



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS



ANA CLAUDIA CRISTO MIGUEL

DO TECIDO À TEIA: processos de criação teatral e docente

OURO PRETO
2025

Ana Claudia Cristo Miguel

DO TECIDO À TEIA: processos de criação teatral e docente

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do diploma de Licenciatura em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Neide das Graças de Souza Bortolini.

OURO PRETO
2025



FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Cláudia Cristo Miguel

DO TECIDO À TEIA: processos de criação teatral e docente

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Artes Cênicas

Aprovada em 25 de março de 2025

Membros da banca

Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto
Ms. Brenda Campos de Oliveira Freire - Universidade Federal de Ouro Preto
Ms. Itamar Salviano Borges de Araújo - Universidade Federal de Ouro Preto

Dra. Neide das Graças de Souza Bortolini, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 30/06/25



Documento assinado eletronicamente por **Neide das Graças de Souza Bortolini, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 30/06/2025, às 16:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0936281** e o código CRC **BE57CB8D**.

AGRADECIMENTOS

Venho expressar meus agradecimentos às pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho acadêmico.

Aos meus ancestrais, cuja força e sabedoria me guiam e inspiram diariamente.

À minha orientadora Neide das Graças, que me acompanhou nesta segunda graduação em muitos momentos, acolhendo minhas angústias, fortalecendo minhas inquietudes criativas com respeito e profissionalismo. Por ler cada palavra escrita com atenção e cuidado, por ser companhia em tantas aventuras que vivenciamos juntas. Sua dedicação, emoção e amor são inspiradores.

Ao meu companheiro de vida e arte, Erik Martincues, por seu apoio incondicional, por dezoito anos de amor, respeito e companheirismo. É muito bom compartilhar a vida ao seu lado.

À minha família, que mesmo à distância, me fortalece com seu amor e encorajamento.

À Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia de Ouro Preto-MG, da qual faço parte, à Dona Marize que me presenteou com a primeira farda, ao amigo Capitão Kedison Guimarães, à Capitã Kátia, à Capitã Lais, às Rainhas e aos Reis que emanam afeto e a toda nossa irmandade pelos saberes compartilhados, encontros ancestrais e vivências reinadeiras tão significativas para mim. Nossa Guarda é flor de Manacá!

À banca de qualificação, composta pelo querido Mestre Itamar Bambaia e pela querida Mestre Brenda Campos, agradeço ao aceitarem o convite e pelos encontros distintos, preciosos e importantes que tivemos durante minha história acadêmica.

Ao corpo docente do Departamento de Artes Cênicas, sou grata por esses anos de aprendizados diversos.

Às minhas amigas Lu, Josi e Alessandra histórias de vidas compartilhadas entre cafês, pipocas e marmitas, nos encontros na cozinha dos afetos.

Aos queridos Agnaldo, Reginaldo, Giovanni e Vinícius por serem tão importantes, por zelarem pelo bom funcionamento do nosso departamento, por sempre me receberem com cuidado, atenção e boas prosas.

A todas as escolas – diretoras, diretores, equipe da limpeza, da cozinha e ao público – que receberam com tanto acalanto e respeito o espetáculo "Chico Rei: Galanga do Congo" e a oficina "Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas(os) Pretas(os)".

A vocês, Kaio Serafim e Indra Jager artistas que aceitaram o convite para compartilharmos a sala de ensaio e o palco com suas artes, suas alegrias e suas potências.

À Haniel Guimarães pela entrega, organização, comprometimento, por fazer o melhor “tetris” fazendo todo o cenário do espetáculo caber nos transportes e realizar uma montagem junto ao Erik M. primorosa.

À Pedro Luciano que fez parte desta história atuando na primeira versão do espetáculo partilhamos bons momentos juntos.

A vocês artistas negras e negros que são referência para mim, por abrirem caminhos na Arte e na luta por uma sociedade igualitária e antirracista.

À Ouro Preto que tanto me ensinou, pelas andanças, pelo sobe e desce de ladeiras, de reencontros ancestrais tão representativos para mim. “Povo preto de Ouro Preto é Ouro!”

“Oh marinheiro, é hora é hora de viajar. É céu, é terra, é mar. Oh marinheiro olha o balanço do mar!”

Eu agradeço!

Èmi Mo Dúpé!

*“Foi agora que eu cheguei
dá licença eu, dá licença.
Foi agora que eu cheguei
dá licença eu, dá licença.
Foi agora que eu cheguei
dá licença eu, dá licença.
Foi agora que eu cheguei
dá licença eu a licença”.*

(Cântico da Guarda de Moçambique Nossa Sra.
do Rosário e Santa Efigênia, Ouro Preto-MG)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compartilhar, analisar e refletir acerca dos processos criativos do espetáculo teatral *Chico Rei: Galanga do Congo*, e das oficinas que se entrelaçam a esse processo de criação, *Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas(os) Pretas(os)*. Essas tessituras estão em curso desde 2021, paralelamente à minha formação em Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ambos os processos foram realizados em espaços escolares e não escolares pelas companhias teatrais Rabisco Brincante e Cia. Assunto Suspenso, das quais faço parte como artista e docente. A partir da perspectiva das poéticas negras, analiso essas experiências com base nos estudos de autores-pesquisadores tais como Abdias Nascimento, Evani Tavares, Leda Martins, Julio Morecan e outros. Entre a receptividade de espectadores do espetáculo e de participantes das oficinas, destacam-se como os processos compartilhados – através de símbolos da cultura africana e afro-brasileira – são percebidas no âmbito da representatividade, da ancestralidade e da resistência negra. Assim, tanto as oficinas quanto o espetáculo teatral são ações artísticas e educacionais, com inserção de histórias afro-brasileiras nas escolas, que confluem em uma perspectiva antirracista alinhada às Leis 10.639/03 e 11.645/08.

Palavras-chave: teatro; Chico Rei; poética negra; pedagogias afro-brasileiras.

ABSTRACT

This work aims to share, analyze and reflect on the creative processes of the theatrical show *Chico Rei: Galanga do Congo* and the workshops that are intertwined with this creative process, *Tecido à Teia: Customization of Turbans and Creation of Black Dolls*. These weavings have been ongoing since 2021, alongside my degree in Performing Arts at the Federal University of Ouro Preto (UFOP). Both processes were carried out in school and non-school spaces by the theater companies Rabisco Brincante and Cia. Assunto Suspenso, of which I am a member as an artist and teacher. From the perspective of black poetics, I analyze these experiences based on the studies of author-researchers such as Abdias Nascimento, Evani Tavares, Leda Martins, Julio Morecan and others. Among the receptivity of spectators of the show and participants in the workshops, I highlight how the shared processes - through symbols of African and Afro-Brazilian culture - are perceived in the context of representativeness, ancestry and black resistance. Thus, both the workshops and the theatrical performance are artistic and educational actions, with the inclusion of Afro-Brazilian stories in schools, which converge in an anti-racist perspective in line with Laws 10.639/03 and 11.645/08.

