que o vídeo gerou em cada um e sobre isso foi destacada, principalmente, a sensibilidade e a delicadeza do trabalho, o que me deixa muito contente, por ter sido possível gerar esse tipo de percepção pelo vídeo, que é uma linguagem diferente da que eu procuro pesquisar e que tem um certo distanciamento em relação à apreciação presencial. Além disso, algumas pessoas apontaram as diferenciações de dinâmica da primeira metade do espetáculo para a segunda, que interessou mais pela quantidade de textura, cores e musicalidade em relação à primeira, mesmo que na primeira parte haja mais movimentação da boneca pelo espaço. Foi apontado que o tempo é ralentado na primeira parte do espetáculo, cuja a duração corresponde a mais da metade da história; faço algumas escolhas artísticas para esse momento e gosto desse contraste, mas também entendo e sinto falta de ritmo, o que acredito que virá com o polimento do trabalho.

Sobre a apreciação do espetáculo, ocorreu algo interessante: tive alguns retornos durante a apresentação no GETEPE, mas, especialmente depois, no privado, sobre a cena da *Árvore do Esquecimento*. As pessoas comentaram sobre o esvaziamento da cena; mais de uma sugeriu de incluir, de alguma forma, um Baobá para que a personagem desse voltas em torno como uma forma de preencher a cena. Porém, quando eu criei e organizei essas cenas, o fiz buscando uma diferenciação em relação a lenda do Baobá, que identifico tanto como uma perspectiva africana quanto como uma narrativa do colonizador. Nesse sentido, queria que a lenda sobre a árvore do esquecimento fosse uma analogia ao esvaziamento e apagamento que ainda vivenciamos como negras e negros nos tempos atuais, ou seja, somos atravessados por isto. Acredito que se eu colocasse uma árvore ali, tudo se resumiria à literalidade da lenda e não era isso que eu queria. Não existe comprovação histórica sobre a veracidade dessa narrativa, mas a considero uma metáfora bastante forte para explicitar o modo como nossos antepassados foram tirados à força do continente africano, tendo posteriormente sido queimados todos os documentos históricos relativos a diáspora negra, a apropriação da cultura negra feita pelos colonizadores e, principalmente a desumanização à qual foram e seguem sendo submetidos os corpos negros, tudo isso representado nessa cena. Nela, a personagem é colocada no espaço totalmente branco, esvaziado, e nada mais acontece. Então, fui percebendo que mais do que um incômodo com o ritmo da cena era o vazio, e a imersão nesse cubo branco talvez fosse o que mais incomodasse. Do meu ponto de vista, isso é ótimo, porque, afinal, encontrei uma imagem para esse que é para nós, pessoas da raça negra, o maior incômodo cotidiano: estarmos imersos nesse grande vazio branco dos brancos.

Por fim, eu trouxe a questão a respeito da apreciação do espetáculo. O intuito desse retorno não era de forma alguma uma elaboração das impressões calcadas numa racionalidade instrumental que tudo entende e identifica algo como uma resposta “correta”. Não sinto necessidade de que tudo seja compreendido de forma consciente e me interessa a percepção do corpo e o não entendimento dos elementos, por exemplo. Porque não saber sobre determinadas coisas relacionadas à cultura africana e afro-brasileira também gera significados, desestabiliza e, principalmente, tira por instantes o espaço de protagonismo e referência da branquitude. Ao mesmo tempo que, mesmo sem formular ou sem conhecimentos específicos, as pessoas

negras se reconhecem no que elas estão vendo. Este é meu maior desafio: como transcrever as percepções que se manifestam no suspiro, no marejar dos olhos, no que não é dito e sim sentido coletivamente? A única certeza que eu gostaria de alcançar é a de que, ao assistir *Sonhos de Janaína*, o espectador não tenha dúvidas de que se trata de uma história sobre negritude. “Que isso é coisa de preto” e ressignificando esse jargão popular entenda que justamente por ser de preto é lindo, é resistência, resiliência e ancestralidade.

### **3.2 Apresentação presencial para a turma de Práticas Performativas em Voz-Corpo II – Graduação em Teatro da UFRGS – 06 de abril de 2022**

O segundo experimento de apresentação de processo do espetáculo aconteceu em formato presencial para a turma da disciplina Práticas Performativas em Voz-corpo II na Graduação do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) ministrada por minha orientadora e na qual fiz meu estágio docente.

Por minha condição de bolsista da CAPES, sou obrigada a desenvolver um estágio de docência, e foi a partir dele que iniciei a abordagem de alguns conceitos relacionados à minha pesquisa a partir da proposta *Confecção de bonecas Abayomis autorretratos* com essa turma inserida na disciplina antes mencionada. Nessa proposta, tive a oportunidade de contextualizar sobre a boneca Abayomi, ensinar as técnicas para sua confecção e orientar os estudantes sobre a produção de bonecas individuais maiores que os representassem. Também através da Abayomi foi possível conversar sobre os conceitos de subjetividade e identidade negra e a importância que existe em refletir sobre esses temas, principalmente no contexto de ensino de teatro, algo que, na minha formação, foi inexistente e que, no geral, não faz parte da grade curricular de ensino de teatro no Brasil. São questões que avançamos à medida que passamos a ocupar esses espaços e geramos demanda, mas, ainda assim, há muito que avançar e rever sobre o ensino de teatro por aqui. As referências sobre a linguagem são, na sua totalidade, europeias, restando para o teatro brasileiro passagens principalmente sobre a produção dramaturgica, sem instigar o olhar para a produção enquanto proposição de poética e muito menos para a produção teatral negra, sendo que há diversas histórias pra contar e muitos artistas propositores que deveriam se tornar referências para nós, artistas brasileiros.

Ter tido a oportunidade de desenvolver a dinâmica de estágio antes da apresentação de processo do espetáculo *Sonhos de Janaína* contribuiu muito para o diálogo com a turma e a fruição do espetáculo, mesmo sendo propostas criativas diferentes. A Abayomi foi o elo entre o que eu estava propondo como docente e o que estava apresentando enquanto artista pesquisadora, porque, apesar das diferentes abordagens, as questões étnico-raciais são as mesmas. Para muitos, era a primeira experiência como espectadores de Teatro Lambe-lambe e, em geral, houve um encantamento por parte de todos.

A apresentação aconteceu em meu último dia de estágio, em abril de 2022, quando a professora e minha orientadora Celina Alcântara conduziu a primeira metade da aula. Durante o intervalo, organizei o cenário para as apresentações. Após o intervalo, o grande grupo seguiu a aula com Celina no pátio do Campus Central, em frente ao prédio da Faculdade de Educação – FACED/UFRGS e, aos poucos, dois estudantes de cada vez saíam da aula e se deslocavam até o palco da sala Qorpo Santo, localizada também ali no campus, para assistir ao espetáculo. Quando aqueles dois retornavam à aula, outra dupla se direcionava ao local da apresentação. Como eu ainda não tenho a caixa de espetáculo totalmente montada, me utilizei do palco da Qorpo Santo e sua possibilidade de *blackout* e optei posteriormente em todas as apresentações deste primeiro período da pesquisa por apresentar o espetáculo somente em espaços fechados para antever qualquer tipo de contratempo que possa ocorrer em espaços abertos.

Com a turma do estágio, pude experimentar uma outra atividade que inclui nas apresentações que realizei após a qualificação, uma conversa posterior com o grupo inteiro OU o uso da abayomis produzidas pelos/as participantes para ornar a estrutura da caixa Lambe-lambe? No primeiro dia de estágio, quando ensinei as técnicas de confecção, os estudantes confeccionaram Abayomis pequenas e solicitei que as trouxessem no dia da apresentação, convidando-os a ornar a parte exterior da caixa com suas bonecas. Apesar da parte que cobre o cenário não estar concluída, levei os elementos já confeccionados para ilustrar a ideia final, como uma aba de tecido que será ornamentada à medida que novos espectadores não só assistirem ao espetáculo, mas produzirem suas Abayomis para incluir e interferir na visualidade da cenografia.

Em março de 2022, a UFRGS iniciou o processo de voltar à modalidade presencial com algumas aulas. Em função disso, na disciplina Práticas Performativas

em Voz-corpo II, e acredito que para todas as disciplinas práticas do curso de teatro, foi necessário um planejamento que exigia rodízio de alunos e professores em sala de aula, alternativa de atividades *online* para quem não teria condições de retornar ao presencial, comprovação de passaporte vacinal, máscara e distanciamento. Nessa disciplina, a quantidade de alunos girava em torno de nove pessoas. Devido a esse número pequeno e à disposição em três duplas e um trio, e ao fato de o espetáculo ter duração aproximada de seis minutos, acreditei que o segundo momento da aula pós intervalo seria tempo suficiente para realizar apresentações e conversar no final. Entretanto, todo o processo de receber cada grupo, a inclusão de suas bonecas em parte do cenário, a apresentação em si e a vinda da nova plateia levou muito tempo, de forma que, quando terminei, tínhamos aproximadamente quinze minutos para conversar antes que a aula encerrasse. A falta de tempo desestruturou toda a ideia de como conduzir o bate-papo após a apresentação e fiquei receosa de como se desenrolaria a conversa sem perguntas disparadoras e se haveria mesmo conversa.

O fato de, para muitos, ser a primeira experiência com o Teatro Lambe-lambe, fez com que as devolutivas girassem em torno da surpresa e da magia que está em uma cena de pequenas proporções captar a atenção de forma tão potente. O espetáculo tocou no imaginário de infância para muitos deles, que indagaram sobre quais eram os orixás de cada cena. Outros, mais ligados a esses elementos, fizeram leituras a partir de sua ligação com as religiões de matrizes africanas. Por fim, uma aluna que havia experimentado o teatro de animação, entre eles o Lambe-lambe, monopolizou boa parte do tempo com questões referentes ao processo de montagem, interessada em saber como tinham se dado todas as escolhas, como funcionara meu processo de criação e confecção de elementos e assim por diante, em uma conversa que se seguiu, mesmo terminada a aula, enquanto eu desmontava o cenário. Perder o controle do planejamento para o bate-papo e, talvez, por estar na posição de estagiária por um período determinado, me deixou apreensiva durante toda a conversa, principalmente quando, nessa ocasião, uma pessoa falava mais que as outras.

A turma era composta majoritariamente por estudantes super jovens, sendo apenas dois mais velhos. Dentre os nove presentes em sala no dia da apresentação, apenas dois eram negros e observo que a questão racial, na perspectiva de suas articulações pessoais e de corpo-voz, não parecia muito presente. Para um deles, a

questão da sexualidade, por exemplo, era super explorada ao desenvolver um exercício em aula, mas a racial, não. Isto não é um julgamento, pois eu mesma não tinha nenhuma consciência disso na minha graduação. Interessante notar que a pessoa mais conhecedora dos elementos que eu trazia com o espetáculo era branca, e não é de se duvidar que tenha muito mais proximidade com a religiosidade afro-brasileira do que eu, que tenho bem pouca. Isso me faz pensar sobre a diferença de oportunidades, na ausência de mais pessoas negras nas salas de ensino ao teatro, bem como na importância de estratégias que façam com que abordagens mais diversificadas de experiências que incentivem diversos contextos e que propiciem autonomia a alunas e alunos ao refletir sobre a cena, sobre si e sobre a sociedade. Talvez pela volta ser recente e tudo estar recém retomando seu ritmo, tenhamos que reaprender diversas coisas a respeito do corpo enquanto artista e do olhar enquanto espectador.

Os alunos fizeram as conexões entre a importância de minha presença enquanto artista negra em sala de aula, os conceitos que pesquiso no mestrado e a proposta desenvolvida durante o estágio, organizando uma leitura sobre essas proposições e dando retornos bem interessantes em suas avaliações sobre o estágio. Isso me faz perceber que relacionar as apresentações com oficinas de confecção de Abayomis pode potencializar e aprofundar o bate-papo após o espetáculo para além do que é visto em cena tão somente, mas adentrando em questões relacionadas ao imagético, ao corpo e à presença negra, aos sonhos e, sim, ao preconceito e racismo.

### **3.3 Apresentação presencial para a turma de Produção Cênica – Graduação em Dança da UFRGS – 06 de abril de 2022**

A terceira e última experiência de apresentação de processo de *Sonhos de Janaína* aconteceu em uma disciplina de Graduação em Dança a convite da professora e amiga Luciana Paludo, que compõe o quadro de professoras de minha banca de qualificação e, posteriormente, de defesa do mestrado. Conheci-a no primeiro semestre da Pós, na disciplina *Estudos Avançados em Artes Cênicas* e nos aproximamos muito desde então. Seguimos mantendo contato através de muitos áudios pelo WhatsApp, falando sobre arte e sobre a vida, além de passeios em espaços culturais em suas vindas a São Paulo. Essa aproximação entre nós foi disparadora para muitas parcerias artísticas e a sinto não só próxima, uma grande

incentivadora em minha pesquisa, mas também como uma interlocutora com quem foi possível trocar experiências. Foi a partir desse encontro precioso que pude desenvolver bonecas sob encomenda para uso na disciplina Composição Coreográfica, também da Graduação em Dança, e o convite para compartilhar meu processo com a turma de Produção Cênica em abril daquele ano.

A experiência de apresentar para as alunas de dança foi incrivelmente surpreendente e um momento cheio de afeto, que me tem sido ofertado por Luciana, e o mesmo se estendeu às suas alunas. Senti-me acolhida ali e muito realizada em poder viver esse momento com todas. A turma acompanhou a aula em modo híbrido, estando duas presentes em sala de aula e todas as outras acompanhando pela plataforma Zoom, com suas imagens reproduzidas em uma grande televisão posicionada em um ponto da sala. Inicialmente, meu plano nem era apresentar o espetáculo, mas falar sobre o processo criativo a partir da desmontagem de toda a cenografia ao longo da fala. Como na disciplina as alunas e a professora estavam refletindo muito mais sobre a feitura dos elementos do que sobre o produto artístico em si, e como a maioria não estava participando presencialmente, parecia-me mais funcional ater-me em explicar e mostrar tudo que havia construído: os acertos, erros e coisas que necessitavam de reparo e mudanças. E a apresentação ficaria somente para a aluna que chegou minutos antes do início da aula e a professora.

À medida que fui falando sobre minha trajetória com teatro social e de animação e fui mostrando o cenário, as personagens, falando do processo de construção, Luciana foi percebendo que talvez fosse interessante tentar a realização da apresentação, até para que fosse possível ver como todos aqueles elementos compunham o espetáculo. Aceitei a proposição da professora e pensamos juntas uma forma para que as alunas que acompanhavam por vídeo pudessem se aproximar ao máximo da experiência de apreciação que as alunas que estavam presentes teriam. Organizamos da seguinte maneira: posicionamos o cenário próximo à câmera que transmitia a aula para as alunas e a aluna que havia assistido antes transmitiu através do Zoom pelo celular uma perspectiva da apresentação ainda mais aproximada, na tentativa de simular o ponto de vista de quem assiste presencialmente. O resultado para quem assistia a aula de casa foi de duas visões da apresentação, uma mais distanciada e recortada pela luz vinda da transmissão direta da aula e outra vinda do celular da aluna, mais iluminada em virtude da iluminação adicional que vinha da

televisão e do computador posicionados à frente do cenário, que captavam e transmitiam as imagens pela plataforma.

**Figura 19** – Print de gravação – apresentação abril 2022



Fonte: Luciana Paludo

Essa experiência com a turma de Produção Cênica foi uma grata surpresa, pois, como eu não havia pensado na apresentação, também não havia planejado o bate-papo, mas a apresentação foi tão potente para todas nós, que a conversa fluiu de forma muito espontânea e frutífera. Por se tratar de uma disciplina de produção, as diversas perspectivas da conversa foram muito interessantes: iniciamos falando do quão potente é a linguagem. Novamente, nenhuma das alunas havia assistido a uma apresentação de Teatro Lambe-lambe e verbalizaram o quão surpreendente é ver elementos tão pequenos se transformarem em algo que parece grande ao longo da apresentação. Mais uma vez, estava temerosa de que a transmissão por vídeo não surtisse o mesmo efeito de recorte e foco que o Lambe-lambe causa em quem assiste presencialmente, mas isso não aconteceu: todas tiveram suas atenções presas ao desenrolar da cena durante todo o tempo.