Keywords: theater; Chico Rei; black poetics; Afro-Brazilian pedagogies.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 UMA PERSPECTIVA SOBRE POÉTICAS TEATRAIS NEGRAS	12
3 TECIDO À TEIA: CUSTOMIZAÇÃO DE TURBANTES E CRIAÇÃO DE BONECAS(OS) PRETAS(OS)	17
3.1 Trajetória da oficina: o processo e suas reverberações	19
3.2 Oficinas de bonecas(os) pretas(os) em espaços escolares	22
3.3 Festa do Reinado – a Fé que Canta e Dança, 2022	26
3.4 Projeto Raízes Afro: Customização de Turbantes e Abayomis	34
3.5 Oficina de Abayomis no Departamento de Artes Cênicas - UFOP	40
4 O PROCESSO CRIATIVO TEATRAL EM CHICO REI: GALANGA DO CONGO	44
4.1 Dramaturgia e encenação – Abayomis, Ayôs e Sombras	46
4.2 Cenário, iluminação, figurino, cânticos e seus signos	51
5 APRESENTAÇÕES E SUAS REVERBERAÇÕES	57
5.1 Festival de Inverno de Ouro Preto-MG	57
5.2 Semana Afro-Indígena – Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG	59
5.3 V Violarte – Festival de Arte, Cultura e Gastronomia de Minas Novas-MG	61
5.4 Novembro Negro – Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG	69
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	73

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho visa compartilhar, analisar e refletir o processo criativo do espetáculo teatral “Chico Rei: Galanga do Congo” e as ações educacionais paralelas nas oficinas “Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas(os) Pretas(os)”¹. Em um primeiro momento, relato os processos criativos das oficinas em espaços escolares e não escolares, seus desdobramentos, reverberações, contribuições e seu impacto para as pessoas que participaram delas. No segundo momento, discorro o caminho percorrido no processo criativo do espetáculo: o início do processo; textos da encenação perpassados pela oralidade; cânticos responsivos; a perspectiva de interseção entre teatro de sombras, teatro de bonecos, teatro de animação e teatro narrativo. Ambos os processos – espetáculo e oficinas – são abordados neste trabalho de forma vivencial, dos *insights* enquanto artista e docente.

“Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas(os) Pretas(os)” é uma junção de duas oficinas de artes que consiste em três processos: a criação de dois tipos de bonecas(os) pretas(os), Abayomis e Ayôs e a customização de tecidos para serem utilizados como turbantes, que são adornos de origem africana utilizados na cabeça com diversas formas de amarrações. Os processos na criação de bonecas(os) pretas(os) são distintos, uma vez que as Abayomis são construídas com a técnica de nós e amarrações para dar forma ao corpo. Já as Ayôs são construídas com a técnica de colagem de bolinhas de isopor, gravetos de bambu e retalhos de tecidos, e representam os Moçambiqueiros e Congadeiros dos festejos de congado de Ouro Preto–MG. A customização de turbantes é uma arte manual de estamparia em tecidos com a utilização de adinkras e grafismos africanos.

A proposta de montagem dessa oficina surgiu em 2021, durante o processo de montagem da contação de história “Chico Rei: Galanga do Congo” da Rabisco Brincante², em parceria com a Cia. Assunto Suspenso³, das quais faço parte, com o objetivo de compor a

¹ No contexto deste trabalho, optei pelo uso de “as(os)” como recurso de escrita inclusiva.

² A Rabisco Brincante é um complexo artístico fundado em 2013 na cidade de Vitória/ES, com foco especial no público infantojuvenil. Oferece uma ampla gama de atividades que resgatam o brincar tradicional das ruas, contação de histórias, teatro, palhaçaria, oficinas criativas diversas e intervenções brincantes, abrangendo todas as faixas etárias. Também possui um repertório teatral para todas as infâncias, com peças que envolvem em sua encenação uma forte relação interativa com a plateia. Em 2015, a Rabisco Brincante mudou sua sede para a cidade de Ouro Preto-MG, onde passou a integrar diversos eventos culturais locais. A ver em: <https://linktr.ee/rabiscobrincante>

³ A Companhia Assunto Suspenso foi fundada em 2019 por Erik Martincues e Ana Cláudia Miguel, ambos com formação em Artes Cênicas: profissionalizante pela Escola de Teatro, Dança e Música FAFI-ES e graduados na Universidade Federal de Ouro Preto-MG (UFOP). Com mais de uma década de colaboração, decidiram formalizar sua parceria, permitindo-se explorar a criação experimental em teatro, dança e dramaturgia. Os espetáculos da companhia refletem as intensas pesquisas dos artistas, com criação experimental, teatral,

teatralização da história. Inicialmente, a oficina era composta somente na criação de Abayomis. A partir da evolução do processo criativo da montagem do espetáculo, se desenvolveu em uma oficina com outras técnicas, levando à criação de bonecas(os) pretas(os), inspiradas também nas Guardas de Moçambique e Congo de Ouro Preto-MG. A oficina é constituída por processos híbridos que mesclam artesanato, artes plásticas, teatro e performance brincante.

Foi realizada em diversos locais e ocasiões, dos quais, neste trabalho, serão mencionados os seguintes: na Festa do Reinado – A Fé que Canta e Dança, realizada na Casa de Cultura Negra em Ouro Preto-MG, em janeiro de 2021 e janeiro de 2022, aberta à população ouropretana; para estudantes do Ensino Fundamental – Anos Iniciais e Anos Finais, da rede pública de educação, na Primeira Semana da Consciência Negra em Congonhas-MG, em novembro de 2022; no Projeto Raízes Afro na Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG, entre agosto 2023 e junho 2024; para discentes do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto-MG (UFOP), em janeiro e fevereiro de 2024.⁴

Proponho também, nesta tessitura, analisar, relatar e refletir o processo criativo do espetáculo teatral “Chico Rei: Galanga do Congo”, que é uma adaptação cênica e narrativa em homenagem à trajetória de um rei do Congo, raptado com sua família e parte de seu povo, escravizados para o trabalho nas minas de ouro da antiga Vila Rica. Sua história é fortemente lembrada e transmitida oralmente, principalmente na cidade de Ouro Preto-MG.

A criação inicial foi no formato de contação de histórias e teve sua estreia em 2021, em modo virtual, por conta da pandemia pela Covid-19, na Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG. A partir de então, o espetáculo teatral foi sendo criado e recriado e, atualmente, está em circulação por espaços escolares e não escolares, por meio de editais de leis de incentivo à cultura, festivais de teatro, entre outros convites. A montagem cênica-musical faz uso das linguagens da narrativa oral, do teatro de sombras, de bonecos (ou de formas animadas), além de cânticos responsoriais, presentes e inspirados na cultura reinadeira ouropretana. Como define a autora Leda Martins:

performativa e autoral, com destaque para a dança flamenca, o teatro narrativo e a dramaturgia baseada em experiências pessoais e coletadas. <https://www.instagram.com/assuntosuspense/>

⁴ Destaco, ainda, que, baseando-me nesses processos de criação, criei de um presépio africano. Por conta da realização das oficinas de bonecas(os) pretas(os) nas escolas, durante a Primeira Semana da Consciência Negra em Congonhas, em 2021, tive contato com o senhor Luizinho, dono da pousada Pousa Café, onde fiquei hospedada. Em uma de nossas conversas sobre a oficina que estava ministrando nas escolas, esse senhor comentou que é colecionador de presépios, que tinha vários tipos de presépios de artistas diversos, e que, todos os anos, acontece um tradicional concurso de presépios. Nesse contexto, ele me fez a proposta de confeccionar para ele um presépio negro. Considerei a proposta desafiadora e significativa, visto que, naquele momento, criar um presépio negro poderia ser de extrema importância no âmbito da representatividade afro-brasileira.

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

Neste sentido, essa monografia aborda as seguintes questões: como se entrelaçaram oficina e espetáculo? Como se deram os processos de criação? Quais os impactos dessas ações, ou como podem reverberar em contextos escolares e não escolares? Esses trabalhos afirmam a importância da inserção de histórias afro-brasileiras e africanas nos projetos, conforme determinam as Leis 10.639/03 e 11.645/08. Eles são exemplos de ações artísticas e culturais contracoloniais e se realizaram através de contratações diretas e de lei de incentivo à cultura⁵, e se constituem em poéticas pretas.

⁵ Edital de chamamento público nº 017/2024 - Fomento à execução de ações culturais em territórios rurais e periféricos em Ouro Preto - Política Nacional Aldir Blanc de fomento à cultura (PNAB) de Ouro Preto-MG.

2 UMA PERSPECTIVA SOBRE POÉTICAS TEATRAIS NEGRAS

Para contextualizar, proponho um breve panorama histórico do Teatro Negro no Brasil como ponto de partida para identificar seu surgimento, destacando alguns pesquisadores importantes que evidenciam e discutem a expressão negra no teatro, bem como suas inquietações, reverberações e contribuições para os trabalhos atuais de resistência e antirracismo⁶.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) é fundado em 13 de outubro de 1944, no Rio de Janeiro, por iniciativa do economista e ator Abdias do Nascimento (1914-2011), com o apoio de amigos e intelectuais brasileiros. A proposta de ação da companhia é reabilitar e valorizar socialmente a herança cultural, a identidade e a dignidade do afro-brasileiro por meio da educação, da cultura e da arte.⁷

O Teatro Negro ainda recebe a seguinte definição de Evani Tavares, no resumo da sua tese de doutorado: “como o teatro cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (TAVARES, 2010, s/p.). Essa abordagem enfatiza a importância de afirmar e fortalecer a identidade e representatividade negra por meio de expressões artísticas, essencial para a visibilidade e valorização das narrativas negras, e para a afirmação de uma identidade coletiva fundamental para a sociedade.

O Teatro Negro no Brasil se consolidou, propriamente dito, em 1944, com a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) fundado por Abdias Nascimento⁸ no Rio de Janeiro. Não se pode deixar de mencionar a presença das mulheres negras que, junto ao TEN, atuaram com o objetivo de criar outras formas de representação – não estereotipada, escravizada, sexualizada ou subalternizada. É por tudo isso que o TEN se destaca na história do teatro brasileiro, influenciando para o cenário da dança, da atuação na televisão e no cinema.

Nascimento (2004) cita inúmeras atrizes negras que integraram o TEN. Entre as quais é possível destacar: Ruth de Souza, pioneira no teatro, cinema e televisão, a primeira artista

⁶ Embora o marco institucional do Teatro Negro no Brasil seja frequentemente atribuído à criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), na década de 1940, é fundamental reconhecer que diversas práticas performativas negras e afro-indígenas já se manifestavam muito antes disso. Congados, maracatus, reisados, capoeira, folias de bois e tantas outras expressões dramáticas e performáticas teatrais, enraizadas em cosmologias africanas e ameríndias, sendo fundamentais para a história da cena brasileira sendo referência e inspiração para o próprio TEN.

⁷ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80428-teatro-experimental-do-negro-ten/>. Acesso em 17/01/2025.

⁸ Abdias Nascimento (Franca, São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011). Ator, diretor, escritor, dramaturgo, poeta, artista plástico e ativista panafricanista. Militante da luta contra a discriminação racial e pela valorização da cultura negra. É responsável pela criação do Teatro Experimental do Negro (TEN). Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em 17/01/2025.

negra a conquistar projeção na dramaturgia brasileira; Arlinda Serafim, que era analfabeta e aprendeu a ler e a escrever dentro de uma das especializações do TEN, participou da estreia do TEN e foi líder das mulheres negras na organização do grupo; Mercedes Baptista, foi bailarina e coreógrafa, que militou pelo reconhecimento e pela integração de atores e dançarinos negros no teatro brasileiro e é considerada a maior precursora do balé e da dança afro no Brasil. Essas mulheres e muitas outras integraram o TEN e representam, não somente o movimento negro no teatro, mas a visibilidade, valorização, presença e resistência das mulheres negras.

Se naquele período a cena teatral relegava aos atuantes negros papéis subalternos e/ou sem protagonismo, a fundação do TEN surgiu dos questionamentos e reverberações de Abdias após assistir à peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, no Teatro Municipal de Lima, no Peru, em 1941, onde o papel do herói negro foi interpretado por um ator branco pintado de preto.

Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas (NASCIMENTO, 2004, p. 209).

Abdias dizia que “nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa, que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete” (2004, p. 210). Nesse contexto, o TEN emergiu, em uma sociedade racista, como um grito de libertação, representando aqueles cujas vozes foram silenciadas ao longo de séculos de opressão e apagamento, em consequência do período colonial escravocrata.

Na esfera teatral, uma das lutas empreendidas por Abdias Nascimento no TEN foi valorizar e visibilizar o protagonismo negro, “onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse” (2004, p. 210). Ou seja, desmistificar as imagens negativas e/ou pejorativas e inserir em cena a identidade afro-brasileira, calcada na subjetividade, vivências e nas perspectivas das pessoas negras.

Soraya Martins⁹ ressalta que o TEN apresentou, com sua fundação, o propósito de “colocar em cena a cor da pele negra em sua plenitude e de estabelecer novos paradigmas para a massa de negras e negros estigmatizadas/os pela perversa hegemonia da lógica branca reinante na sociedade e nos palcos” (2023, p. 19). Assim, ela destaca a importância do TEN para o movimento teatral negro no Brasil:

O TEN marcou a vida social, política e cultural ao colocar em cena, tanto no teatro quanto na sociedade de forma mais ampla, a identidade afrobrasileira. Sua proposta social e política, assim como seu teatro, inseriu-se na tendência de politização da cultura e de crítica à noção vigente de identidade nacional. Desse modo, o TEN foi o primeiro elemento do movimento afro-brasileiro a juntar, na teoria e na prática o conceito de afirmação da cultura negro-africana com a atuação política ostensiva. O propósito do grupo era organizar um tipo de ação que tivesse, ao mesmo tempo, significação cultural, valor artístico e função social (MARTINS, 2023, p. 20).

É notório que o TEN e sua vasta trajetória são de suma importância no âmbito teatral, mas também na formação político-ideológica e identitária da expressão e presença negra. O TEN se tornou referência e impulsiona diversas vertentes de pesquisas sobre a presença negra no teatro. Ao apresentar este breve panorama, com o objetivo de pontuar a importância do TEN como um marco significativo para a cena teatral negra, são identificadas diferentes definições sobre a performance negra no contexto ritual das manifestações culturais afro-brasileiras, onde pesquisadores como Leda Martins¹⁰, Evani Tavares¹¹ e Julio Moracen¹² correlacionam-se ao discutir as performances negras e seus ritos. Julio Moracen aponta que (2010, p. 3):

Na performance do teatro negro, nas estruturas comportamentais do homem negro, mais específico das culturas negras, assim como em suas danças e, principalmente, em rituais de transe, o corpo constitui-se espaço de memória, reafirmação de identidades, transmissor de mensagens, tradições, costumes.

⁹ Soraya Martins é atriz, professora de literatura brasileira, pesquisadora, crítica e curadora de teatros. Formada no Teatro Universitário da UFMG, é doutora em literatura de língua portuguesa e mestre em estudos literários com pesquisas sobre a multiplicidade das teatralidades negras. Confira a apresentação que está em sua obra *Teatralidade-Aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo* publicada pela editora Javali em 2023.

¹⁰ Leda Maria Martins (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1955). Poeta, ensaísta, dramaturga, professora. Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. Pesquisadora das áreas de teatro, performance, literatura e culturas populares da diáspora africana. Retirado de: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/36216-leda-maria-martins> Acesso em: 17/01/25.

¹¹ Evani Tavares Lima desde 01/2021, é professora adjunta da escola de teatro da Universidade Federal da Bahia. É coordenadora da graduação em teatro da ETUFBA e atua como professora permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - UFBA, na linha Tradições contemporâneas e pedagogias da cena. Retirado de: <https://www.escavador.com/sobre/591693/evani-tavares-lima> Acesso em: 17/01/25.