Atrair a pesquisa à minha experiência e trajetória contextualiza quem assiste ao espetáculo. Iniciei a aula, assim como aqui neste escrito, dando um panorama da minha origem periférica, da experiência enquanto mulher e artista negra, com o teatro social e, atualmente, com as temáticas raciais, para que, quando o espectador assista ao trabalho, consiga captar de alguma forma boa parte dessa trajetória de 39 anos de

vida e 20 de contato com o teatro. O retorno da turma sobre essa questão foi bem presente, visualizando essa conexão entre artista, obra e processo criativo.

Surgiu algo particular dessa experiência, por ser uma disciplina de dança com foco na produção, e pelo fato de a cenografia esconder o espaço em que acontece o desenrolar da história: apontamentos a respeito da contrarregragem, de minha movimentação ao longo da execução do espetáculo. Falamos sobre a proximidade dessa movimentação com a coreografia, a precisão dos movimentos necessários para a manipulação da personagem, operação de luz e giro da cenografia na transição de cenas, o quanto necessitava de precisão, leveza e, ao mesmo tempo, firmeza, e uma respiração que organizava o ritmo de tudo. Essa devolutiva me tem feito pensar a respeito de como incorporar a manipulação visível e assumida para o espectador no trabalho. Assumir a teatralidade, a contrarregragem, a “feitura”, é algo que exercito bastante quando atuo com criações artísticas de teatro que contam com atuação de pessoas. Essa é uma influência do Teatro Épico e Didático<sup>19</sup> de Bertolt Brecht, que me propõe o desafio da aproximação e distanciamento do espectador ao longo do espetáculo, o trânsito entre a ficção e contrarregragem ou teatralidade assumida, direcionando a atenção do mesmo ora para a cena, ora para os artifícios dela. Depois da conversa com as alunas, pareceu-me coerente com minha trajetória e com a pesquisa propor ao espectador o movimento entre a obra e a artista durante a apresentação.

Depois de realizada a apresentação, segui com a desmontagem do espetáculo, comentando cada escolha que havia feito, como organizava os elementos para transportá-los, o que faltava resolver depois que boa parte da estrutura estava pronta, o que tive que adaptar para essas apresentações iniciais e o que eu precisaria rever, repensar e reforçar nas etapas seguintes. As alunas foram extremamente generosas no olhar e no retorno, apontando a percepção da importância que esse trabalho tem para mim, e que, exatamente por ser tão importante, por significar tanto, era normal que eu nunca me sentisse satisfeita. Afirmaram que o espetáculo em si já era bonito,

---

<sup>19</sup> A característica mais importante da obra de Brecht é a visão que ele tinha do teatro como um elemento que deve apresentar à sociedade os fatos cotidianos a fim de que o espectador os julgue. Portanto, tudo serviria de depoimento e documentação. Tanto o seu teatro épico quanto o didático são narrativos e descritivos. Por meio de um processo dialético, Brecht apresentava duas funções: fazer as pessoas se divertir e pensar [...]. A construção de uma teoria de representação teatral fundamentada no distanciamento do ator tem por objetivo deixar claro o caráter social e mutável do que é mostrado, o que vai de encontro à imutabilidade da natureza humana pregada pelo teatro dramático (Oliveira, 2013, p. 3).

mas que, a cada momento, elas eram surpreendidas com mais e mais camadas, leituras e sentidos. Achei bem interessante o apontamento de uma delas sobre a cena da *Árvore do Esquecimento*: quando o painel com o Baobá saiu de cena e a personagem ficou ali sozinha, ela conseguia ver o rosto, a expressão da boneca, conseguia ver e imaginar o que ela estava sentindo. Esse apontamento é uma grande conquista para mim, porque, quando produzi meu primeiro espetáculo de Teatro Lambe-lambe com Abayomis, lembro-me de um colega vindo da Espanha falar sobre o quão difícil era alcançar expressões, subtextos e climas com uma boneca que não tem rosto, e de como tudo se resolvia em *O Sonho com Oxum* com a manipulação. Gosto muito da característica da Abayomi de não ter rosto, porque abre espaço para que muitos rostos caibam ali. Que esta característica acabe por contemplar um grupo étnico e social e que bom que o trabalho estimula a imaginação da espectadora no preenchimento desta lacuna.

As questões étnico-raciais ao longo da conversa surgiram de forma muito natural porque, dessa vez, eu não havia preparado perguntas disparadoras, considerando meu intuito de não apresentar o espetáculo, mas, mesmo assim, os assuntos fluíram muito bem ao longo do bate-papo. Uma aluna branca compartilhou conosco sua relação com o filho negro, em que percebia não ter imposto propositalmente uma cultura *eurocentrada* ao filho, mas também não o introduziu aos elementos culturais e históricos afro-brasileiros de sua ancestralidade. Ela comentou que demorou a perceber essa falha como mãe na formação do filho e que, assistindo ao espetáculo, me ouvindo falar sobre como tinha sido minha infância, compreendeu quão fundamental é fazê-lo, e outras crianças devem ter acesso a esse tipo de manifestação cultural afro-brasileira para sua formação enquanto indivíduos. Essa mãe entende o quanto essa intervenção cultural do ambiente escolar poderia transformar o ambiente familiar e percebe como a escola, principalmente na educação infantil, segue reproduzindo padrões *eurocentrados* que não incluem corpos e a ludicidade da criança negra, o que poderia ser diferente se propostas como *Sonhos de Janaína* fizessem parte das experiências de seu filho e de tantas crianças negras brasileiras.

Ao longo da conversa, falamos sobre quão recente é a popularização das demandas étnico-raciais, devido ao relato de sentimento de falha com o filho, de não ter se dado conta mais cedo sobre essas questões. E, a bem da verdade, essas são

questões que vem se popularizando à medida que são implementadas políticas públicas, quando passamos a ter mais educadores negros, mais corpos negros ocupando as universidades, através de projetos de leis, de cotas raciais. Não que isso deslegitime a luta do movimento negro ao longo da história do Brasil, ao contrário, são séculos de luta e resistência que tem gerado frutos e resultados nesses últimos anos, o que propicia que pessoas como eu, como ela e classes populares da sociedade comecem a refletir e demandar estratégias no campo da educação, arte, política, publicidade e assim por diante.

Ao mesmo tempo, refletimos sobre como pensar a produção artística infantil, por exemplo, nas diferentes faixas etárias, sem que tudo seja pautado no racismo, na racialização, porque a maioria dos livros infantis nos quais as personagens são negras, acabam, mesmo que sob a perspectiva do empoderamento, trazendo a questão racial em seus contextos. É sempre sobre a menina do cabelo assim, a pele do Joãozinho, e assim por diante. Como escrever uma história de uma família, em que casualmente as personagens são negras? Será isso possível num país que mata negros e indígenas todos os dias antes de tudo por serem quem são?

O questionamento que sempre volta nas conversas é este: como existir para além do racismo? Ao que as alunas complementaram com exemplos também a partir do recorte indígena, de personagens deficientes, LGBTQIA+, todos desnaturalizados e condicionados na ficção à sua condição de etnia, raça, sexualidade, mas que, no fim das contas, são pessoas, como as pessoas brancas, que possuem suas histórias naturalizadas para além de sua condição, reforçando esse posto da “normalidade” da “universalidade” que está sob o domínio deste recorte da população.

Por fim, destaco a única aluna negra, entre as presentes naquele dia, a que chegou minutos antes da aula. Para ela e a professora, apresentei o espetáculo inicialmente. Ela estava eufórica comigo e eu, com ela. É uma euforia muito bonita quando nos encontramos num trabalho artístico que fala nós. Pude perceber como ela ficou empolgada com todos os elementos, querendo compartilhar essa experiência com sua irmã mais nova, desejando que ela também assistisse. Entendo a importância de levar o trabalho e poder conversar com os diversos públicos, mas sinto-me realizada quando encontro o público negro, pois vejo-me nele. Orgulho-me de ser proponente de ações que não tive. Lembro que, ao iniciar o curso de Licenciatura em Teatro, em 2004, meu desejo enquanto professora era de fazer a linguagem teatral

chegar à periferia, e que pessoas com experiências parecidas com a minha tivessem contato com teatro mais cedo do que eu, somente aos 19 anos. Felizmente, tenho alcançado esse objetivo, majoritariamente trabalhando na periferia, com crianças e adolescentes, em projetos sociais. Agora, com essa pesquisa toda organizada para refletir as questões étnico-raciais, é uma realização quando o trabalho chega na mulher, na jovem, na criança negra e não só chega, mas se configura também como uma experiência sensível de reconhecimento entre nós. Ver como esse contato, a partir da fruição de *Sonhos de Janaína*, modifica o tônus do corpo, embarga a voz, faz o tempo suspender, sabe! A aluna falava, gesticulava e seguimos por mais um tempo após a aula, pelo campus da ESEFID à noite, falando, rindo e confraternizando sobre diversos assuntos, tudo sendo disparado pelo encontro dessa noite de 06 de abril de 2022.

Eu estava muito nervosa com a apresentação, com os possíveis e reais problemas, e terminei a jornada desse dia extremamente cansada, mas leve e energizada com tudo que tinha acontecido. Pela manhã, com a turma de estágio, e à noite, com a turma do curso de dança. Na hora de ir embora, sugeri à professora Luciana que, ao invés de chamar um motorista de aplicativo, ela me levasse, para que seguissemos conversando sobre a aula. Todos os meus encontros com ela são bem tagarelas e cheios de risadas gostosas, e assim foi no deslocamento para a zona leste, para a casa de minha mãe. Ficamos um pouco perdidas para acessar a avenida Bento Gonçalves, que liga os bairros centrais aos periféricos e às cidades da região metropolitana, mas, assim que entramos nela, seguimos sem problemas. Depois, entramos à direita na avenida João de Oliveira Remião, que cruza todo o bairro Lomba do Pinheiro, com fluxo de trânsito tranquilo, e, quando chegamos próximo ao acesso à rua da casa de minha mãe, estava tudo trancado e havia muitos carros de polícia, então ficamos apavoradas. A primeira entrada para a rua Guaíba, onde fica localizada a casa, estava trancada pelo engarrafamento e um ônibus que não conseguia manobrar, por isso orientei que fôssemos até um outro acesso mais adiante e seguimos à medida que os carros iam sendo liberados. Chegando em casa, minha mãe veio me encontrar, nossa cadela Mariquinha estava fazendo uma "fiasqueira", latindo muito para minha amiga. Tudo era desconcertante e, para completar, ao me encontrar, minha mãe questiona: "Conseguiram entrar na Guaíba?", respondi que não, que estava tudo fechado e questionei o que havia acontecido, ao que a minha mãe

dispara em tom alarmista: “Mataram dois ali em cima!”. Fiquei sem saber onde me enfiar de vergonha da situação. Imagina, vergonha de algo sobre o qual eu não era responsável, mas fiquei preocupada com Luciana, que, a essa altura, já estava apavorada e procurando novas rotas pela zona sul, um trajeto que certamente seria mais longe e que nem saberia como orientar para que ela o fizesse. Conversamos e a convenci que, se tomasse o mesmo caminho que tomamos, ela conseguiria chegar ao Centro, pois logo que passasse a tranqueira onde estava a polícia tudo fluiria bem até o retorno à região central. Ela se foi e me sinalizou quando já estava novamente na Bento Gonçalves e, logo, em casa.

Considerarei esse contratempo como fechamento do dia uma questão muito interessante, porque determinadas pessoas têm feito o movimento de buscar ler sobre a negritude, introduzir isso na sua prática, acompanhar e lutar pelas pautas e é esse mesmo o movimento que todos, negros e não negros precisam fazer, mas presenciar o que é de fato a experiência negra, a presença da polícia, da violência, do assassinato no nosso cotidiano é algo que só quem vive sabe, é algo que nos atravessa e nos molda de forma muito violenta. Passar por isso aprofunda um pouco mais o entendimento do que tem sido a experiência de ser negra, de ser pobre. E não, não desejo isso para ninguém, nem para as futuras gerações negras, nem como lição para branco algum, mas essa faceta de ser negra existe, é concreta e precisa ser compreendida, principalmente nos ambientes acadêmicos e, em especial, em instituições públicas, que, a meu ver, deviam ter o compromisso de servir a toda a comunidade. E deveriam fazê-lo levando em consideração na criação de suas metodologias, grades curriculares e horários de funcionamento também o cotidiano de quem estuda e trabalha, de quem fica mais de uma hora em coletivos lotados, de quem tem hora para chegar por que não é seguro e assim por diante. Só assim podemos avançar na ideia de construir espaços democráticos e diversos; só assim as turmas serão diversificadas e a produção científica dará conta de questões que também nos contemplem, pois seremos nós, que vivemos na pele, a demandá-las. Concluo este parágrafo com as palavras da pedagoga Nilma Lino Gomes:

São processos identitários que precisam ser compreendidos e debatidos no interior das escolas, sobretudo, em nossos cursos superiores – se criticamos o fato de que a escola básica ainda não conseguiu dar um trato pedagógico de qualidade à questão racial, o que diremos do ensino superior? Será que a experiência universitária tem sido capaz de quebrar preconceitos, romper com estereótipos sobre o negro e sua cultura, construir cidadãos e cidadãs menos etnocêntricos? (Gomes, 2002, p. 44)

Creio mesmo que esta pesquisa e as experiências que tenho tido com ela são uma possibilidade de resposta à questão que a professora Nilma Lima Gomes nos propõe. Esta é uma experiência desenvolvida no seio da academia e, como outras que aqui se desenvolvem, tem a esperança e a ânsia de romper com estigmas e propor novas e mais humanizadas experiências, especialmente para pessoas negras.

## **4 LAROYÊ EXU! LAROYÊ BARÁ! SAÚDO A FORÇA DO NOSSO CAMINHAR**

Neste breve capítulo, busco suspender o tempo, o respiro, a cronologia que tentei construir ao longo de todo esse escrito. Isso porque, nesta pesquisa, as coisas nunca se concretizaram de forma organizada, por mais que isso me gerasse inseguranças; não há encerramentos que não possam ser revistos, seja da perspectiva da cenografia, que não estava concluída até a qualificação, das proposições e dos aprendizados oriundos das leituras, dos acontecimentos cotidianos, mas principalmente das conversas e dos encontros. Aconteceram tantas coisas entre a qualificação em agosto de 2022 e este momento (julho de 2023), que me pareceu importante retomar algumas questões antes de partir para as considerações finais desta trajetória.

### **4.1 Trajetórias manuais de confecção entre mãe e filha**

Chegamos à qualificação sem conseguir concluir nossas ideias para o cenário, seguimos a jornada e iniciamos as apresentações mantendo o processo de reorganização de alguns elementos numa dança de tentativas, acertos e erros. Parecia que estávamos trocando as rodas de um carro com ele em movimento. Algumas coisas foram se estabelecendo e tornando-se “oficiais” no espetáculo e outras ainda estão nesse lugar provisório, frágeis, ou que me passam um sentimento de inacabadas. Elas funcionam, mas me vem um sentimento de que podem ser melhores. Desconfio que esse sentimento nunca cessará e comecei a aprender a conviver e me aventurar com ele, me desprendendo da necessidade de pôr um fim às coisas.

#### **4.1.1 Reforço da estrutura cenográfica**

Um pouco antes da qualificação, eu havia realizado três apresentações de processo, uma em formato *online* e outras duas em formato presencial e híbrido e a fragilidade da estrutura cenográfica que havia construído com vinis ficou muito evidente – mesmo reforçando-o com papelagem, percebi que o vinil e a utilização de materiais que tinha à disposição na casa de minha mãe não davam conta de viabilizar

um produto com durabilidade, até porque a ideia inicial era de que a cenografia pudesse ser desmontada/desaparafusada para que o volume no transporte fosse menor, mas o tempo que demoraria para montar e desmontar logo mostrou que essa ideia era impossível. Além de demorar, a cada montar e desmontar as estruturas, elas ficariam desgastadas, e só o transportar entre um espaço e outro já estava comprometendo o cenário. Então, optei por reorganizar a mesma estrutura, toda em madeira, conforme a ilustração abaixo.