¹² Possui graduação em Licenciatura em Artes Cênicas pelo Instituto Superior de Arte (1996), doutorado em PROLAM-USP, Universidade de São Paulo (2004) e pós-doutorado na Université de Perpignan Via Domitia (2014-2015), fez especialização em Antropologia na Universidade da Havana e Etnologia ed Etnoantropologia na Università Degli Studi Sapienza, Roma. Retirado de: <https://www.escavador.com/sobre/426337/julio-moracen-naranja> Acesso em: 17/01/25.

Na perspectiva de Evani Tavares, por sua vez, são apontadas três distintas definições operantes no teatro negro: “**a performática** que abarca manifestações espetaculares negras, em geral; o de **presença negra**, apresentando formas mais especificamente teatrais; e o **engajado** que, por seu turno, prioriza atuar numa esfera de maior posicionamento político” (2023, p. 46, grifos da autora). E, assim, a autora acrescenta:

Resumindo, poderíamos dizer que essas três categorias, nas quais classificamos o **teatro negro**, constituem as três principais vias de abordagem desse teatro: a dramaturgia, as formas expressivas negras e o discurso militante. Essa riqueza de pontos de vista só aponta para o caldeirão de possibilidades sugeridas pelo teatro negro. A aproximação e/ou fusão dessas variantes, ou sua exploração particularizada, são igualmente fundamentais, pois suas resultantes ecoarão naturalmente num discurso estético que desenha esse teatro: temática negra + perspectiva negra + formas inspiradas em elementos da performance artística negro-africana (TAVARES, 2023, p. 46).

Para complementar essas definições sob distintas perspectivas dos autores já apresentados, a pesquisadora Leda Martins propõe uma outra hipótese sobre o teatro e/ou performances negras. Essa hipótese é fundamentada no corpo, no gesto, na voz e em outros elementos das performances rituais, que também se configuram como teatro negro, a partir de cerimônias e/ou festejos como os Congados e/ou Reinados:

Na performance dos ritos procuro inferir o papel do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens, dentre elas a filosófica. Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo (MARTINS, 2002, p. 72).

Estes autores-pesquisadores-artistas delimitam importantes e distintos movimentos, conceitos e reflexões acerca de performances negras e da presença de histórias afro-brasileiras, os quais incidiram, por exemplo, na educação, com a criação da Lei 10.639/03 que tornou “obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira na educação básica do Brasil” (BRASIL, 2003). Em 2008, essa lei foi atualizada pela Lei 11.645/08 que preconiza:

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.¹³

¹³ LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm

É desse modo que os rumos da arte e da educação contracoloniais se afirmam nas perspectivas escolar, artística e cultural, redimensionando a presença das pessoas negras nesses espaços e possibilitando a retratação histórica da população que foi escravizada e suas consequências no Brasil.

Vinicius Lírio e Eneida Campos destacam que “ao longo dos anos, o movimento negro brasileiro reivindicou que, no ambiente escolar, houvesse uma inserção de histórias e culturas que contemplassem as narrativas da população negra” (2023, p. 183), respaldadas pela lei 10.639/03 e complementam:

Ao conquistar o respaldo legal de inclusão de narrativas negras na Educação, dando margens a uma desconstrução de abordagens e estereótipos que violentam a população negra, à multiplicidade de festividades contemplativas da vivência negra, entendemos que, através da arte, podemos nos compromissar com este movimento de humanização dos corpos negros e proporcionar experiências estéticas com os/as estudantes em poéticas negras. E, através delas, possibilitar processos de desconstrução de racismos e sensibilização de novas concepções de vida em direção a uma educação que proponha humanidade (LÍRIO & CAMPOS, 2023, p. 183).

Essa breve perspectiva se faz extremamente importante para lembrar que os caminhos trilhados e apresentados neste estudo, foram precedidos por muita gente preta, que, antes de nós, “abriu caminhos” para (re)existirmos e produzirmos arte.

Portanto, nesta monografia, inscrevem-se parte das minhas escrevivências, que são tecidas pelas performances negras apresentadas, sejam as oficinas ou as apresentações de “Chico Rei: Galanga do Congo”, em Ouro Preto e região, para um público majoritariamente negro.

3 TECIDO À TEIA: CUSTOMIZAÇÃO DE TURBANTES E CRIAÇÃO DE BONECAS(OS) PRETAS(OS)

*Grande Anganga Muquixe sua Gunga não bandeia.
Grande Anganga Muquixe, sua Gunga não bambeia.
Undamba berê berê, oh vai te guardar vai te proteger, à sombra de um Jatobá.
Undamba berê berê, oh vai te guardar e te proteger, à sombra de um Jatobá.¹⁴*
(Cântico de Moçambique)

A oficina “Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Bonecas(os) Pretas(os)” surgiu a partir de pesquisas e experimentações acerca das bonecas pretas Abayomis, que são de autoria da artesã Lena Martins¹⁵. Além desta pesquisa, surge também o resgate de técnicas que vivenciei durante a oficina denominada “Em busca de uma dramaturgia física”, do Projeto Palco Giratório & Intercâmbio Cênico do SESC/ES, ministrada por integrantes da companhia teatral Tato Criação Cênica¹⁶, da qual participei em 2010. Um dos momentos propostos na oficina foi a criação de bonecos de vara – que é um tipo de boneco sustentado e manipulado por uma vara ou suporte¹⁷. Com inspiração nessas referências e com o intuito de homenagear e representar as Guardas de Congo e Moçambique, especificamente de Ouro

¹⁴ Durante o processo de pesquisa e seleção dos cânticos que integrariam o espetáculo “Chico Rei: Galanga do Congo”, entrei em contato com Kedison Guimarães – Capitão Mor da Guarda de Moçambique de Ouro Preto-MG – e pedi a ele que me enviasse alguns cânticos que entoamos com a Guarda durante um festejo do qual havíamos participado anteriormente. Em áudio, Kedison me enviou três cânticos e, na sequência de cada um, compartilhou o significado/tradução dos versos com suas próprias palavras. É possível que haja outras traduções para o cântico aqui citado, conforme a região ou a tradição de outras Guardas. No entanto, nesta pesquisa, optei por registrar a tradução desses versos segundo o Capitão Mor Kedison Guimarães da Guarda de Moçambique de Ouro Preto-MG. A seguir, a transcrição de áudio enviado pelo Capitão. “*O grande Anganga é o grande mestre do Reinado, seja o capitão mais velho ou rei perpétuo mais velho que tem uma sabedoria. Undamba é a senhora das águas, a Nossa Senhora do Rosário. Sua gunga não bambeia* significa que você e/ou a Guarda tem fundamento é forte e não bambeia, não se resumindo somente ao instrumento musical de percussão que se chama gunga e que é usado nos tornozelos por dançantes das Guardas reinadeiras. *A sombra de um Jatobá é em qualquer lugar que se sinta bem, seja no paraíso ou em um lugar bom onde Nossa Senhora do Rosário estará sempre te protegendo.*”

¹⁵ Lena Martins nasceu em São Luís do Maranhão em 1950 e vive no Rio de Janeiro desde os 8 anos de idade. Trouxe consigo a herança familiar do fazer artesanal e desenvolveu seu ofício principalmente fazendo bonecas. Bonecas de pano, palha de milho e de papel. É criadora da boneca preta brasileira Abayomi e faz parte da Rede de Bonequeiras Brasileiras. Retirado de: <https://www.bonecaabayomi.com/lena-martins>.