**Figura 20** – Cenário em madeira



Fonte: autora

Da estrutura antiga, mantive apenas a metade do vinil equivalente à cena da Nanã, pois não conseguiria replicar, em tempo hábil, o trabalho que havia feito na

modelagem em papel machê, com acabamento em argila, então parafusei esse pedaço do antigo cenário no semicírculo inferior. Abri mão da vontade de construir quase tudo de modo artesanal pensando na longevidade do trabalho e encomendei essas peças em madeira sobre medida. Pensei-as em partes para tentar manter a possibilidade de montar e desmontar, mas o trabalho que deu para montar me fez desistir dessa ideia também. Há ainda essa possibilidade, da montagem e desmontagem, mas só utilizarei para manutenções e aprimoramentos futuros e não como algo recorrente, como imaginava inicialmente.

**Figura 21** – Tentativas com fibra acrílica



Fonte: autora

Antes ainda dessa encomenda em madeira, optei por adaptar parte do espetáculo e fazer uso também da estrutura de ferro, que, a princípio, só serviria para acomodar a caixinha, então a forma dessa estrutura é composta por um círculo superior e um semicírculo inferior, unidos por três retângulos de madeira, parafusados nas pontas e no centro do círculo e

semicírculo. A escolha por utilizar parte da estrutura de ferro facilitou a manipulação da boneca nas primeiras cenas, pois fora confeccionada com o corte nas lâminas. Entretanto, tentar emparelhar com o corte feito no cenário parecia uma tarefa ainda mais difícil, pois o cenário ficava solto em cima da estrutura de ferro, e qualquer movimentação já tirava os cortes do prumo.

Tentei utilizar fibra acrílica, utilizada em enchimentos, para reproduzir um ambiente que remetesse ao universo dos sonhos, como nuvens, mas, nas primeiras apresentações, dei-me conta de que, ao manipular, os fios da fibra enroscavam na vareta da boneca, o que fazia com que ela ficasse presa e a movimentação, comprometida. A possibilidade desses problemas ocorrerem me deixava ainda mais apreensiva ao longo das apresentações, o que me fez optar, mais uma vez, por abrir

mão de algo que parecia esteticamente bonito, para algo mais seguro na hora de realizar apresentações.

#### 4.1.2 Alegoria de Egungun

Inicialmente, a ideia de remeter aos Egunguns dizia respeito à estilização da caixa do espetáculo. O espectador teria o contato com o Egungun e, dentro dele, espiaria a história. Isso não aconteceu. Até agosto de 2022, eu tinha um boneco representando Egungun que mudou e, no final desse mesmo mês, consegui organizar uma nova ideia da alegoria grande e sua réplica em miniatura. A alegoria maior foi construída com papelagem em balão para moldar a cabeça, outro balão com papelagem e cortado longitudinalmente para compor os ombros e um tubo de papel higiênico reforçado com papelagem para criarmos o pescoço e unir todas as partes. Esse tubo do pescoço é encaixado em outro tubo de papel reforçado de diâmetro maior localizado na parte superior do cenário.

**Figura 22** – Parte da cenografia



Fonte: autora

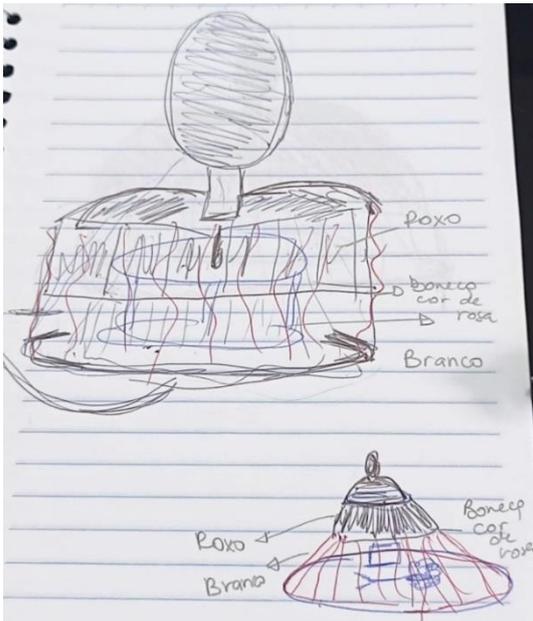
**Figura 23** – Processo de papelagem para cabeça e ombros



Fonte: autora

Depois de unidas todas as partes, passamos à estilização da roupa e do rosto do Egungun. Para a roupa, trabalhamos com as cores de Nanã, a orixa feminina mais velha. Na primeira versão, para a apresentação, no final de agosto de 2022, a vestimenta era como uma blusa feita com a modelagem de tule roxo, enfeitado com pintura em cola *glitter* e pupurina, uma barra azul escura com velcro para unir o dorso da alegoria à parte superior do cenário, adornada por Abayomis em rosa. O rosto foi estilizado e inspirado em uma pintura africana, que se replicava em ambos os lados da cabeça, de forma que, ao girar o cenário, desse a impressão de que a alegoria do

**Figura 24** – Esboços para o novo Egungun



Fonte: autora

Egungun estava sempre de frente para o espectador. Nessa primeira apresentação, também tínhamos construído uma cortina bem fina de tule branco fixada à caixa cênica, pois, como não tínhamos a cobertura do cenário, queríamos interferir no olhar do espectador de forma que parecesse que este via por um véu que distorcia singelamente as imagens. Entretanto, na experiência de apresentar e manipular a entrada e saída de bonecos e elementos, logo percebi que não seria possível manter a cortina e o Egungun seguiria se modificando um pouco mais.

Mesmo antes desta primeira apresentação, já sabíamos que os elementos precisavam ser melhor lapidados e costumizados. O que tínhamos para esse prazo apertado era uma proposta que desse conta da apresentação. Finalizada, voltamos a trabalhar, aproveitando o que não havia dado certo para modificar e aperfeiçoar o que era necessário para as apresentações seguintes, que aconteceriam na segunda quinzena de setembro de 2022.

**Figura 25** – Registro apresentação Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê



Fonte: Priscila Guerra

**Figura 26** – Alegoria de Egungun atual



Fonte: autora

**Figura 27** – Miniatura de Egungun antiga



Fonte: autora

Chegamos a uma nova versão da customização do Egungun: a estrutura da alegoria permaneceu, mas a vestimenta modificou um pouco. Seguimos com a blusa em tule roxo, mas agora ela era ornada por muitos alfinetes (joaninhas prateadas). Na barra, uma faixa de tecido lilás, um elástico correndo por dentro dela para ajudar a cinturar, e uma tira de tule azul escuro na ponta da blusa. Suas faixas, decoradas com Abayomis em branco e rosa. Na barra da vestimenta um velcro para unir o dorso à parte superior do cenário. O rosto também foi modificado: tiramos a pintura feita à mão e colamos apenas um véu de contas prateadas de ambos os lados da cabeça. Além disso, a cortina de tule branca foi removida.

Para a versão menor do Egungun, seguimos uma réplica da alegoria maior. Inclusive, essa mudança ocorreu porque dar continuidade a nosso plano original se apresentou como algo inviável. Tínhamos a réplica menor, uma Abayomi feita a partir da customização de um potinho de plástico, que, em sua vestimenta trazia diversas Abayomis menores. Inicialmente, a alegoria maior seria o guarda-chuva, com as diversas faixas adornadas com Abayomis, conforme narrei no subtítulo 2.4.3 *Caixa de*

*espetáculo, parte externa – Egungun – janeiro de 2022*. Na época, quando concluímos as faixas, a estrutura ficou pesada, não era prática e nem estável – se houvesse vento,

seria um problema. Como não havia possibilidade de colocar mais peso para estabilizar essa interferência e as faixas atrapalhavam minha manipulação, acabamos por desistir da ideia, com muito pesar, porque as faixas deram muito trabalho e tinham ficado bem bonitas.

Para a nova estratégia, optamos por definir a alegoria maior, que, quando definida, seria mais fácil de replicar em uma versão menor. Porém, a forma como finalizamos essas escolhas ainda não resolvia a questão do acobertamento da caixinha e me fazia questionar se o espetáculo ainda seria considerado Teatro lambe-lambe ou passaria a ser teatro em miniatura. Sobre essa diferença entre um e outro, resumidamente, de acordo com o pensado e organizado por Ismine Lima e Denise Di Santos, a experiência com o Teatro Lambe-lambe propõe a ação de espiar algo que está escondido, de ouvir nos fones, enquanto o teatro em miniatura poderia ser de pequenas proporções, ao qual as pessoas se juntam para apreciar, em que o som pode ser amplificado para

que quem esteja próximo possa ouvir, ou mesmo com fones, mas, principalmente, não há a ação de espiar algo que está encoberto, algo que se revela para poucas pessoas de cada vez.

#### **4.1.3 – Cobertura do espetáculo – um passo mais próximo à linguagem de lambe-lambe**

Depois de resolvida a alegoria do Egungun, de termos alcançado um resultado que nos agradava, mas que não dava conta da questão principal no que diz respeito à linguagem do Teatro Lambe-lambe, voltamos a queimar neurônios pensando em como esconder a cenografia, não só na tentativa de deixar o espetáculo dentro da

**Figura 28** – Egunguns alegoria grande e em miniatura



Fonte: autora

linguagem, mas sobretudo para que o trabalho pudesse ser apresentado em qualquer espaço, e não somente em espaços fechados.

**Figura 29** – Processo de confecção da tenda para fechamento



Fonte: autora

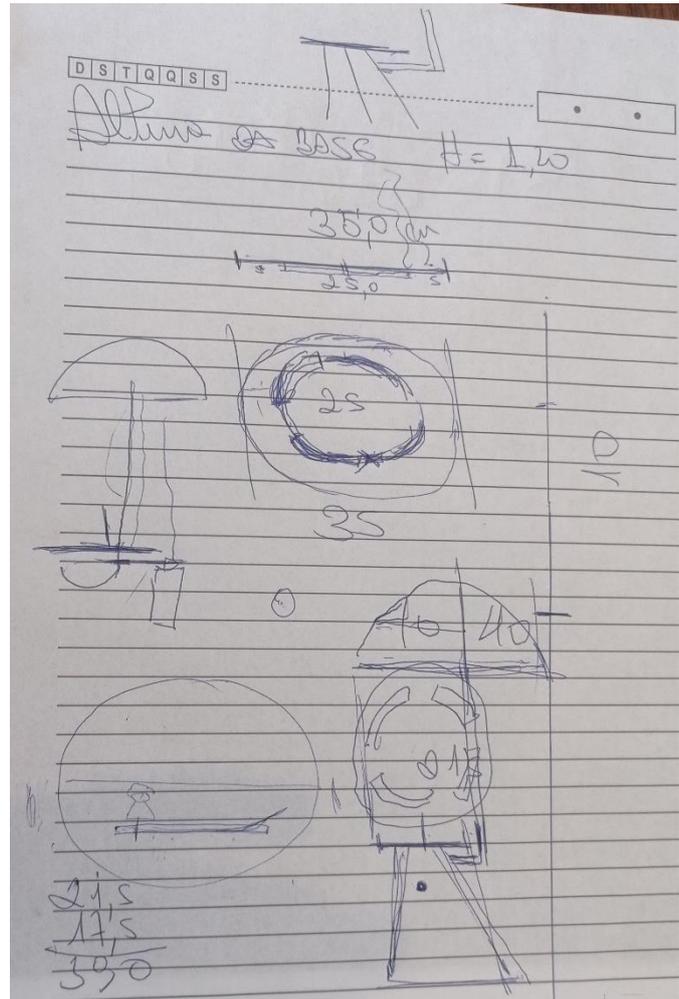
Sobre ser ou não ser Teatro Lambe-lambe, tivemos algumas conversas, Celina e eu, nas quais refletíamos: no que mudaria se optasse pela cenografia descoberta? Bem, eu poderia continuar a narrativa compartilhando sobre o desejo inicial e o resultado que concretamente tinha conseguido, poderia também mudar vários pontos que já havia escrito para a atual realidade do trabalho, mas eu estava bem resistente de desistir da linguagem, porque tudo se relacionava tão bem com meu intento de pesquisa, linguagens (Abayomis e o Teatro Lambe-lambe) criadas por mulheres, ambas numa mesma época e, o principal, duas linguagens diretamente ligadas a esta minha nova jornada artística e pessoal. Não queria desistir tão facilmente, mas a questão não era apenas escolha, e sim a possibilidade de concretizar tais escolhas.

Quando a alegoria do Egungun ficou pronta, voltamos a olhar para o guarda-chuva como possibilidade de ser uma tenda que encobrisse tudo. Inicialmente, ele estaria estilizado com faixas longas que desciam até o chão, cheias de Abayomis. Então, pensamos em reduzir o comprimento das faixas de modo que cobrisse apenas a cenografia, o que reduziria muito a quantidade de tecido. Também abrimos mão das Abayomis, porque, ao invés de serem faixas removíveis, planejavamos fixá-las no guarda-chuva, e o volume das bonecas dificultaria o abrir e fechar do objeto, além de que, quanto mais elementos acoplados, maior seria o peso sobre o guarda-chuva, e maior a possibilidade de quebrá-lo.

Tudo parecia estar se encaminhando bem. Concluímos a tenda e, quando unimos as partes, uma nova surpresa desagradável: a cabeça da alegoria de Egungun batia nos ferros da estrutura superior interna do guarda-chuva e os ombros trancavam

no cabo do guarda-chuva na hora de girar o cenário. A estrutura de ferro onde coloco o espetáculo havia sido mal calculada em alguns pontos: primeiro, pensei numa altura confortável para manipular, mas ela é muito alta para apresentar para crianças menores; segundo, o espaço para encaixar o guarda-chuva é uma pequena conexão na lateral que faz com que o cenário não fique centralizado abaixo da cobertura; terceiro, essa conexão tem uma distância da base circular que não previa os ombros da alegoria que criamos bem depois. Quando tentamos unir e este novo problema se apresentou, confesso que me chateei e chorei desesperadamente por um período. Guardei as coisas e decidi dar uma pausa, porque não conseguia raciocinar direito.

**Figura 30** – Esboços para a estrutura de ferro



Fonte: autora

Quando voltamos a tentar resolver os desafios entre o guarda-chuva e a alegoria de Egungun, começamos reduzindo os ombros e tiramos a roupa que estava colada na papelagem. Cortei alguns centímetros do comprimento de cada lado, rezando para que não ficasse desproporcional com a cabeça, porque nela realmente não seria possível mexer. Para resolver a cabeça que batia na parte superior interna do guarda-chuva, seria preciso aumentar o comprimento do cabo em alguns centímetros, e começamos a caçada por canos PVC, em casa e na casa das tias. Não era qualquer cano, tinha que ser numa bitola que encaixasse tanto no cabo, como na conexão de ferro, onde encaixávamos o cabo do guarda-chuva. Conseguimos encontrá-lo e o serramos no tamanho que consideramos ser o suficiente para dar um pouco de espaço entre a cabeça e o guarda-chuva, mas que não ficasse muito grande,

pois já tínhamos as faixas na medida certa. Foi preciso alargar uma das pontas para encaixar o cabo e, na outra, permanecer no tamanho ideal para o encaixe na conexão. Parecia ter dado certo.

A cobertura em preto e vermelho ainda precisava de alguns ajustes, pois a tenda tinha sido organizada para ter algumas aberturas, como franjas de tecido, para que, no momento da apresentação, os espectadores, situados do lado de fora, pudessem abrir com as mãos uma brecha para colocar seu rosto para dentro do espaço, permanecendo do lado de fora, mas com o olhar para dentro, enxergando as imagens do espetáculo e a mim manipulando as ações na penumbra.

Usamos dois tipos de tecido. O vermelho era um Oxford de textura mais grossa, que foi costurado na base do guarda-chuva para ajudar a deixar a parte superior mais escura. Do final da base para baixo, costuramos uma malha preta que era mais leve e fina, o que trouxe novamente a preocupação com a intervenção do vento. Passei a pesquisar uma forma de engomar o tecido para que ele ficasse com uma textura um pouco mais rígida. Pensamos também em formas de fazê-lo com o tecido já preso ao guarda-chuva, porque, se ele não estivesse, qualquer técnica com goma e ferro de passar serviria. Encontrei um vídeo que ensinava a fazer goma para aplicar com um borrifador, uma receita que misturava amido de milho e amaciante em água morna. Montei a estrutura, fiz a mistura e passei a aplicar o produto. Por sorte, era final de janeiro de 2023, época de muito calor em Porto Alegre, porque precisaria esperar o líquido secar e reaplicar outras vezes – no inverno, isso demoraria semanas, com o perigo de tudo mofar no processo. Quando o tecido foi ficando pesado por estar molhado, senti o guarda-chuva pendendo para um dos lados quando fui ajustar o cabo e quebrei um pedaço do cano que colocamos para a conexão. Novamente, bateu-me um desespero mesclado com frustração, pois dali poucos dias teríamos uma última apresentação e parecia que teria que ser novamente sem a cobertura.

Sou muito grata por ter tido minha mãe ao meu lado porque ela nunca duvidou de mim e de minhas escolhas ao longo desse processo, mesmo que duvidasse dela mesma e de sua capacidade de poder corresponder a meus sonhos, o que era um absurdo completo, visto que ela era muito mais metódica e detalhista do que eu. Se havia algo sobre o qual eu não tinha dúvidas era de que ela daria conta de tudo que eu pedisse, e entregaria ainda melhor do que eu imaginava. Nos momentos em que nada dava certo, a mãe me chamava e falava para eu não perder de vista de que

aquele projeto era maior do que a gente, que os orixás nos amparavam e que, no final, tudo daria certo. Eu ouvia atenta e necessitada daquelas palavras, daquela crença, respirava e voltava a trabalhar.

Voltamos a correr atrás de canos, nova conexão, alguns enjambres para fixá-la e deixar a estrutura o menos frágil possível e, por fim, conseguimos realizar pelo menos uma apresentação com a cobertura do espetáculo, um pouco mais perto do que imaginamos desde o princípio. Ainda quero essa cobertura mais estilizada, mais estabilizada, até porque, na correria do prazo curto, já em cima do laço, percebi que a goma improvisada que apliquei no tecido preto, quando secou, deixou um aspecto esbranquiçado, que não pude resolver naquele momento. No final de setembro de 2023, teremos as últimas apresentações dentro desta pesquisa e talvez novas mudanças e adaptações não fiquem registradas por aqui. Ao longo desse período de mestrado e, principalmente, quando já tínhamos o espetáculo minimamente montado, transitei entre São Paulo e Porto Alegre, não me deixando muito tempo para focar exclusivamente no espetáculo o tanto de tempo que gostaria. Toda a vez que estou no sul, voltamos a montar e analisar se há reparos ou mudanças necessárias e é muito provável que elas aconteçam, de novo e de novo.

**Figura 31** – Registro da apresentação na Graduação em Dança Fev. 2023 – ESEFID/UFRGS



Fonte: Luciana Paludo

## 4.2 Transgressões, trocas e elucidações lambe-lambeiras numa conexão norte/sul

Meus pensamentos me levaram a refletir constantemente sobre a linguagem de Teatro Lambe-lambe. Será que transgredi tanto a ponto de não ser mais essa a linguagem? Será que teria que mudar o foco da pesquisa? Será que estava sendo desrespeitosa?

Vou começar respondendo meu último questionamento. Não! Não sou desrespeitosa com nenhuma das linguagens que utilizo nessa pesquisa, tenho o cuidado de conhecer a história, conhecer outros colegas e respeito toda a trajetória que me oportuniza trabalhar a partir desses elementos. Digo a partir porque, como artista, sinto-me à vontade para moldar a arte que crio de forma que sirva aos propósitos que busco alcançar. Fui entendendo, na medida em que me aprofundava no mestrado, que esta não era uma pesquisa sobre bonecas Abayomis, ou sobre a linguagem de Teatro Lambe-lambe, mas sim sobre as questões étnico-raciais a partir da perspectiva de uma mulher negra que é artista de teatro. Trata de meus processos criativos a partir de minhas metodologias e vivência. Sinto-me autorizada a recriar uma outra poética, juntando e utilizando tudo que pesquiso para o que eu preciso. E isso responde a segunda pergunta, sobre mudar o foco da pesquisa.

Sobre a primeira pergunta, as transgressões foram tantas a ponto de não ser mais Teatro Lambe-lambe? Ao longo dessa jornada de pesquisa, conversei muito com os colegas sobre alguns pontos. Sobre o primeiro, o tempo de duração do espetáculo, era unânime que seis minutos era muito estendido para a linguagem. Inicialmente, eu não entendia o problema, afinal, meu primeiro espetáculo, *O Sonho com Oxum*, tem duração de dois minutos e é apresentado para uma pessoa de cada vez. *Sonhos de Janaína* tem seis e é apresentado para três pessoas de cada vez, o que me parecia um bom equilíbrio. Para mim, o problema estava no tempo de espera que as pessoas teriam para assistir meu espetáculo. Inclusive, tive uma experiência parecida enquanto espectadora, quando participei de uma mini mostra de Teatro Lambe-lambe em São Paulo, onde, junto com outros nove caixeiros, tive a oportunidade de assistir ao trabalho dos colegas nos meus intervalos – revezávamos turnos de apresentação ao longo da manhã e tarde durante três dias. Um dos espetáculos, da Cia Fuxico de Teatro, de Santo André, região metropolitana de São Paulo, durava quatro minutos e dezoito segundos. Por coincidência ou não, se chama *A espera*, e é um dos

espetáculos mais lindos que já pude prestigiar. História, cenografia, iluminação, customização externa da caixa, cheiros, tudo era muito delicado e bem feito. Porém, lembro da sensação ao esperar na fila, que, em qualquer outra ocasião, talvez me fizesse desistir de assistir. Entretanto, valeu a pena esperar, e voltei a assisti-lo em 2022, novamente em parceria com a Cia Fuxico, quando apresentávamos juntos nossas caixinhas, com menos público na ocasião, o que tornou a espera menos longa. O tempo parecia necessário para o ritmo da história e ele passou voando quando estávamos assistindo – nada parecia em excesso na história.

Em junho deste ano, 2023, fui a Belém do Pará pela primeira vez participar do XII Congresso ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas e, por intermédio da professora Adriana Cruz, professora presente na minha banca e que, desde então, tem sido uma parceira e amiga muito generosa, tive a oportunidade de conhecer e conversar com seu colega e amigo Anibal Pachs, um multiartista de Belém que atua como ator, bonequeiro, diretor, cenógrafo, artista plástico, entre outras tantas funções que já desempenhou. Um homem incrível, com um trabalho maluco ainda mais incrível. Na ocasião, conheci o Casarão do Boneco, onde ele, Adriana e outros coletivos desenvolvem atividades artísticas, assim como seu ateliê, onde passamos um bom tempo conversando sobre a linguagem do Teatro Lambe-lambe. Anibal foi bastante provocador ao perguntar sobre minha pesquisa. Quando respondi que meu trabalho tinha seis minutos, ele foi taxativo ao dizer: “vá para o teatro”. Na sequência, foi discorrendo sobre a importância do tempo diminuto, não como uma imposição, mas como algo sobre o que ele vinha refletindo a respeito da linguagem.

Cito Anibal aqui a partir da conversa que tivemos, e lamento não poder incluir seus escritos ainda não publicados acerca do Teatro Lambe-lambe. Anibal me falou sobre três pontos a respeito da linguagem, entendendo-a como um ato performático: o encontro, o mergulho e a celebração. O encontro com o espectador, confesso, é um momento que sempre me foi muito delicado. Em *O Sonho com Oxum*, existe uma imprecisão sobre quem sou eu naquele momento, ou que tipo de vestimenta deveria usar: algo neutro? Algo relacionado ao espetáculo? Existe, para mim, uma vergonha em abordar o público, em fazê-lo interessar-se por assistir, tal como a postura de uma vendedora, na qual também não me saía bem. Eu só queria que a pessoa sentasse e assistisse, que o espetáculo falasse por si e que o mergulho mencionado por Anibal

fosse sempre garantia de uma bela experiência, o que realmente ocorreu quase que na totalidade das apresentações de *O Sonho com Oxum*.

Por fim, a celebração entre nós, após o espectador assistir ao espetáculo, é um outro sentimento. Fico mais tranquila e orgulhosa ao trocar olhares e palavras sobre o trabalho. Ao conversar com Anibal sobre suas caixinhas, fiquei encantada com a forma como ele foi construindo seus encontros, pescando a curiosidade dos espectadores, criando situações prévias que os deixavam intrigados. Ele pensa em figurinos que o colocam, não apenas como um manipulador, um caixeiro, mas como um performer.

No entanto, ao conversar sobre *Sonhos de Janaína*, sobre o contexto da pesquisa e a série de ações que a envolvem, fiquei contente quando Anibal me falou que, nesse trabalho, estava o encontro, o mergulho e a celebração. Acontece que o trabalho artístico *Sonhos de Janaína*, na forma como ele foi se organizando, foi se configurando justamente em uma performance, quem diria? Falarei mais sobre essa perspectiva da performance e em suas camadas performáticas no próximo e último capítulo, mas já adianto que percebi nessa trajetória que minha escrita aqui é importante, assim como o processo criativo, o espetáculo de Teatro Lambe-lambe e meu contexto social. Por isso, é peculiar e fundamental poder fruir o espetáculo, ao mesmo tempo em que se pode ver a artista manipulando a cena. O envolvimento de minha mãe no trabalho é super significativo e as ações das quais ela é propositora são extremamente essenciais. No fim, Anibal me mostrou que a pesquisa tratava justamente disto: encontro, mergulho e celebração. Um ato performativo coletivo que transita entre realidade e ficção.

## 5 ASSENTAMENTO DE PALAVRAS: ESCRIVÊNCIAS E ORALITURAS PARA UMA GRAFIA NEGRA FEMININA, A PARTIR DE CORPOS, MEMÓRIAS E METODOLOGIAS PARA CRIAÇÃO TEATRAL

Encaminho-me para o encerramento desta jornada de pesquisa em artes cênicas, surpresa com os rumos pelos quais essa trajetória me levou, com tudo que aprendi, aprendo, aprenderei, com tudo que foi, é, e será vivido, depois de concluído esse escrito. É espiralar, porque se encontram passado, presente e futuro neste momento de grafar as palavras para registro da pesquisa. E que fala a partir de um lugar negro, feminino, favelado. De uma construção de pesquisa que acontece na periferia, zona leste de Porto Alegre. Ao mesmo tempo, a criação se baseia na afirmação e no empoderamento de parte de um legado – de uma parte importante da população deste país chamado Brasil, o povo preto, negro, afro-brasileiro, afro-ameríndio – a partir do uso de símbolos culturais e religiosos que nos ressignificam e nos dão a devida humanidade e beleza. O conceito de "escrevivência", cunhado pela escritora e pensadora Conceição Evaristo, contempla muito o registro que eu insisto em utilizar para me comunicar, para repassar as experiências que foram vividas.

[...] a escrevivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escrevivência. Mas ele é muito fundamentado nessa autoria de mulheres negras, que já são donas da escrita, borrando essa imagem do passado, das africanas que tinham de contar a história para ninar os da casa-grande (Santana; Zapparoli, 2020).

De tempos em tempos, ao longo desses mais de dois anos de mestrado – devido à pandemia –, possibilidades e impossibilidades foram se organizando em conhecimento e aprendizados. A princípio, pretendia falar somente sobre o processo de construção do espetáculo *Sonhos de Janaína*, com minha mãe Rita Helena Falero. O processo de criação de um espetáculo de Teatro Lambe-lambe se mescla a nosso cotidiano de mãe e filha. Analisar esse recorte de criar, a partir desse lugar íntimo e, ao mesmo tempo, social, já daria conta de pensar conceitos como subjetividade de mulheres negras, subalternizadas, sobre racismo e letramento racial, conceitos que

permeiam, desde o início, as motivações para a criação de um objeto artístico, pois estão diretamente ligadas às artistas que o criam.

Porém, interessa-me pensar e apresentar aqui, também, a metodologia artística que é forjada a partir desses contextos periféricos, de sujeitas e espaços que estão à margem econômica, social, racial e imagetivamente. O imaginário de um artista em criação, construído por ferramentas culturais diversas, que seja para nós, pessoas negras, da periferia, principalmente pelas mídias de massa, é um imaginário branco, que tem toda uma estrutura que lhe dá suporte para pensar a criação e produzi-la. A arte tem sua cara e, assim que for lançada, será validada entre os setores econômicos da cultura e do intelecto. A metodologia em arte, aqui, parte de um outro lugar. Começa na mesa, fumando um cigarro com a mãe, após a janta, nas conversas sobre como podemos resolver as questões do cenário, um papo que flui e parece apontar um caminho. Pegamos o caderno, esboçamos o que imaginamos, chegamos a um consenso. No outro dia, começamos a produção, e nossa pequena casa vira um grande ateliê, com retalhos por toda a parte (enquanto a cachorra da família, Mariquinha, transita para lá e para cá), em uma coreografia constante de junta tudo e espalha, toda a vez que precisamos parar para dar conta das atividades domésticas.

Quando pontuo essas questões, afirmo que há uma diferença ao pensar arte e artistas se levamos em conta os conceitos de raça, classe e gênero, mas reivindico a importância dessas poéticas num lugar de valor. Afirmar que o imaginário da arte e dos artistas no Brasil (sobretudo a arte teatral), não tem nossa cara, é entender que esse processo de pesquisa desenvolvido aqui reivindica nossa afirmação enquanto mulheres negras, artistas, que são diariamente subalternizadas, para que possamos construir um imaginário que inclua nossas subjetividades. É meu desejo que a escrita da dissertação tenha sido constituída, engendrada, por essas formas de operar, registrar e construir conhecimentos, por serem procedimentos construídos a partir de nossos corpos, referenciados por nossos costumes e rotinas, e esses elementos dizem/constituem jeitos de pensar arte e ser artistas.

Para alimentar novos imaginários, bebemos da afro-referencialidade dos elementos cênicos e culturais, alguns desde sempre presentes em nossa criação, como os orixás, a musicalidade, a dança, a própria experiência do racismo e outros elementos que buscamos (re)conhecer. Afinal, ressignificar o imaginário denota visitar o olhar, a audição, o olfato, o tato e a percepção, assim como buscar conhecer

a gama de coisas sobre a cultura afro-brasileira que nos rodeia e que tão pouco conhecemos. Ouvimos muitas músicas, revisitamos fotos dos lugares que conhecemos, li muitos escritos, principalmente de mulheres negras, e pude estar presencialmente com autoras negras que dão suporte a essa jornada, como a psicóloga, pensadora, escritora e *performer* Grada Kilomba, que dialoga comigo ao longo de todo esse corpo de texto/-pesquisa, autora que me motiva a pensar a desconstrução da forma de compartilhar conhecimentos sobre a performance artística e pedagógica, seja por suas palestras-performances que corporificam e compartilham saberes por viés da voz, seja na gesticulação das mãos e da escolhas das palavras e imagens. Por fim, o encontro com a poeta, ensaísta, acadêmica e dramaturga brasileira Leda Maria Martins, que me acompanha agora, nestes escritos finais.

No dia em que encontrei Leda Maria Martins na palestra de lançamento da 35ª Bienal de São Paulo, ela foi convidada a falar sobre os conceitos de tempo espiralar e oralitura, termos pensados e cunhados por ela ao longo de anos de pesquisa. Ela soltou uma gargalhada e se levantou, performando uma canção oriunda das congadas, convocando todos a levantar, cantar, dançar, bater palmas. Aquele gesto pegou a todos de surpresa, inclusive eu, cujos corpos estavam prontos para ouvi-la falar sobre os conceitos, não para entendê-los corporificados em nós mesmos. Estávamos todos lá, desajeitados e intimidados com o convite, que se repetiu diversas vezes ao longo da palestra. De minha parte, essa intimidação, naquele momento, gerou uma série de associações com a forma usada pelo cotidiano para oprimir nossos corpos e limitar nossas capacidades cognitivas de criação física e imagética. Foi nessa palestra que pude, finalmente, iniciar um entendimento sobre o que Leda escreve em seu texto, que eu li tantas e tantas vezes sem achar que, de fato, estava compreendendo. É por isso que empreendo esta busca por comunicar pelo texto algo que extrapola o que está grafado e que perpassa os corpos, as vivências, as percepções de pessoas como minha mãe, eu, meus vizinhos e vizinhas da comunidade periférica onde cresci, das mulheres negras de minha família, de colegas negras e negros da Pós-graduação, dos espaços de acolhimento e luta negra como Afro-Sul Odomodê.