¹⁶ A Cia foi formada no ano de 2004 em Ouro Preto (MG), da junção dos trabalhos de Dico Ferreira e Katiane Negrão. Desse processo, surgiu o espetáculo “Tropeço” e a oficina “Em Busca de Uma Dramaturgia Física no teatro de animação”. A Tato Criação Cênica desenvolve seu trabalho de pesquisa que tem como fio condutor uma dramaturgia essencialmente corporal, busca integrar as linguagens do teatro, consciência corporal, mímica, teatro de animação e criação sonora vocal para comunicar e emocionar através do simples. Retirado de: <https://www.aprtb.com.br/tato>.

¹⁷ Na oficina citada os integrantes da companhia Katiane Negrão e Dico Ferreira propuseram uma criação de boneco de vara, onde cada participante tinha que criar um boneco com uma bolinha de isopor, com um palito de bambu atravessado na horizontal, que dava movimento para a cabeça do boneco e retalhos que ficavam envoltos do palito como se fosse um “cachecol” criando assim o corpo do boneco. Diferentemente da proposta que materializamos neste processo, em que as varas ficam na vertical, formando base para as vestimentas do boneco como também base para o manipular manualmente.

Preto-MG, na montagem teatral, sentimos o desejo de compartilhar nossos processos de criação para fortalecer e difundir, ainda mais, elementos de representatividade negra.

Figura 1 – Moçambiqueiros – Minhas primeiras criações.

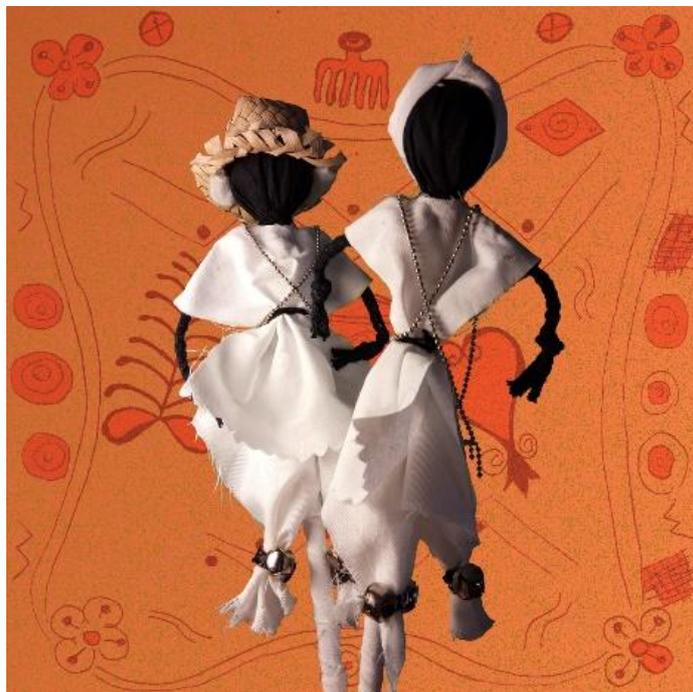


Foto por: Erik Martincues, 2021.

Figura 2 – Congadeiros – Minhas primeiras criações.



Foto por: Erik Martincues, 2021.

Figura 3 – Abayomis – Minhas primeiras criações de Abayomi.



Foto por: Erik Martincues, 2021.

Moçambiqueiros, Congadeiros e Abayomis são resultantes de minhas criações e compõem a performance teatral de “Chico Rei: Galanga do Congo”, por isso as oficinas ministradas incidem ou determinam os rumos do espetáculo e vice-versa, como se pode conferir nessas trajetórias.

3.1 Trajetória da oficina: o processo e suas reverberações

A primeira oficina realizada foi em janeiro de 2021, na programação do Reinado – A fé que canta e dança, na Casa de Cultura Negra em Ouro Preto-MG, onde foram compartilhadas as técnicas básicas de construção de Abayomis, que é uma boneca(o) feita(o) de retalhos diversos, com os nós e as amarrações para dar forma ao corpo, sem o uso de cola e costura.

O Reinado de Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia e São Benedito é uma manifestação cultural e religiosa que acontece em Ouro Preto-MG, em janeiro – do primeiro ao segundo domingo –, com realização da AMIREI - Associação Amigos do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia, Paróquia de Santa Efigênia, da Guarda de

Moçambique de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia e a Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia¹⁸.

No ano de 2021, por conta da pandemia da Covid-19, a festa foi realizada com restrições de aglomeração, sendo, em sua maior parte, no formato de transmissão virtual. As poucas oficinas presenciais que integraram a programação, foram realizadas com público reduzido e com o uso obrigatório de máscaras e de álcool em gel 70%. O cortejo – que geralmente é o encontro de aproximadamente trinta e cinco Guardas de distintas regiões – foi realizado somente por duas Guardas, as Guardas do Congo e de Moçambique de Ouro Preto-MG, por motivo de saúde pública.

Na ocasião da primeira edição da oficina “Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas(os) Pretas(os)”, ministrada por mim, participaram treze pessoas – uma turma mista de crianças, jovens e adultos, de gêneros diversos –, entre elas havia apenas uma pessoa de tom de pele branca¹⁹.

Criei uma metodologia, já no início da oficina, ao relatar a origem das bonecas Abayomis com o intuito informativo de desmitificar a história “romantizada” que algumas escolas ainda reproduzem sobre sua origem. Tive conhecimento da verdadeira origem dessas bonecas a partir de pesquisas realizadas durante o processo criativo do espetáculo teatral e do acesso ao manifesto escrito pelo Coletivo Abayomi Boneca Preta Brasileira, publicado no ano de 2020, que narra o seguinte:

[...] ainda antes da virada do milênio começam a surgir diferentes versões de um mito de origem das bonecas Abayomi, como se fossem feitas em navios negreiros por mulheres escravizadas para suas crianças. O que não encontra sustentação em nenhuma pesquisa consistente realizada por historiadores, antropólogos, sociólogos, folcloristas, nem mesmo em documentos da época ou relatos de cronistas do período da escravidão. Essas narrativas que não reconhecem a artesã brasileira como criadora da Abayomi estão inseridas no contexto da pós-verdade e das “fake news”. Elas tocam as pessoas por seu aspecto sentimentalista sobre o terrível processo histórico do tráfico negreiro, abrem mão do fato social do tempo presente e distorcem importantes processos de resignificação dos nossos traumas sociais. Como diz Lena Martins, “A boneca Abayomi nasceu livre”. Tais ideias falsas reforçam o ideal colonial de apagar as autorias do povo negro, apagar nossas resistências, criações e reflexões, nos colocar umas contra as outras. Uma mulher negra que desenvolve esse artesanato genuinamente brasileiro, uma criação tão contundente e eficaz capaz de ganhar o país inteiro, é revolucionário! Deve ser dançado, cantado, comemorado por toda a comunidade e não, como vem sendo feito sistematicamente, apagado e silenciado. O projeto do racismo tem muitas faces e uma delas é fazer com que o reproduzamos, muitas vezes sem nos dar conta. A união e a mobilização antirracista são os instrumentos que temos ao nosso alcance. Assim, nós que fizemos parte ou que testemunhamos seu nascimento, afirmamos

¹⁸ Ver também em: <https://www.ouopreto.mg.gov.br/noticia/3843>

¹⁹ Ressalto: citar que durante a oficina teve somente uma pessoa de tom de pele branca não tem o intuito de excluí-la, mas sim evidenciar a presença majoritária de pessoas negras e a importância de ações artísticas formativas que valorizam as identidades, culturas e ancestralidade negra.

que as bonecas Abayomi são uma criação da artesã Lena Martins, integrada à cultura popular contemporânea e brasileira, por identificação e reconhecimento de sua força imagética e simbólica (GOBBATO, 2020, s/p.)²⁰.