### **5.1 *Sonhos de Janaína*: performance artística, pedagógica e antirracista**

Quando o objeto artístico criado em uma pesquisa é um espetáculo teatral, tenho a impressão de que ele só conclui quando levado a público, com o prolongamento da pesquisa, agora estendida ao outro, aos encontros, ao movimento, à ocupação de diferentes espaços, com diferentes logísticas e diferentes públicos. No caso teatral, a obra se torna teatro, uma vez que somente se configura dessa maneira nessa relação de *outridade* com aqueles e aquelas que se colocam com partícipes espectadoras/es.

Eu já havia definido, ainda no período de qualificação da dissertação, avançar nesse caminho de investigação. Porém, a realização das quatro apresentações durante o período de agosto de 2022 a fevereiro de 2023 assentou a pesquisa para além do espetáculo de Teatro Lambe-lambe e de suas apresentações, definindo-se como *Sonhos de Janaína – Performance Artística, Pedagógica e Antirracista*, uma proposta que reúne uma oficina de confecção de Abayomis, ministrada por minha mãe Rita Helena Monfroni Falero, apresentações do espetáculo de Teatro Lambe-lambe *Sonhos de Janaína*, para três pessoas de cada vez, manipuladas por mim, e realização de bate-papos no início e no final com todos os participantes envolvidos.

Esses três elementos, oficina, espetáculo e bate-papo, desenvolvidos simultaneamente com todo o grupo, deram uma outra dimensão para a conclusão da pesquisa, que aumentou o leque de reflexão sobre os conceitos e uniu passado, presente e futuro numa performance espiralar que transita entre arte, vida e encontros preciosos. Foram quatro apresentações nos espaços localizados em Porto Alegre e Montenegro, no estado do Rio Grande do Sul: Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê; Escola Municipal de Ensino Básico Doutor Liberato Salzano Vieira da Cunha (EMEB Liberato); Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança – ESEFID. Falarei sobre elas a partir de diferentes perspectivas, mas disponibilizarei materiais em anexo que dão conta de relatos um pouco mais apurados de cada uma das apresentações e registros em vídeos. As fotos me ajudarão a contar e assentar o pensamento de toda a experiência aqui neste corpo de texto.

Esta realização prática e teórica da pesquisa une o conceito de performance aos elementos artísticos, pedagógicos e de letramento racial a partir de nossa jornada,

de artistas negras, mãe e filha, de nosso viver, de nosso construir um trabalho artístico e de nosso ocupar espaços geográficos e de conhecimento. Um trabalho que importa não somente para nós, mas que reflete a imagem de uma comunidade, de muitas *Janaínas*, mulheres e meninas.

#### 5.1.1 Onde começa e termina este *performar* a pesquisa?

Refletir e escrever sobre a experiência que foi realizar essas apresentações me faz perceber que a performance *Sonhos de Janaína*, na prática, começa e termina em momentos diferentes em cada uma das apresentações. Cada apresentação foi distinta, a cenografia foi se estruturando e se resignificando a cada data, e, muito provavelmente, estará modificada mais uma vez na última apresentação deste ciclo acadêmico, quando defenderei o escrito da dissertação. A conclusão deste texto me parece um momento de assentamento das ideias, um fechamento da performance *Sonhos de Janaína*, para quem leu do início ao fim, neste espaço de afrografias (MARTINS, 2023).

Sob uma perspectiva artística, penso que a performance *Sonhos de Janaína* inicia quando nos foi demandada no corpo. Assim que assumimos o trabalho prático e marcamos e realizamos uma apresentação, nossos corpos são demandados, nossa casa e nosso cotidiano precisam ser adaptados a esse compromisso de criação artística e segue ao longo dos dias de preparação. Então, chega o dia de apresentar, toda a organização para a ida, a saída da zona leste, Lomba do Pinheiro, para outras regiões de Porto Alegre e para a cidade de Montenegro, a pelo menos duas horas de distância de nossa residência.

A perspectiva de performance artística também está no executar de nossas ações artísticas no dia da apresentação, que, apesar de efêmeras, possuem um esboço coreográfico que se repete a cada vez. Também e principalmente nesse momento, é o corpo em performance, corpo atravessado por sentimentos diversos: euforia, ansiedade, nervosismo, vergonha, alegria e realização.

A apresentação termina para o público, mas a performance segue na gente, segue demandando de nossos corpos performáticos. Aliás, acredito que ela só termina quando o corpo relaxa, quando voltamos a nosso lugar de referência, quando as batidas do coração desaceleram e descansamos nossos corpos de mulheres

negras num sono dos justos. Dormimos até tarde, ao final de cada apresentação, um sinal de que exigimos muito de nossos corpos e entendemos que precisávamos de um pouco mais de descanso do que o habitual. Todo esse ciclo, para mim, é a performance artística *Sonhos de Janaína*. Para fins desta pesquisa, em todos esses momentos, estou pensando, praticando, abordando, teorizando os conceitos de identidade e subjetividade de mulheres negras, questões étnico-raciais e arte.

A performance da escrita deste último instante de registro traz um pouco disso, desse rememorar memórias recentes, trazer à tona os esboços, compará-lo ao que foi construído, olhar para trás, olhar para frente, olhar-me no espelho, olhar minha mãe nos olhos e, sim, sonhar o futuro no olhar dos espectadores. Compartilhar todos os frutos/registros que a árvore/performance *Sonhos de Janaína* fez e fará florescer.

## **5.2 Performance pedagógica – afro-referencialidade no ensino, metodologias para a formação de artistas e professores em artes cênicas, metodologias pedagógicas para a formação de público e letramento racial**

Apesar de me ver muito mais como artista, como criadora de estéticas teatrais e pensar a partir desse lugar, nunca desassociei a função pedagógica de minhas criações artísticas, inclusive porque a perspectiva de minha formação na graduação foi justamente esta de uma relação direta e que se retroalimenta entre o artístico e o pedagógico, ou, ainda, a formação de uma/um artista professora/or. Para alguns espetáculos, junto ao Grupo Trilho de Teatro Popular, elaboramos planos pedagógicos, com sugestões de atividades a serem trabalhadas e retomadas após a apresentação teatral. A performance *Sonhos de Janaína*, sob a perspectiva pedagógica, abre e projeta, a meu ver, muitas possibilidades metodológicas que podem ser aproveitadas por escolas e instituições sociais tanto do ponto de vista do exercício de fruir arte, quanto da formação de público e o letramento racial, e o faz de uma maneira pedagogicamente estruturada.

Para essas apresentações iniciais, organizei um material para os quatro professores terem um entendimento do que eu estava propondo, incluindo o tempo necessário para realizá-las e os períodos disponíveis. Ainda nesse material, expliquei sobre a linguagem do Teatro Lambe-lambe, as bonecas Abayomis e esta pesquisa. Nas universidades UERGS e UFRGS, os participantes tiveram também acesso ao

texto *Emergir a mulher do fundo do mar – uma reflexão sobre identidades individuais e coletivas*, desenvolvido por mim na disciplina da Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UFRGS, Trânsitos Culturais: Identidades e Narrativas da Cena, ministrada pela professora Luciana Éboli, que cria diálogos sobre minha experiência individual e coletiva com os textos *A relação do corpo para a construção da identidade negra*, escrito pela cientista social Joyce Maria Rodrigues e *Antimemórias de uma travessia interrompida ou A mulher do fundo do mar*, texto dramaturgicamente de autoria do dramaturgo, ator e encenador Aldri Anunciação. A cientista social Joyce Maria Rodrigues e seu texto no livro *Culturas Africanas e Afro-Brasileiras em sala de aula – saberes para os professores e fazeres para os alunos* influencia meu desejo de qualificar a experiência artística, relacionando-a com as atividades pedagógicas; o livro, como um todo, é construído de uma forma muito acessível sobre Culturas Africanas e Afro-Brasileiras, com atividades direcionadas para a sala de aula.

A experiência de apresentação e oficina no Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê, uma instituição cultural de luta e valorização da cultura negra que desenvolve e difunde práticas culturais e artísticas afro gaúchas, atuando na luta contra o racismo e na divulgação da história e música negra, se deu com crianças majoritariamente negras, de 04 a 12 anos. As crianças participantes da performance *Sonhos de Janaína* fazem parte do projeto *Nossa Identidade*, oferecido pelo Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê, cujo principal objetivo é incentivar crianças a reconhecer e valorizar sua identidade étnico-racial, através de atividades para desenvolver autoestima, respeito à diversidade, valorização e conhecimento das culturas africana e afro-brasileira. Fez sentido realizar *Sonhos de Janaína* ali no Odomodê, onde a performance pedagógica exigiu um senso de comunidade. Éramos a professora Taise Santos de Souza, representando o espaço, minha orientadora Celina Alcântara, minha mãe, Rita Helena Falero e eu Caroline Falero, além das crianças maiores auxiliando as menores. Esse fazer pedagógico é um legado ancestral e afro-diaspórico. Para as crianças, e, principalmente, pela diferença etária entre elas, organizamos primeiramente a oficina de confecção das bonecas Abayomis, depois uma atividade extra de pintura em painel, para então, serem realizadas as apresentações, em trios, do Teatro Lambe-lambe. Através dessa vivência no Odomodê, confirmo o quão fundamental são essas pedagogias e esses espaços que formam gerações de crianças negras pelo acesso a conhecimento, afirmação e

valorização da subjetividade e história da população negra brasileira. Destaco, ainda, que a performance desenvolvida no espaço do Odomodê reforça que encontros como esses entre crianças negras da cidade de Porto Alegre são atípicos. Essas crianças, em sua maioria, vivem em um núcleo familiar composto por pessoas que as educam e criam partindo dos mesmos princípios desenvolvidos no espaço. Isso contribui para que se qualifique a relação pedagógica e artística a partir da qual as crianças se relacionam com a performance. Isso me fez questionar como seria a realização da performance para um grupo de crianças majoritariamente negras, que não possuem esse suporte afetivo e pedagógico e que são, de fato, a maioria neste social racista em que vivemos. Social este que ainda não cumpre, mesmo de maneira precária, a lei 10.639/03, que determinou a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira e africana em todos os níveis de ensino.

Já a experiência na EMEB Liberato foi direcionada para futuras profissionais de educação de Ensino Médio e o curso de Magistério. A professora Jaqueline Franco era uma conhecida minha das redes sociais, sabia que ela era professora no colégio da rua da casa de minha mãe, EMEF Afonso Guerreiro Lima, onde eu e muitos de nós estudamos. Entretanto, não tive uma professora negra como Jaqueline nos tempos em que estudava – o ensino na época e a gestão do colégio eram bem diferentes no meu tempo de estudante dos Ensinos Fundamental e Médio. Quando chamei Jaqueline, meu intento era apresentar no Guerreiro, mas ela mencionou que dava aula numa escola na zona norte da cidade para estudantes de magistério, então convidando-me para fazer a apresentação lá também. A primeira coisa que me veio à cabeça quando nos deslocamos da zona leste para a zona norte, no Sarandi, foi pensar em Jaqueline encarando o segundo turno de trabalho, naquela noite fria de setembro. A apresentação aqui na nossa região acabou não ocorrendo por desencontro em nossas agendas, mas no bairro Sarandi, na EMEB Liberato, a apresentação aconteceu e uma das conexões prontamente apontadas nos bate-papos foi justamente sobre a importância do trabalho para pensar o fazer em sala de aula. Falamos sobre a Lei 10.639/03, as Abayomis que já são ferramentas pedagógicas em algumas escolas e as possibilidades pedagógicas da linguagem de Teatro Lambe-lambe criada por artistas educadoras. Conversamos também sobre os atravessamentos da fruição artística para assimilar conhecimentos a partir da ludicidade. Nesse contato com Jaqueline, percebo de maneira muito evidente a

diferença de estrutura entre um professor da universidade e uma professora da rede municipal de ensino, em seu segundo turno. Diferença que atravessa a logística, o tempo disponibilizado, o investimento de energia e o investimento financeiro feito pela a professora que, às vezes, se sobrecarrega, por ser uma das poucas – ou única – profissional negra a dar conta de todas as demandas étnico-raciais das instituições em que trabalha. Inclusive, assim o é com minha orientadora de pesquisa, Celina Alcântara, a única professora negra da Graduação em Artes Dramáticas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, onde acompanho de perto essa sobrecarga de responsabilidades que é obrigada a suportar o corpo de uma professora negra.

Na UERGS, contei com o professor Carlos Mõndinger, homem branco, oriundo do interior do Rio Grande do Sul, que foi meu professor e orientador na Graduação em Teatro: Licenciatura, em 2008, nesta mesma instituição. Carlinhos se tornou um amigo de muitos anos. Um excelente professor, apaixonado pelo que faz, que me instiga muito na paquera da pedagogia com a arte. Sabia que apresentaria na universidade em que me formei e que teria ele não apenas como parceiro, mas como um colaborador de conhecimento, exigindo-me textos para leitura prévia de seus alunos, alimentando a conversa entre arte e ensino de arte no contexto da universidade. O professor Carlinhos, no tempo de meu TCC, abriu sua casa para que eu pudesse usar seu computador e imprimir as versões do texto, e me acompanhou a lugares improváveis a cada ensaio. Ele entrou na minha vida e consegue ter noção sobre as vivências pessoais, conhece minha família e muito da jornada que percorri de jovem para uma mulher negra e artista. Comento essas particularidades porque são nesses contextos, acessados por poucos, que está uma parte da referência para minha pesquisa com arte, onde estão as raízes criadoras. As pessoas que vivem contextos parecidos identificam determinados códigos relacionados a essa realidade, mas pessoas em contextos sociais diferentes, como o Carlinhos, somente na relação mais íntima poderão entender o processo a partir desse ângulo criativo. A apresentação na UERGS para estudantes de teatro consolidou a reflexão sobre o campo do ensino de teatro, nos questionamentos do que segue sendo reproduzido como referências teatrais em detrimento da cultura africana, afro-brasileira ou mesmo indígena. Através da vivência e da conversa, foi possível visualizar as metodologias

utilizadas por mim e por minha mãe e pensá-las como possibilidades de revisitar a identidade do teatro brasileiro que é feito por artistas negros nos dias de hoje.

Para concluir o paralelo entre a performance *Sonhos de Janaína* sob a perspectiva pedagógica, chego à apresentação que ocorreu na ESEFID para alunos da graduação em dança, participantes da disciplina de Produção Cênica, disciplina que já havia sido espaço para uma apresentação de processo realizada antes da qualificação em março de 2022. A professora Luciana Paludo, Lu, que me convidou para essa apresentação, foi a mesma que me encorajou para a escrita, através da primeira disciplina do mestrado, Estudos Avançados em Artes Cênicas, quando tive contato com perspectivas diversas sobre estudos em artes, e uma liberdade para afrografar na produção de meus textos. Ela se tornou uma parceira de estrada, que me proporcionou muitas oportunidades e desafios. Lu foi a primeira a mencionar a pesquisa enquanto performance, pois eu tinha receio desse termo, já que nunca havia pensado meu trabalho a partir dele e não o compreendia como compreendo um pouco mais agora, a partir de Leda Maria Martins. Professora Luciana Paludo mencionou ainda o termo “acontecimento” em uma de nossas últimas conversas, mas, ao ponderar a hipótese de nomear meu trabalho com esse termo, pareceu-me pretencioso. Observo que ser pretenciosa/o, ter pretensão, é mais uma das ferramentas que constitui os privilégios brancos que ainda não nos é possível acessar, utilizar sem que nos sintamos impostoras/es. O termo *acontecimento* para definir algo que nós, mulheres negras, produzimos, ainda parece estar na esfera do inimaginável, do impossível. Mesmo que quem esteja lendo esse texto até aqui e, mesmo a professora Luciana, que teve também a oportunidade de experienciar presencialmente a performance *Sonhos de Janaína* acredite que sim, que foi um acontecimento, eu não me sentiria autorizada em afirmar que assim o foi, e isso não deixa de ser atravessamento de racismo na forma como eu encaro meu trabalho. O termo performance me pareceu também mais técnico, pois me possibilita afirmar que esta pesquisa, apesar de muito “autobiográfica” é, sim, uma trajetória que inscreveu conhecimentos, oriunda de trabalho prático que foi sistematizado, que não se trata de um processo inconsciente, folclórico ou mágico, um *Deus ex machina*<sup>20</sup>. A apresentação na ESEFID, para estudos de produção cênica, oportunizou que

---

<sup>20</sup> É uma expressão em língua latina com origem no grego, que significa literalmente “Deus surgido da máquina”, e é utilizada para indicar uma solução inesperada, improvável e mirabolante para terminar uma obra ficcional.

pensássemos a pedagogia artística, a partir do compartilhamento da montagem e desmontagem do espetáculo e sobre metodologia de criação autoral assentada na tentativa, acertos e erros. A professora pode ainda ter uma compreensão sobre a minha pesquisa à medida que conviveu/convive com minhas questões cotidianas. Assim como Carlinhos, Lu é uma mulher branca oriunda de um contexto social diferente do meu, mas que também se aproximou da performance e do que é minha vida em criação.