Dessa forma, após essa contextualização, é proposto as pessoas participantes duas etapas durante a oficina. Em um primeiro momento, solicito que pensem em uma palavra que transmita afeto e em uma pessoa de quem gostem muito, para compartilhar ao final da oficina. Em seguida, realizamos coletivamente o passo a passo da criação das Abayomis, onde cada participante confecciona duas bonecas ou bonecos, a partir das técnicas básicas ensinadas.

Ambas as produções são feitas com as técnicas básicas, porém a primeira criação tem como estímulo a palavra de afeto e a segunda criação é feita a partir de pensar em uma pessoa de quem se gosta muito. O propósito desses estímulos é que as(os) bonecas(os) ganhem presença por meio da afetividade e, assim, no decorrer da primeira para a segunda criação, o processo se desenvolva de forma mais livre – permitindo a escolha de outros tipos de vestimenta, de adereços e outros detalhes. Ou seja, busca-se que as pessoas se permitam fluir no próprio processo – individual e coletivo – sem o conceito de “certo e errado”. De fato, é perceptível a evolução das bonecas e bonecos durante a oficina.

Após o término das criações – que geralmente têm uma duração de duas horas –, é proposto uma roda para a finalização da oficina, com o estímulo acerca de um dos significados para o nome Abayomi²¹ em iorubá (yorùbá)²², utilizado como inspiração para presentear uma pessoa. É feita a proposta para as pessoas participantes que as Abayomis não sejam feitas para si mesmas, mas sim para presentear alguém. Desse modo, a primeira Abayomi é para presentear alguém que está na oficina, junto com a palavra afetiva que cada pessoa pensou no início da oficina. Nesse momento, ocorre um estranhamento ou desaprovação por parte das pessoas com a ideia de não “poderem” ficar com suas criações. Porém, essa sensação de apego é diluída rapidamente, após a explicação que significa o gesto de presentear alguém com algo que se dedicou afetivamente para fazer. O intuito dessa proposição é fortalecer a afetividade coletiva entre as pessoas participantes.

A segunda criação, destinada para presentear a pessoa de quem gostam e pensaram, foi aceita por todas as pessoas – com emoção e reações de afetos –, a partir da certeza de que as pessoas, em sua maioria, ficariam felizes com o presente.

²⁰ Essa citação foi retirada do site oficial de Lena Martins. Acesso em: <https://www.bonecaabayomi.com/>.

²¹ Existem diferentes traduções/versões para o nome “Abayomi” em iorubá. Depende da interpretação, do contexto cultural e da tradição oral local. Entre os possíveis significados, encontram-se: “Nasce alegria em mim”, “aquela que traz alegria”, “nascida para trazer felicidade”, “meu presente” e outras.

²² É um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental.

Nesta primeira oficina, fui presenteada por um menino participante, com minha primeira Abayomi (que ainda guardo), com as palavras que ele havia pensado enquanto a fazia: saúde e bençãos.

Figura 4 – Roda de afetos: meu presente. Oficina de Abayomis. Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2021.

3.2 Oficinas de bonecas(os) pretas(os) em espaços escolares

Em novembro de 2021, fui convidada para participar com a oficina de bonecas(os) pretas(os) da Primeira Semana da Consciência Negra²³ em Congonhas-MG e, na ocasião, optei por incluir o segundo processo de criação de bonecas(os) pretas(os) que permearam no processo criativo teatral, sendo realizadas em três escolas municipais da região: Escola Municipal Michael Monteiro, Escola Municipal Judith Augusta e Escola Municipal Fortunato de Freitas.

Nessas oficinas com duração de duas aulas de 50 minutos, foram compartilhadas duas técnicas: a primeira parte da oficina era a criação das Abayomis e a segunda parte a criação de bonecas(os) pretas(os) de vara – já mencionadas em nota de rodapé –, para representar os Congadeiros, que também é presente em Congonhas-MG²⁴. Vale ressaltar que todas as oficinas foram ministradas para três turmas distintas do Ensino Fundamental – Anos Iniciais

²³ A 1ª Semana da Consciência Negra é uma realização da Prefeitura de Congonhas, por meio da Secretaria de Desenvolvimento e Assistência Social e Secretaria de Cultura, com o apoio da CSN Mineração, Fundação CSN Cultura e Compir – Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial. Programação completa em: <https://www.congonhas.mg.gov.br/wp-content/uploads/2021/11/REVISTA-CONSCIENCIA-NEGRA.pdf>

²⁴Em Congonhas (MG) estão presentes as Guardas “Congado Marujo de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia” e “Guarda de Marujo Marinheiro Sereia do Mar” dentre outras.

e Finais, para um total de doze estudantes em cada escola, com a presença de professoras em todas as turmas.

Na primeira escola, a Escola Municipal Michael Monteiro, a oficina foi ministrada para a turma do Sexto Ano do Ensino Fundamental – Anos Finais. Foi interessante observar como a turma utilizou os materiais, a escolha minuciosa dos tecidos que mais gostavam ou se identificavam, resultando em criações de bonecas e bonecos bem coloridos.

Figura 5 – Oficina de bonecas(os) pretas(os). Turma do Sexto Ano da E.M. Michael Monteiro, Congonhas-MG.



Foto: da autora, 2021.

Na Escola Municipal Judith Augusta, a turma do Sétimo Ano²⁵ do Ensino Fundamental – Anos Finais, envolveu-se muito com o processo de criação dos Congadeiros uma vez que, em Congonhas-MG, é forte a presença do congado. Inclusive, nessa turma, especificamente, surgiu um questionamento de um estudante que perguntou por que os Congadeiros não tinham braços. Naquele momento, a resposta foi que, como eles vieram de uma variação híbrida entre as Abayomis e de outra técnica, não se havia pensado, ainda, em inserir os braços. Entretanto, esse questionamento reverberou no decorrer dos processos de criação dessas presenças.

Ainda no relato dessa turma, uma aluna compartilhou que faz parte de uma Guarda de Congo na cidade, porém observou que a farda²⁶ da sua Guarda era azul e não branca como estava sendo proposto na oficina. Em explicação à estudante, disse que aquela oficina foi pensada a partir do congado de Ouro Preto-MG e que a farda da Guarda era branca, ainda acrescentei que se ela quisesse representar sua Guarda e utilizar tecido azul na criação, que

²⁵ No dia de realização desta oficina havia 13 discentes presentes na turma. Então, foi aberto uma exceção para incluir um participante a mais na oficina.

²⁶ Nomenclatura que se dá as vestimentas de Congadeiros, portanto cada Guarda protege, venera e dança pelos seus reis e rainhas negras, por Nossa Senhora do Rosário e pelas santas e santos de sua devoção do Reinado negro.

poderia. E a resposta foi: “Não! Vou fazer branco mesmo para mostrar a minha avó como é a Guarda de Ouro Preto”.

Figura 6 – Oficina de bonecas(os) pretas(os). Turma do Sétimo ano da Escola Municipal Judith Augusta Congonhas-MG.



Foto: da autora, 2021.

A Escola Municipal Fortunato de Freitas foi uma escola em que a turma participante, inicialmente, apresentou dificuldades de diversas esferas: primeiro em selecionar estudantes que iriam participar da oficina, pois por conta de uma falha de comunicação da produção do evento com a direção da escola, não foi informado à escola o número máximo de 12 vagas para a oficina. Após solucionada a questão, foram selecionados 12 estudantes do Sétimo Ano do Ensino Fundamental – Anos Finais.

Já no início da oficina houve resistência por parte da turma, como se tivesse obrigatoriedade em participarem da oficina. Inicialmente, nossa relação ocorreu desinteressada, silenciosa e “fria”, mas a partir do momento que foram criando e compreendendo a importância dessas criações, especificamente naquela semana da Consciência Negra, na escola, em novembro de 2021, as(os) adolescentes foram se

permitindo e se envolveram no processo. E isso ocorreu, principalmente, após um momento brincante que propus: a brincadeira cantada, chamada “Atenção, concentração”²⁷.

Destaco, nessa escola, o envolvimento de um menino desta turma que, em sua criação, comentou querer ser estilista e trabalhar com vestidos de noivas. Então, com toda sua liberdade de criação e expressão, criou uma Abayomi noiva. Nesse sentido, sua relação com as(os) colegas se deu pela admiração e/ou orgulho de suas criações.

Figura 7 – Abayomi noiva feita por adolescente durante a realização da oficina de bonecas(os) pretas(os) com a turma do Sétimo Ano da Escola Municipal Fortunato de Freitas, Congonhas-MG.



Foto: da autora, 2021.

Me chama a atenção o fato de, em todas as turmas, vários adolescentes apresentarem dificuldades em dar nós. Vale lembrar que estávamos vivenciando o final da pandemia pela Covid-19 e, provavelmente, havia resquícios desse isolamento social. Por outro lado, é importante observar que práticas manuais estão sendo substituídas por habilidades digitais, ligadas ao uso contínuo do celular, entre outras tecnologias atuais.

Em todas as escolas, sempre antes de iniciar a oficina, eu propunha uma brincadeira de aquecimento do meu repertório, atenta à presença, à energia das turmas e, por vezes, atenta às particularidades das relações criadas com as turmas. Ou seja, em cada turma, a brincadeira de aquecimento era diferente. Esses momentos de brincar estreitavam nossas relações, e era uma solicitação de “licença”, para criarmos coletivamente nos espaços que fazem parte do cotidiano desses adolescentes.

²⁷ Brincadeira cantada e coletiva que funciona da seguinte forma: a cada parte da música, as pessoas que estão brincando respondem com três palmas, se alguma pessoa bater palmas em algo que não foi feito para comer precisa ficar atenta para que nas próximas rodadas para só bater palmas em coisas que foi feito para comer. Desta forma, essa brincadeira trabalha a atenção e o estado de presença. Exemplo da brincadeira cantada: “Atenção (três palmas), concentração (três palmas), vai começar (três palmas), a brincadeira (três palmas), quem bater palmas (três palmas), comeu besteira: Arroz (três palmas), feijão (três palmas), macarrão (três palmas), piolho (não bate palmas).

Figura 8 – Final da oficina de bonecas(os) pretas(os) com a turma do Sétimo Ano da Escola Municipal Judith Augusta, Congonhas-MG.



Foto: acervo da autora, 2021.

3.3 Festa do Reinado – a Fé que Canta e Dança, 2022

A partir dessas primeiras vivências e do meu maior contato com a “Festa do Reinado – Fé que Canta e Dança”, realizada em Ouro Preto-MG no ano de 2022, acrescentei a customização de turbantes aos processos de criação da oficina, especificamente com a técnica de estamparia que foi incorporada²⁸. A oficina passou, então, a se chamar *Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas(os) Pretas(os)*.

Nessa época, muito se falava de oficinas de turbantes – ou seja, disseminavam-se –, em especial no ensino de tipos diversos de amarração de turbantes. O que já se constitui uma prática bastante significativa pois empodera, resgata e valoriza saberes e tradições ancestrais contracoloniais²⁹ e afro-brasileiras.

²⁸ A ideia de customização de turbantes surgiu da inspiração de outra oficina que Erik Martincues e eu ministramos em 2014, no shopping Boulevard em Vila Velha-ES, que era a customização de lenços para mulheres com câncer. A proposta da oficina era que as crianças customizassem lenços com carimbos diversos que, posteriormente, seriam doados pela equipe de *marketing* do *shopping* já citado.

²⁹ Utilizo o termo “contracolonial” nesta monografia por compreender que as ações artísticas, pedagógicas, educativas e afetivas vivenciadas e desenvolvidas através da oficina *Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas(os) Pretas(os)* e das apresentações do espetáculo *Chico Rei: Galanga do Congo*, em espaços escolares e não escolares, rompem contra o pensamento colonial e evidencia a resistência na prática e

Em janeiro de 2022, a oficina fez parte da programação do Reinado na Casa de Cultura Negra, porém desta vez seus processos já haviam sido desenvolvidos para outras formas, à medida que a contação de história se transformava em um espetáculo teatral. A proposta da oficina foi trazer também outro olhar sobre o turbante com o uso de grafismos africanos e adinkras:

Adinkra são símbolos do Gana, produzidos pelo povo Acã que representam conceitos ou aforismos. Adinkra é amplamente utilizado em tecidos, logotipos e cerâmicas. Eles são incorporados às paredes e outras características arquitetônicas. Escrita em tecido adinkra são xilogravuras bem como serigrafias. Símbolos Adinkra aparecem em algumas estatuetas acãs tradicionais. Os símbolos também são esculpido em bancos para uso doméstico e rituais [...] os símbolos têm uma função social, para além dos aspectos decorativos ou de ornamentação, pois são carregados de mensagens evocativas que transmitem a sabedoria tradicional, aspectos da vida ou do meio ambiente [...] (SANTOS, 2024, p. 12, apud: APPIAH, 2007, s/p.).

A partir do conhecimento dessas referências e inspirada nessa técnica ancestral africana, a oficina propõe que as pessoas participantes customizem seus próprios turbantes, imprimindo no tecido adinkras/grafismos que são disponibilizados. Diferentemente da oficina de criação de bonecas(os) pretas(os), na oficina de customização de turbantes a presença feminina é majoritária, o que não surpreende, pois o desconhecimento sobre a história desse tipo de adorno ou cultura, gera a oposição masculina ao seu uso, por ser considerado algo de mulheres.

Na verdade, em muitos povos africanos, tanto as mulheres quanto os homens, utilizam os turbantes como forma de identificação de seu povo, em festejos e rituais, denotando a posição na hierarquia e como proteção à cabeça (orí):

Orí é o Eu, a criação direta de Olódùmarè, por isso um Òrisà com toda sua força e grandeza. É a essência real do ser. Orí é o primeiro Órisà a ser louvado, é a representação da existência individual. É aquele que guia, acompanha e ajuda a pessoa como ser físico, desde antes de seu nascimento, durante toda a vida e após a morte. A palavra Orí em iyorùbá tem muitos significados, o literal é a cabeça (física), mas é o símbolo da cabeça interior, o Orí Inú (SANTOS, 2024, p. 17-18, apud: ADERONMU, 2015, p. 118).

Ressalto que o turbante é símbolo de resistência, negritude, empoderamento e de beleza negra. Portanto, ao estimular seu uso, não somente é um resgate a nossa ancestralidade, mas também uma forma de reafirmar nossa identidade cultural. Assim, os turbantes fazem parte da caracterização de atuantes/intérpretes no espetáculo “Chico Rei: Galanga do Congo”, desde o início do processo criativo do espetáculo.

transmissão de saberes afro-brasileiros, ameríndios e suas cosmopercepções – discutido e refletido, por exemplo, por Nêgo Bispo e Ailton Krenak.

Figura 9 – Um tecido para turbante e seu significado na oficina resistência e identidade.