### **5.3 Corpo performativo**

Os escritos desta pesquisa, esta grafia do que foram as experiências presenciais, se apoiam nos pensamentos sobre o conceito de “performance da oralitura”, de Leda Maria Martins, sobre um conhecimento que se inscreve e se grafa a partir de uma experiência do corpo, uma literatura que, por fim, se grafa em palavras. Diz Leda:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento esse que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (Martins, 2003, p. 66).

Neste corpo de texto, quero continuar nesse vai e vem entre experiências individuais e sociais, para falar agora sobre o conhecimento que se inscreve no corpo, e um corpo que propõe aprendizado quando eu reflito e escrevo sobre, rememorando os acontecimentos a partir das memórias de nossos corpos, nas fotos e nos vídeos. Uma performance espiralar que retoma o ontem, interfere no hoje e me auxilia a projetar os amanhã.

Quando qualifiquei a pesquisa, no início de agosto de 2022, tinha planejado mais ou menos o período de um mês, na segunda quinzena de setembro, para concluir a produção dos elementos cênicos e apresentar o que até então era somente o espetáculo de Teatro Lambe-lambe. Porém, o Instituto Sociocultural Afro-Sul Ododomê, um dos espaços onde era importante apresentar o trabalho, não teria

agenda no mês de setembro e só teria final de agosto como possibilidade de data possível para apresentação. Por ser importante apresentar ali, aceitamos o desafio desse prazo apertado, e tivemos que aproveitar até os últimos minutos da madrugada que antecedia a apresentação para concluir o que seria a versão possível para aquela apresentação; e digo isso porque os elementos cênicos seguiram se reorganizado na sequência das apresentações seguintes.

Para a apresentação no Odomodê, dormimos poucas horas, devido ao curto espaço para a produção, e estávamos super ansiosas. O sentimento de ansiedade, de nervosismo é natural em todas as vésperas de cada apresentação, mas nunca sabemos bem como vamos reagir ou como tudo vai se desenrolar na primeira vez. Vejo essa apresentação no Odomodê como uma ótima oportunidade para refletir sobre corpos, porque foi a única apresentação em que éramos maioria, negros e negras, corpos aquilombados em torno dessa atividade. Sermos um grupo majoritário já configura, para mim, uma performance do corpo. Estamos tão desacostumados a nos encontrar entre os pares, que, quando isso ocorre, essa junção já performa nosso olhar, os ritmos, as cores e os sonhos do ambiente. Além disso, foi possível observar o corpo das crianças performando *Sonhos de Janaína*, as crianças que são as primeiras a serem atravessadas pelo racismo, na psique e no processo de desenvolvimento da identidade e da construção de si. Estarmos todos lá naquele sábado ensolarado de agosto de 2022, unidos em uma experiência sobretudo corpórea, sensorial e performativa.

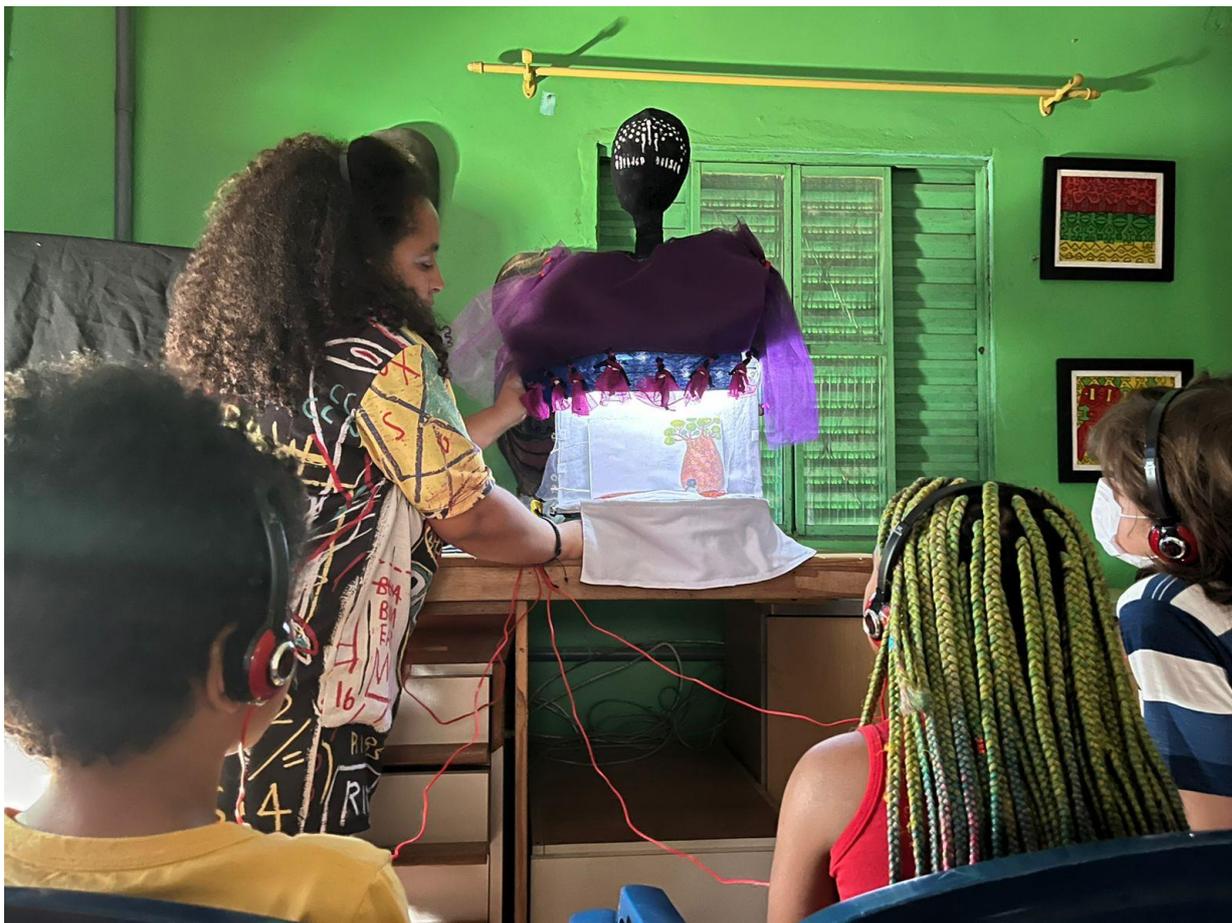
A experiência com a linguagem de Teatro Lambe-lambe para os espectadores gera reações que se traduzem na corporeidade também. Esse segredo, que é assistir em pequenas quantidades do público, gera uma expectativa e uma curiosidade, uma vontade de querer segredar também o que foi visto pelos outros. Tudo se traduz em performance do corpo, a expectativa para assistir, o se deslocar para o espaço separado para as apresentações; a reação de ver o espetáculo acontecendo, os cenários se revelando, o som nos fones; o retorno para o salão maior, após assistir ao espetáculo. É unânime, ao longo de todas as apresentações, as reações de estranhamento com esta linguagem do teatro de animação, feminina e brasileira, mas também a surpresa e o encantamento, reações perceptíveis no olhar das pessoas, nas exclamações vocais, no sorriso, no corpo.

A oficina de confecções de Abayomis exige que minha mãe tome a palavra e a condução, lhe impõe o uso das mãos, da voz e do corpo pelo espaço. E aqui, reflito sobre os atravessamentos do racismo em nossos corpos, em especial no corpo curvado de minha mãe, na voz que lhe falha, que é baixa, resultado de anos de trabalho subalternizado, da carência das coisas básicas. Oportunizar esse momento de condução para ela é minha tentativa de ensaiar e ficcionalizar a retomada em outros espaços que a vida pode oferecer a ela, ocupar espaços de pertencimento e merecimento, há tanto em dívida. O racismo interfere em nosso reconhecimento individual, e não é um exercício simples, que se faz da noite para o dia, o sentir-se importante e merecedor das coisas – é um processo longo, difícil e complexo. Porém, a condução das oficinas é uma forma de ensaiar esse movimento de ocupar lugares de destaque, lugares que exigem escuta. A oficina de confecção de Abayomis exige do corpo dos participantes que sejam confeccionadores, performáticos, lhes sugere que flettem com a manipulação, com o vagar do imaginário, a criar personagens fictícios.

As apresentações do espetáculo *Sonhos de Janaína* exigem do corpo, se traduzem em coreografias e deslocamentos. O roteiro de manipulação de personagens, objetos cênicos e operações de luz que acontecem simultaneamente exigiram e mobilizaram meu corpo de maneiras que eu ainda não tinha experimentado com essa intensidade e duração. Fiz aproximadamente dez apresentações, para três pessoas de cada vez, em cada um dos espaços, totalizando cerca de quarenta repetições dessas ações cênicas de condução da obra que moldaram meu corpo e inscreveram nele um conhecimento orgânico.

Voltando à apresentação no Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê: para as crianças menores, a estrutura planejada para o cenário era muito alta. Fizemos adaptações e colocamos o cenário em uma outra disposição. Meu roteiro de ações para executar as apresentações foi adaptado de improviso.

Figura 32 – Apresentação Afro-Sul Odomodê



Fonte: Priscila Guerra

Por falar em corpo, eu me rendi à vontade de assumir a manipulação para o espectador ao longo das apresentações, uma escolha que vejo como transgressão a alguns elementos da linguagem do Teatro Lambe-lambe, tal qual o tempo, um pouco mais estendido, de seis minutos, e o número de espectadores por vez. Assumir a teatralidade é um elemento que há muito exploro e investigo, um jogo de dirigir a atenção do público entre a cena e a forma como ela vai ganhando vida, vai sendo animada, a repetição, o tempo, o ritmo, as respirações. Essa teatralidade assumida pode motivar o espectador a experimentar linguagens artísticas também, e é interessante perceber a curiosidade sobre como acontecem as coisas do espetáculo, ali em seu lugar de feitura. As possibilidades do Teatro Lambe-lambe são infinitas e podem ser feitas por muitas pessoas, sendo importante que elas se sintam autorizadas a criar suas próprias caixinhas.

Uma outra abordagem de corpo performático desta apresentação é o uso de marionetes Abayomis para performar o corpo negro em cena. Elas são animadas para o teatro de animação, feitas de tecido, amarração e argila, um caminho para repensar o corpo visual e poeticamente. Os aprofundamentos das metodologias pedagógicas que sigo desenvolvendo para futuras realizações da performance *Sonhos de Janaína* querem dar conta de temas como colorismo e história dos tecidos africanos e afro-brasileiros, com a possibilidade de conhecer e compartilhar alguns saberes sobre amarrações de turbantes. Foi a partir da narrativa contada pelo corpo da boneca Janaína que uma das estudantes da EMEB Liberato se sentiu à vontade para compartilhar comigo, no encerramento da atividade, sobre a situação de sua filha pequena. A menina, ao começar a frequentar as séries iniciais, passou a pedir que a mãe cobrisse todos os espelhos da casa, pois não queria mais ver sua imagem refletida nos espelhos. A experiência lhe deu subsídios para formular um pensamento relacionado entre a ficção e sua realidade.

A performatividade do corpo é a constância nesta pesquisa: demandou-se física e imagetivamente de quem participou das apresentações, além do convite que receberam para se deslocar por espaços e tempos.

#### **5.4 Performance da ausência**

Esse subtítulo sobre performance a partir da ausência é algo que quero utilizar para pontuar e arrematar os escritos até aqui. Meu maior receio, ao longo desse tempo pesquisando, era de que as pessoas com quem me relacionasse na performance não entendessem do que se tratava a pesquisa e os experimentos que eu estava propondo. No entanto, o entendimento sobre aquilo que era apresentado nos momentos de compartilhamento performático era quase instantâneo e unânime, porque era incitado pela ausência. Havia um estranhamento oriundo do destoar de nossos corpos nos espaços da UERGS, da UFRGS e também da EMEB Liberato. Corpos como o meu e de minha mãe eram poucos nesses espaços no momento da performance. E o sentimento de estranhamento se dava justamente porque interrompia a sensação de naturalidade com que essa ausência era experienciada até aquele momento. A ausência denuncia uma série de questões relacionadas ao racismo institucional, que dificulta o acesso à permanência nesses espaços, nas

instâncias de docência e de discentes. Houve o entendimento que a nossa presença ali era também uma reivindicação social e política.

Quero mencionar o epistemicídio da população negra que segue estruturado na forma como são reproduzidos os planos curriculares no ensino formal, apesar do vigor da Lei 10.639/03 há 20 anos, que não se efetiva nas práticas escolares, sobretudo pensando no currículo de ensino de teatro em nível acadêmico e ou técnico. Não adianta ler esse escrito aqui e seguir reproduzindo uma ideia de ensino que ainda nos invisibiliza. Não que minha pesquisa seja uma possibilidade única para pensar o teatro, as artes, em especial as artes negras e o teatro negro brasileiro contemporâneo. Mas ela é parte desta denúncia que evidencia que as instituições de ensino de teatro – em todos os níveis – ainda têm um longo caminho pela frente, tanto no cumprimento da lei quanto nas necessárias ações de reparação histórica que são parte da reconstrução e mudança pelas quais lutamos para este nosso social. Um caminho que exige a resignificação de referências e oportunidades para novos corpos de artistas, estudantes e de docentes negras e negros para que ocupem espaço de gestão e ensino e isso, deixo muito explícito, exige que pessoas não negras desocupem esses espaços, ou dito de outra forma, abram mão de seus lugares de primazia e privilégio.

Em especial, a ausência no campo do ensino de teatro exige que nós, artistas, estudantes e professores nos olhemos no espelho, observemos nosso entorno, vejamos a magnitude de manifestações artísticas brasileiras, negras, indígenas e repensemos, de verdade, o que é, afinal, o teatro brasileiro, enquanto poética de criação e ensino teatral. Óbvio que eu percebo a tentativa de inúmeras professoras e professores não negros de incorporar bibliografias inclusivas, mas precisamos encarar a ausência com estranheza e com incômodo. Precisamos ultrapassar as barreiras do paliativo, das soluções fáceis e precárias, dos constrangimentos serem colocados para “debaixo do tapete”, dos eufemismos que não enfrentam a realidade dos fatos, das falsas ou meias verdades como as de que somos um povo pacífico, solidário e democrático. Não há paz ou democracia possível num social estruturado no racismo, ou seja, no alijamento dos direitos mais básicos como vida, educação, saúde, trabalho e cultura para mais da metade da população que é negra e, por conseguinte, pobre. Como diria Bertolt Brecht, em *A exceção e a Regra*:

E, por favor, não achem natural  
O que acontece e torna a acontecer:  
Não se deve dizer que nada é natural

Numa época de confusão e sangue  
desordem ordenada, arbítrio de propósito  
humanidade desumanizada  
para que imutável não se considere  
nada (Brecht, 1990, p. 129-160)!

## 6 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural?** 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ATINUKÉ - **Grupo de estudos sobre o pensamento de mulheres negras.** Facebook. Disponível em: [https://web.facebook.com/atinukemulheresnegras/about/?ref=page\\_internal](https://web.facebook.com/atinukemulheresnegras/about/?ref=page_internal). Acesso em: 24 mai. 2022.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. v. 4. p. 129-160.

BRASIL. Lei Federal 10.639/03, de 09 de janeiro de 2003. **Plataforma Planalto Governo Federal.** Brasília, DF. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm). Acesso em: 10 jan. 2021.

BELTRAME, V. ARRUDA, K. **TEATRO LAMBE-LAMBE: O MENOR ESPETÁCULO DO MUNDO.** DA Pesquisa, Florianópolis, v. 3, n. 5, 2008.

CHAGAS, W. F. **O teatro de bonecos: uma metodologia de inserção da história das populações negras na sala de aula.** Revista África e Africanidades. Ano 2 - n. 8, fev. 2010.

DIAS, L. de O. **Reflexos no Abebé de Oxum: por uma narrativa mítica insubmissa e uma pedagogia transgressora.** Articulando e Construindo Saberes, Goiânia, v. 5, 2020. DOI: 10.5216/racs.v5i.63860. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/racs/article/view/63860>. Acesso em: 24 jun. 2022

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação.** São Paulo: Elefante, 2019.

GELEDÉS, Portal. **Baobá – árvore símbolo das culturas africanas,** 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/baoba-arvore-simbolo-das-culturas-africanas>. Acesso em: 23 jun 2022.

GOMES, N, L. **Educação e identidade negra.** Aletria: revista de estudos de literatura, v. 9, p. 38-47, 2002.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, G. **Desobediências poéticas.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

MARTINS, L. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória –** Letras, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/>. Acesso em: 27 de mar. 2023.

NOGUERA, R. **Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p. 62-73.

NAÇÃO TVE. **Territórios Negros em Porto Alegre**. Porto Alegre, TVE RS, 2016. 1 vídeo (28:43 minutos). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_54NTX3pzs](https://www.youtube.com/watch?v=R_54NTX3pzs) . Acesso em: 23 jun. 2022.

OLIVEIRA, Urânia Maia. **"O teatro épico e as peças didáticas de Bertolt Brecht: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro."** Anais do Simpósio da International Brecht Society 1 (2013).

RODRIGUES, Joyce Maria. *A relação do corpo para a construção da identidade negra. Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: saberes para os professores, fazeres para os alunos*. Belo Horizonte: Fino traço, p. 61, 2012.

SANTANA, T. e ZAPPAROLI, A. **CONCEIÇÃO EVARISTO – “A escrevivência serve também para as pessoas pensarem”**. Itaú Social, 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as- pessoas-pensarem/>. Acesso em: 13 de maio 2023.

SANTOS, Francisco Wellington Pará dos. **Formação teatral e o encantamento da ancestralidade africana – caminhos e encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz afrodescendente: culto Egungun e maracatu de Fortaleza**. 2010. 225f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2010.

SILVA, Zainne Lima da. **Pequenas ficções de memória**. São Paulo: Patuá, 2018.

SILVA, Caroline Falero da. **Diário de processo criativo e dramaturgico**. São Paulo, 2020.

SILVA, C, LEMOS, S. **Diário de processo de trilha sonora**. Porto Alegre, 2022.

SILVA, Caroline Falero da. **Facebook**, 2022. Disponível em: <https://web.facebook.com/carolinefalero/posts/pfbid02sVEKnNcqhEsSewNkkZxxt9nbw1EdnsAKZaLW6q2SWTVLbZvGYpYbrZNi8UW1EWo7I>

SOUSA, N. S. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

UNIBANCO, Instituto. Observatório de educação ensino e gestão. **Evasão escolar e o abandono: um guia para entender esses conceitos**, 2020. Disponível em: <https://observatoriodeeducacao.institutounibanco.org.br/>. Acesso em: 19 jan.2022.

VAZ, S. **Espelho Partido**. Facebook, 2022. Disponível em: <https://web.facebook.com/poetasergio.vaz2/posts/5043134235765953>. Acesso em: 05 mai.2022.

VEIGA, L. M. **Clínica do impossível: Linhas de fuga e de cura**. Rio de Janeiro, Telha 2021.

ZEBALLOS, M. L. V. **Encruzilhadas da memória na Lomba do Pinheiro: práticas sociais locais e processos de patrimonialização na periferia da cidade de Porto Alegre, RS.** *Tempos de memórias, identidades e sociabilidades.* v. 10 n. 24, 2009.

## 7 ANEXOS

### 7.1 Relatório descritivo das apresentações

*SONHOS DE JANAÍNA: Performance Artística, Pedagógica e Antirracista*

O que é a performance?

É um conjunto de atividades composto pela execução de uma oficina de confecção de Abayomis, coordenada por Rita Helena Falero, apresentações do espetáculo de Teatro Lambe-lambe *Sonhos de Janaína*, realizadas por Caroline Falero e bate papo com os participantes.

### 7.2 Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê

A primeira realização da performance *Sonhos de Janaína* aconteceu na manhã de sábado do dia 27 de agosto de 2022, no Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê, uma instituição cultural de luta e valorização da cultura negra e do direito à livre expressão da pessoa humana, criado em Porto Alegre, em 1974, por um grupo de jovens negros que tinham por objetivo a valorização da cultura, a luta contra o racismo e a divulgação da história e música negras. Legitimado como Ponto de Cultura Odomodê, pertencente à Rede Cultura Viva, a instituição se constituiu como um articulador da cultura negra que tem como objetivo apreender e ensinar formas de socialização, arte e acolhimento.

O espaço fica localizado na Av. Ipiranga, 3850, bairro Jardim Botânico, na cidade de Porto Alegre. Saímos do bairro Lomba do Pinheiro, zona leste de Porto Alegre com o material, com transporte solicitado a partir de aplicativo, e o mesmo se deu com o retorno, custo que eu mesma financiei. O deslocamento entre um ponto a outro da cidade durou aproximadamente 25 minutos.

A atividade foi organizada em parceria com a articuladora do espaço Taise Santos de Souza e o público era composto por crianças com faixa etária dos 4 aos 12 anos, participantes do projeto *Nossa Identidade*, cujo principal objetivo é incentivar crianças a reconhecer e valorizar sua identidade étnico-racial. Através das atividades,

visa-se desenvolver autoestima, respeito à diversidade, valorização e conhecimento das culturas africana e afro-brasileira. O projeto acontece aos sábados pela manhã, atendendo as crianças maiores no período das 10h às 11h e, das 11h às 12h, as menores.

Para que fosse possível desenvolver as atividades, as duas turmas foram unidas e contei com a assessoria da articuladora do espaço Taise e a orientadora desta pesquisa, Celina Alcântara, além de minha mãe e eu. Aproveitando que a performance unia ambos os grupos, a gestão do Afro-sul Odomodê usou o tempo para se reunir com pais e responsáveis das crianças na parte externa do espaço.

Devido à grande diferença de idade entre as crianças, planejamos junto com Taise que, além das atividades propostas, disponibilizássemos para as crianças materiais para que elas pudessem desenhar, pintar e se distrair ao longo do período de realização. Ao todo, estiveram presentes quinze crianças participantes, um grupo composto majoritariamente por crianças negras em um número equilibrado de meninas e meninos.

Iniciei a performance organizando o grupo em um grande círculo no salão do Odomodê, com colchonetes disponibilizados pelo espaço para que pudéssemos nos acomodar no chão. Os *kits*<sup>21</sup> para a confecção das Abayomis foram disponibilizados no centro do círculo. Organizamos também um segundo espaço, uma sala menor, para a realização das apresentações do espetáculo. O cenário foi disposto sobre uma mesa, pois a estrutura confeccionada para a performance era alta demais para as crianças menores. Também dispomos três cadeiras para o grupo de espectadores e fechamos as janelas, cobrindo-as com tecidos para tentar bloquear ao máximo a luminosidade do ambiente, para que a luz natural não interferisse e modificasse o efeito proposto pela iluminação do espetáculo.

Começamos apresentando-nos, e cada uma das crianças teve um momento de falar seu nome e idade. Em seguida, contextualizei ao grupo sobre as bonecas Abayomis, às quais muitas das crianças presentes já estavam familiarizadas, inclusive uma das meninas portava uma Abayomi confeccionada por ela em uma atividade da qual participara.

---

<sup>21</sup> Em anexo, incluo um material que organizei, detalhando sobre os *kits* organizados anteriormente para todas as apresentações.

Passamos à confecção das Abayomis, quando uma criança de cada vez se deslocava ao centro da roda e escolhia seu *kit*, escolha que aconteceu a partir da estampa do tecido correspondente à roupa da boneca, a parte que ficava visível antes de a boneca ser montada. Quando todos estavam com suas bonecas, abrimos os *kits*, e separamos cada parte correspondente. Parte por parte, eu indicando como proceder com as amarrações<sup>22</sup>, inicialmente para montarmos o corpo da boneca e, por fim, vesti-la e estilizá-la com penteado e/ou turbantes. A cada passo, nos dividíamos eu, minha mãe, Celina e Taise para dar assistência às crianças menores. Além de nós, as crianças maiores também auxiliaram as menores. Esse primeiro momento durou aproximadamente uma hora.

**Figura 33** – Apresentação Odomodê



Fonte: Priscila Guerra

Para o momento da apresentação do espetáculo *Sonhos de Janaína*, nosso grupo de coordenação se dividiu entre os dois ambientes. No salão, permaneceram

---

<sup>22</sup> Em anexo, compartilho o material detalhando sobre o *kit* e o passo a passo para a confecção da boneca.

Taise e minha mãe junto das crianças, coordenando a continuidade das ações com as bonecas e nas atividades de pinturas e desenhos no grande painel de papel pardo, que disponibilizei anteriormente. Eu me dirigi à sala para realizar as apresentações, enquanto Celina fazia o trânsito entre um espaço e outro, levando pequenos grupos com três crianças por vez, organizando-as nas cadeiras. Colocávamos os fones nelas, fazíamos o teste para ver se o som estava funcionando e, quando tudo estava certo, a apresentação, com duração aproximada de seis minutos, iniciava. Quando a apresentação acabava, Celina retornava com o grupo para o salão e voltava com outras três crianças, enquanto eu reorganizava o cenário e os fones para uma nova bateria de apresentação.

Ao terminar de assistir, as crianças foram convidadas a expressar através de desenhos no painel elementos que mais lhe chamaram a atenção do que haviam visto ou o que a experiência inspirava nelas e que pudesse ser traduzida em desenhos, palavras ou o que quisessem incluir no painel. Ao final, o painel foi sendo preenchido com desenhos de diferentes tamanhos, desde um muito grande (que contou como molde uma das meninas deitadas) a pequenos desenhos, espalhados, escritos, espaços com manchas coloridas, carimbos das pequenas mãos deles, entre outros.

Figura 34 – Quadro produzido pelas crianças do Odomodê



Fonte: Taise Santos de Souza

O tempo de duração do espetáculo, seis minutos, mais o tempo necessário para acomodar os espectadores, retornar com eles para o salão, voltar com um novo grupo e acomodá-los para uma nova apresentação, somaram uma duração de um pouco mais de uma hora para que todas as crianças pudessem assistir. Concluímos a ação passando alguns minutos do horário previsto para o término, por volta de 12h15. Esse pequeno atraso fez com que o encerramento e a despedida das crianças acontecessem de forma mais corrida. Alguns pais já aguardavam o último grupo que assistia, o clima já era de dispersão, mas foi possível fazer um último registro com quem ainda permanecia por lá. Quando a maioria das crianças já havia partido, passei a reorganizar o espaço para deixá-lo conforme havia recebido e organizar o cenário e os materiais que havia levado para retornar a casa.

### 7.3 EMEB Doutor Liberato Salzano Vieira da Cunha

A segunda realização da performance *Sonhos de Janaína* aconteceu na noite de quinta do dia 22 de setembro de 2022, na EMEB Liberato, escola pública localizada no bairro Sarandi, zona norte de Porto Alegre, para uma turma composta por mulheres, jovens e adultas, estudantes do curso de magistério. Desloquei-me do bairro Lomba do Pinheiro, zona leste de Porto Alegre, com o material e em companhia da minha mãe Rita Helena Monfroni Falero e da professora Jaqueline Franco, com transporte solicitado pela professora a partir de aplicativo, e o mesmo se deu com o retorno, custo que a professora financiou. O deslocamento entre um ponto a outro da cidade durou aproximadamente 60 minutos na ida e 35 minutos na volta.

A atividade foi organizada em parceria com a professora Jaqueline para a turma de alunos para a qual daria aula no segundo período daquela noite. A turma era composta por um grupo de mulheres entre aproximadamente 25 a 50 anos.

Para que fosse possível desenvolver as atividades Oficina de Confecção de bonecas Abayomis e apresentações do espetáculo de Teatro Lambe-Lambe *Sonhos de Janaína*, a professora contou com o espaço de aula de outra professora. Iniciei apresentando o espetáculo para grupos de três estudantes que saíam da aula que estavam assistindo e se deslocavam para a sala onde montamos e apresentamos o espetáculo de Teatro Lambe-lambe. Ao longo desse primeiro período de aula, 50 minutos, a turma toda pôde assistir ao espetáculo. Minha mãe operava as luzes da sala. Como o espetáculo ainda não tinha a cobertura que esconde o cenário, simulamos um blackout para reproduzir “o espiar” do espetáculo, necessidade característica na linguagem do Teatro Lambe-lambe, o que auxiliava no recorte proposto pela iluminação do espetáculo.

**Figura 35** – Confeção de Abayomis na EMEB Liberato

Fonte: Jaqueline Franco

No segundo período de aula da noite, a turma participante se reuniu com a professora Jaqueline, minha mãe e eu, na sala onde inicialmente apresentamos. Havia mesas compridas e muitas cadeiras, características de uma sala utilizada para aulas de artes. Unimos duas grandes mesas e cadeiras em seu entorno e passamos para o momento de confecção de Abayomis. Disponibilizamos os *kits* ao longo das mesas, e cada uma das alunas escolhia a partir da estampa que mais lhe agradasse. Quando estávamos todas com nossos *kits*, seguimos o passo a passo<sup>23</sup> para a montagem das bonecas.

Após estarmos todas com nossas bonecas, conversamos livremente sobre as atividades desenvolvidas e as temáticas que elas fomentavam. O grupo prontamente relacionou a vivência à sua importância em sala de aula. Mencionaram quão significativa e empolgante era aquela oportunidade de aprendizado por uma via lúdica

---

<sup>23</sup> Material disponibilizado em anexo.

e sensível. Além disso, aquele encontro gerou diversas reflexões sobre a ideia de ensino, o espaço escolar, ser professora de alunos diversos, assim como a Lei 10.639/03, sua importância e o quanto precisamos avançar para que ela de fato seja executada, por iniciativa de pessoas negras e não negras, educadores e educadoras de todo o país.

Após a conclusão da performance, enquanto desmontava o cenário, uma das alunas me abordou para falar sobre sua filha. Ela percebeu que, ao entrar na escola, aos poucos sua filha foi mudando de comportamento, evitando espelhos em sua casa, se achando feia e ficando triste com frequência. A relação escolar é quase como um rito para nós todos, negros e negras brasileiros, um contato contundente e profundo com o racismo. Acredito que avançamos muito, formando cada vez mais educadores com nossa cara, com metodologias inclusivas e sensíveis, com a criação da lei que obriga o ensino da nossa cultura e história, mas muito do avanço que tivemos é oriundo muito mais da luta de pessoas negras do que de não negras. A aluna me abordou porque se deu conta de que, como futura professora, também seria responsável por mudanças em sala de aula.

Concluo essa narrativa confessando que, inicialmente, quando tive a ideia de desenvolver a performance em escolas, eu pensava muito no público que queria atingir, mas esqueci completamente da dinâmica escolar, da divisão das aulas em turnos e dos poucos períodos destinados às atividades artísticas. Graças à contribuição da outra professora, foi possível realizar as atividades e conversar um pouco, mas tudo aconteceu de forma apressada e senti que pulei alguns passos. Na apresentação, o tempo era curto, o pouco que conversamos era sobre as instruções para assistir, e, quando acabava a apresentação do Teatro Lambe-lambe, eu não tinha tanto tempo para conversar com as alunas. Após a oficina, o final do período já se aproximava, as conversas foram rápidas e sem tempo de condução para aprofundarmos os temas. Os 50 minutos passaram voando e logo o grupo teve que se deslocar para a terceira aula da noite. Ficamos nós e a professora Jaqueline Franco organizando os materiais e a sala para concluir a noite.

**Figura 36** – Elementos Cênicos ao final da atividade no Liberato



Fonte: autora

#### **7.4 Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS**

A terceira realização da performance *Sonhos de Janaína* aconteceu na noite de sexta do dia 23 de setembro de 2022, na UERGS, localizada no município de Montenegro, para estudantes do curso de graduação de Teatro Licenciatura, ex-alunos do curso e alunos da Fundação de Arte de Montenegro – FUNDARTE. Desloquei-me do bairro Lomba do Pinheiro, zona leste de Porto Alegre, com o material e em companhia da minha mãe Rita Helena Monfroni Falero, com transporte solicitado por mim pelo aplicativo até a residência do professor Carlos Mödinger, na região central de Porto Alegre, e, de lá, ele solicitou um transporte até o município de

Montenegro. O retorno de Montenegro para Porto Alegre foi através de carona oferecida por alunos que residiam em Porto Alegre. Fomos levadas novamente até a residência do professor e, de lá, organizei nosso retorno para a zona leste. Todos os custos foram pagos pelo professor. O deslocamento durou aproximadamente duas horas tanto para ir quanto para voltar.

A atividade foi organizada em parceria com o professor Carlos Mödinger, que foi meu professor na graduação nessa mesma universidade à qual agora retornava com a performance a seu convite. Carlinhos, como o chamamos nós, os amigos, é uma pessoa muito próxima de mim, do meu contexto familiar e artístico, foi meu orientador na graduação e seguiu próximo, pensando junto comigo sobre arte, educação, sobre as questões raciais e o quanto elas precisam cada vez mais estar presentes e ser repensadas no ensino e no fazer teatral. Antes ainda da realização da performance, Carlinhos me solicitou um material escrito para repassar aos alunos inscritos, e, através do texto intitulado *Emergir a mulher do fundo do mar – uma reflexão sobre identidades individuais e coletivas*, escrito por mim, era possível ter uma compreensão da pesquisa para além da vivência artística. A atividade foi posta à disposição de toda a comunidade montenegrina, especialmente alunos e ex-alunos dos cursos de arte, da Universidade e da Fundação.

**Figura 37** – Confeção de Abayomis UERGS



Fonte: Carlos Mödinger

Para a realização da performance, contei com todo o turno de aula, o tempo ideal que tinha planejado inicialmente para executar todas as atividades de forma mais aprofundada. Iniciei propondo uma apresentação entre nós, a partir da autodescrição, uma dinâmica que em sua prática propõe reflexão do que somos, como estamos, como nos vemos e como os outros nos veem, sentados em um grande círculo no chão da sala. O grupo era composto majoritariamente por mulheres e pessoas autodeclaradas brancas; haviam muitos jovens, mas também pessoas mais velhas, acima dos 50 anos. Depois da dinâmica de apresentação, expliquei como se daria a realização das atividades, minha mãe desenvolveu a oficina de confecção de Abayomis e organizamos os *kits* no centro da roda. O professor Carlos ficou a cargo de direcionar os grupos de três pessoas que transitavam da oficina para assistir ao espetáculo, montado no outro canto da sala; quando acabavam, voltavam para a oficina e outro grupo vinha para assistir. A sala contava com um sistema de iluminação que permitia que algumas luzes fossem apagadas no canto onde montamos o espetáculo e ficassem acesas na área onde eram confeccionadas as Abayomis. As atividades, oficina e apresentações, foram concluídas quase que simultaneamente e o último momento ficou reservado para que conversássemos sobre a pesquisa, o espetáculo e a oficina. O professor Carlos e alguns de seus alunos me auxiliaram no registro por fotos das atividades em desenvolvimento.

**Figura 38** – Apresentação na UERGS

Fonte: Carlos Mödinger

Para a maioria, a linguagem de Teatro Lambe-lambe era desconhecida até então. Algumas pessoas, no entanto, já conheciam as Abayomis, e, apesar de ser um grupo majoritário de pessoas brancas, havia um letramento racial mínimo, que fazia com que os elementos não fossem totalmente estranhos e prontamente relacionados com nossa presença naquela noite, com nossas trajetórias, minha e de minha mãe. A temática foi tida pelo grupo como importante, quase que desconhecida e pouco explorada no que diz respeito à fruição artística, ou ensino teatral, mesmo ali naquela universidade.

Por estarmos todos nesse contexto da criação e do ensino teatral, foi possível fazer como que a conversa transitasse entre os elementos cênicos – produção e criação – até o subtexto para esta criação, o contexto racial e social desde minha perspectiva individual e da perspectiva coletiva que significa ser negro no Brasil.

## 7.5 Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS/ESEFID

A quarta e última realização da performance *Sonhos de Janaína* aconteceu na noite de quarta-feira do dia 01 de fevereiro de 2022, na UFRGS, na ESEFID, localizada em Porto Alegre, no bairro Jardim Botânico, para estudantes do curso de graduação de dança, participantes da disciplina de Produção Cênica – FUNDARTE. Desloquei-me do bairro Lomba do Pinheiro, zona leste de Porto Alegre com o material e em companhia da minha mãe Rita Helena Monfroni Falero, com transporte solicitado por mim pelo aplicativo até o campus, que está localizado no início da zona leste da cidade. O retorno para casa foi realizado por carona oferecida pela professora Luciana Paludo. Os custos de deslocamento e remuneração pela atividade foram custeados

pela professora. O deslocamento durou aproximadamente 30 minutos tanto na ida quanto na volta.

**Figura 39** – Chegada à ESEFID



Fonte: Luciana Paludo

A atividade foi organizada em parceria com a professora Luciana Paludo, que foi minha professora no primeiro semestre da Pós-graduação e que se tornou uma pessoa muito próxima de mim, do meu contexto familiar e artístico e que, desde o início desta pesquisa, passou a pensar junto comigo sobre arte, educação, questões raciais e o quanto elas precisam cada vez mais estar presentes, principalmente em espaços acadêmicos, influenciando a forma como pensamos e praticamos a produção de conhecimento.

Antes ainda da realização da Ação Cultural, encaminhei a Luciana um material escrito intitulado *Emergir a mulher do fundo do mar – uma reflexão sobre identidades individuais e coletivas*, e, a partir dele, foi possível ter uma compreensão da pesquisa que estou desenvolvendo para além da vivência artística.

Para a realização da performance, contei com todo o turno de aula, o tempo ideal que tinha planejado inicialmente, para que fosse possível executar todas as atividades de forma mais aprofundada. Iniciei propondo uma apresentação entre nós, a partir da autodescrição, uma dinâmica que, em sua prática, propõe reflexão de quem somos, como estamos, como nos vemos e como os outros nos veem, sentados em um grande círculo no chão da sala. O grupo era composto majoritariamente por mulheres e pessoas autodeclaradas brancas; havia muitos jovens, mas também pessoas mais idosas, acima dos 50 anos.

Alguns alunos se colocaram à disposição para auxiliar na montagem. Para essa disciplina, o processo de montar e desmontar, poder acompanhar como os elementos são organizados, encaixados e executados na cena, era conteúdo para a aula. Então, alguns ficaram ao redor, vendo a mãe e eu organizar a estrutura e as partes da cenografia. A sala contava com a mesma possibilidade de iluminação que dividia uma parte da sala na penumbra para a apresentação do espetáculo e outra iluminada para a realização da oficina. Porém, pela primeira vez, tínhamos a cobertura da cenografia, tal como havíamos planejado, e que nos possibilitava convidar os espectadores *performers* a espiar o espetáculo, característica fundamental da linguagem do Teatro Lambe-lambe.

Depois da dinâmica de apresentação, expliquei como se daria a realização das atividades, minha mãe desenvolveu a oficina de confecção de Abayomis e organizamos os *kits* no centro da roda. Os grupos de três pessoas transitavam da oficina para assistir ao espetáculo, montado no outro canto da sala; quando acabavam, voltavam para a oficina e outro grupo vinha para assistir. As atividades, oficina e apresentações foram concluídas quase que simultaneamente e o último momento ficou reservado para que conversássemos sobre a pesquisa, o espetáculo e a oficina. A professora Luciana, com o auxílio de outras alunas, registrou o desenvolvimento das atividades através de fotos e vídeos.

Para a maioria, a linguagem de Teatro Lambe-lambe era desconhecida até então, mas a maioria já conhecia as Abayomis, e apesar de ser um grupo majoritariamente de pessoas brancas, havia um letramento racial mínimo, que fez com que os elementos não fossem totalmente estranhos e prontamente relacionados com nossa presença naquela noite, com nossas trajetórias, minha e de minha mãe.

A performance foi disparadora para que a conversa transitasse entre os diversos temas propostos em minha pesquisa; houve manifestações sobre colorismo, raça, autodeclaração, mestiçagem e, adentrando ao campo da dança, sobre quais corpos nós vemos na cena, teatral e da dança, e qual espaço existia para corpos gordos, mais velhos e negros.

Por estarmos todos nesse contexto da Produção Cênica, falamos muito sobre o processo criativo, acertos, erros, esboços, anotações e experiências que resultaram na escolha de determinados elementos. Nessa mesma disciplina, tive a oportunidade de realizar uma apresentação de processo, em formato híbrido, pois muitos dos elementos não estavam concluídos, e muitos outros foram readaptados para a versão final. Na primeira oportunidade, apenas a peça estava desenhada, mas havia muitas adaptações e problemas a serem resolvidos. Então, voltar a apresentar o trabalho numa versão mais aproximada da que havia imaginado inicialmente aprofundou a conversa sobre os caminhos tomados e as escolhas feitas por mim e minha mãe para chegarmos a esse resultado. Assim como na montagem, alguns alunos acompanharam e auxiliaram na desmontagem do material.

**Figura 40** – Registro no final das atividades na ESEFID



Fonte: autora

## 7.6 *Kit* Abayomis

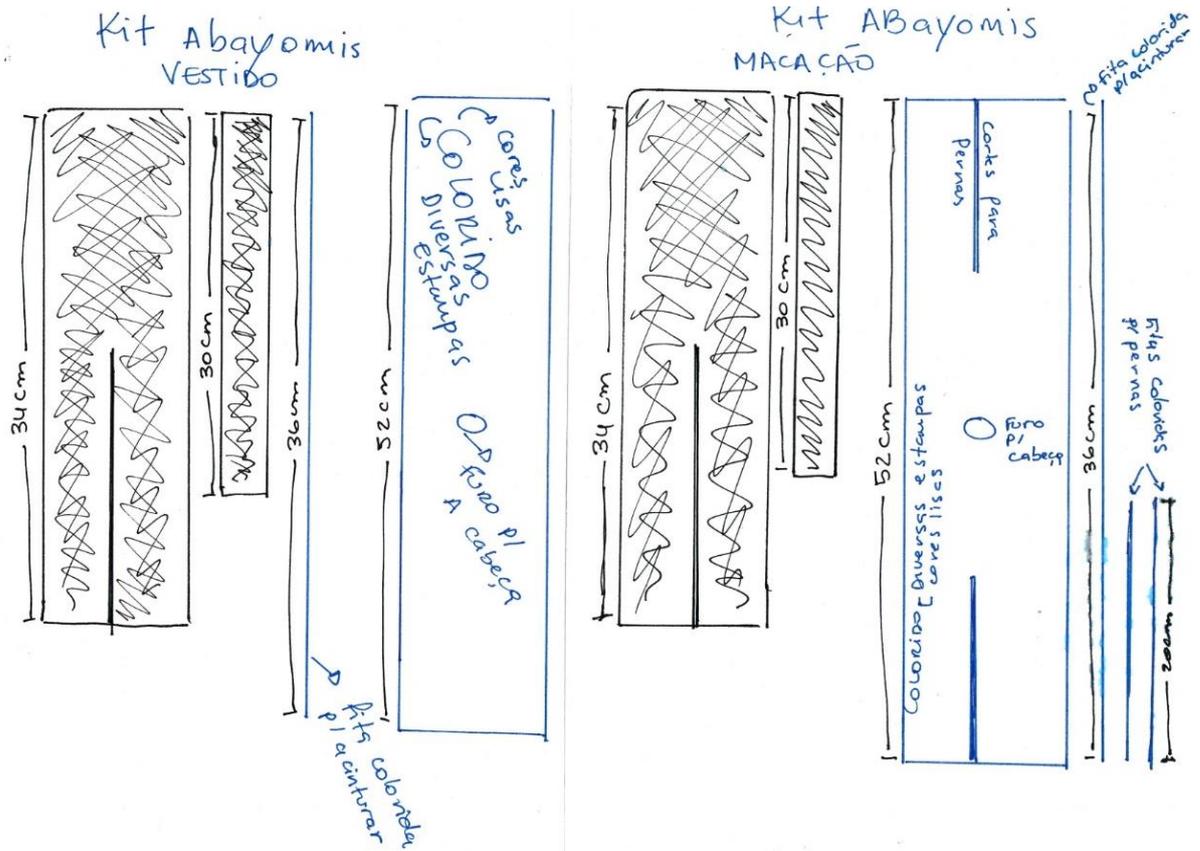
A oficina de confecção de bonecas Abayomis oferecida pela performance *Sonhos de Janaína*, dentro da pesquisa de mestrado, conta com um *kit* contendo todas as partes de tecido necessárias para confeccionar uma boneca. Cada participante monta seu *kit* a partir de suas escolhas pessoais. O *kit* foi pensado para dinamizar as ações de confeccionar as bonecas e assistir ao espetáculo simultaneamente, pensando nos diferentes tempos para realização em cada um dos

**Figura 41** – Trouxinhas para confecção



Fonte: autora

espaços onde desenvolvemos a performance, bem como as diferentes possibilidades de os espectadores/performances trazerem materiais para confecção de suas casas. Os *kits* foram montados em trouxinhas, com o tecido estampado e/ou colorido que compõe a roupa para o lado de fora e o tecido preto para confeccionar o corpo da boneca dentro da trouxa, além das fitas para acinturar e finalizar que mantêm a trouxinha unida.



Fonte: autora

Passo a passo:

I. Montagem do corpo

- a. Cabeça, pernas e pés – no retângulo maior, fazemos uma amarração na parte superior, que se configura como a cabeça da boneca, e duas amarrações nas extremidades inferiores, que configuram os pés.
- b. Braços e mãos – com a tira retangular mais estreita, fazemos duas amarrações, uma em cada extremidade e, assim, delimitamos as mãos, que são os dois nós, e os braços, a sobra de tecido entre ambas amarrações.
- c. Corpo completo – unimos a parte com as mãos à parte com a cabeça e pernas através de uma amarração, bem abaixo da amarração da cabeça, fazendo com que o corpo da boneca esteja completo.

**Figura 43** – Corpos de Abayomis em diferentes tamanhos



Fonte: autora

## II. Vestimenta

Depois do corpo montado, passamos a cabeça da boneca pelo furo existente bem no meio da peça de tecido estampada para a vestimenta, de modo que metade da estampa cubra a parte da frente do corpo da boneca e a outra metade cubra a parte de trás. Os braços ficam livres nas laterais. Para o vestido, com fita ou linha, acinturamos com uma amarração bem abaixo dos braços da boneca. Para macacão, finalizamos com três fitas, uma para a amarração da cintura, abaixo dos braços da boneca, e outras duas, para serem amarrada bem acima das amarrações que configuram os pés da boneca.

**Figura 44** – Abayomis totalmente montadas – ESEFID



Fonte: Luciana Paludo

## 7.7 Registros em vídeo

[Versão em vídeo do espetáculo \*SONHOS DE JANAÍNA\*](#)

[Oficina de confecção de bonecas Abayomis](#)

[Teaser da pesquisa](#)

### 7.7.1 Registros do processo de criação

[26 de outubro de 2021](#)

[09 de julho de 2022](#)

[23 de agosto de 2022](#)

[11 de setembro de 2022](#)

[14 de setembro de 2022](#)

[29 de janeiro de 2023](#)

[13 de fevereiro de 2023](#)

#### 7.7.2 Registros das apresentações

[Registro da performance \*Sonhos de Janaína\* no Odomodê - 29 de agosto de 2022](#)

[Registro da performance \*Sonhos de Janaína\* no Liberato 23 de setembro de 2022](#)

[Registro da performance \*Sonhos de Janaína\* na UERGS 25 de setembro de 2022](#)

[Registro da performance \*Sonhos de Janaína\* na ESEFID – 05 de fevereiro de 2023](#)