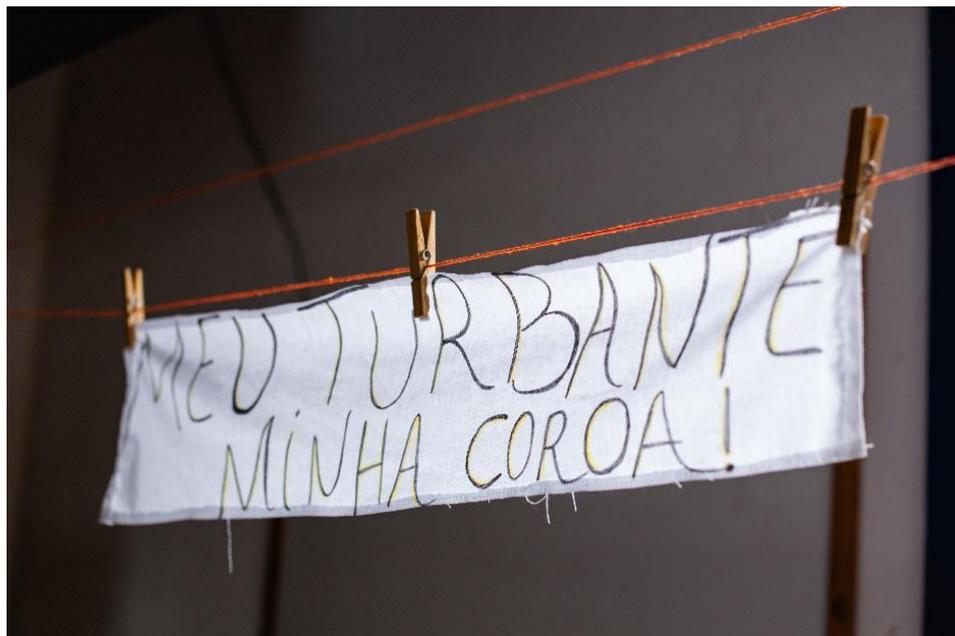


Foto por: AneSouz, 2022.

O processo de criação nesta oficina ocorre ao se compartilhar três possibilidades de estamparia no tecido, que, ao longo das mediações, vão sendo definidas pelas pessoas participantes. Cada participante recebe um tecido de 1 metro e 50 centímetros de comprimento por 60 centímetros de largura e um livreto com vários adinkras e grafismos africanos.

A primeira técnica repassada é a cópia à mão livre, que se constitui em escolher adinkras ou grafismos e, com um pincel ou palito, transpor para o tecido na ordem ou tamanho que quiser, sem o uso de moldes. A segunda técnica é utilizar carimbos feitos com rolhas talhadas – que Erik Martincues e eu fizemos – de imagens selecionadas que simbolizam o vento, o coração, a natureza ou alguma forma geométrica. E a terceira técnica é utilizar formas geométricas para a estamparia, delimitando uma ou mais áreas do tecido com fita crepe no formato de triângulo, quadrado ou linhas. Dentro das áreas selecionadas, aplica-se tinta com o auxílio de pincel ou esponja. Após a secagem do tecido e ao retirar as fitas, os formatos saem bem delimitados.

Figura 10 – Demonstração das técnicas para a estamperia. Casa de Cultura Negra. Ouro Preto-MG.



Foto por: Cesar Tropa, 2022.

Figura 11 – Começando a customização. Casa de Cultura Negra. Ouro Preto-MG.



Foto por: AneSouz, 2022.

No início da oficina, peço às pessoas para fecharem os olhos e, em uma breve pausa, acessarem seu estado de presença através do silêncio e da atenção à respiração. Peço que se permitam estar no “aqui e agora”, não se distraíndo com o que haviam deixado por fazer – é um convite para que estejam totalmente presentes. Após esse momento, convido as pessoas participantes – pessoas de todas as faixas etárias – para brincar.

Nessa oficina mediei uma brincadeira de aquecimento³⁰, onde todas as pessoas, com as mãos sobre as mesas, batiam duas vezes seguidas, em resposta ao que eu falava para concentrar, relaxar e se divertirem.

³⁰ A brincadeira se chama “Atenção, concentração”, que faz parte do repertório de brincadeiras da Rabisco Brincante, já descrita na nota de rodapé da página 25 deste trabalho.

Figura 12 – Momento de Concentração e brincadeira com as mãos. Casa de Cultura Negra. Ouro Preto-MG.



Foto por: AneSouz, 2022.

Posterior a este momento, foram entregues pedaços de papel e lápis para que as pessoas respondessem às seguintes perguntas: “Você sabe o que é um turbante?”; “Se sim, você usa ou já usou um turbante? Por quê?”; “Se não, por quê?”. Após responderem, os papéis foram colocados, simbolicamente, dentro de um baú, sendo informado que não seriam expostos. O intuito dessas perguntas é proporcionar um exercício reflexivo individual e coletivo, onde as respostas são estímulos positivos no âmbito do autoconhecimento. Também serviram para que eu pudesse conhecer as pessoas presentes e desenvolver a proposta da oficina a partir de suas respostas, ou seja, facilitar a minha mediação³¹.

Durante o andamento da oficina, li algumas respostas e me surpreendi com diversas delas. Algumas pessoas não conheciam um turbante; algumas conheciam, mas nunca o usaram, por não se sentirem à vontade. E as poucas pessoas que usavam, responderam de forma direta e empoderada: “Sim, é minha cultura e minha origem.”; “Sim! Porque faz parte da minha história, da minha ancestralidade.”; “Sim, porque eu acho bonito e vem de um lugar que para mim tem extrema importância e é uma energia muito forte”.

³¹ Durante a oficina de duas horas, enquanto as pessoas participantes estão criando seus turbantes, leio as respostas previamente coletadas. Essa leitura me auxilia a enriquecer a mediação de forma sensível, nas conexões com e entre as pessoas e proporciona um diálogo mais fluido ao final da oficina.

Figura 13 – Escrita preparatória na oficina de turbantes. Casa de Cultura Negra. Ouro Preto-MG.



Foto por: Cesar Tropa, 2022.

Já a oficina de bonecas(os) pretas(os), também realizada neste evento, foi ressignificada para a temática de representatividade da cultura reinadeira de Ouro Preto-MG, que já estava sendo experimentada no processo de criação do espetáculo “Chico Rei: Galanga do Congo”. Na mesma programação que integrou a “Oficina de Customização de Turbantes”, em janeiro de 2022, ministrei a “Oficina de Bonecas(os) Pretas(os): *Congadeiros e Moçambiqueiros*”.

Assim, Leda Martins descreve esses dançantes e suas performances específicas, Congos e Moçambiques:

Ambos vestem-se de calças e camisas brancas. Os Congos, entretanto, além dos saiotes, geralmente de cor rosa ou azul, usam vistosos capacetes ornamentados por flores, espelhos e fitas coloridas. Movimentam-se em duas alas, no meio das quais postam-se os mestres, os solistas, e performam coreografia de movimentos rápidos e saltitantes, às vezes de encenação bélica e de ritmo acelerado. O grupo de Congos, representa a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem caminhos, rompendo com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos. [...] Já o Moçambique, senhor das coroas, recobre-se, geralmente, de saiotes azuis, brancos ou rosa por sobre a roupa toda branca, turbantes nas cabeças, gungas (guizos) nos tornozelos e utilizam tambores maiores, de sons mais surdos e graves. Dançam agrupados, sem nenhuma coreografia de passo marcado. Seu movimento é lento e de seus tambores ecoa um ritmo vibrante e sincopado. Os pés dos moçambiqueiros nunca se afastam muito da terra e sua dança, que vibra por todo o corpo, exprime-se, acentuadamente, nos ombros meio curvados, no torso e nos pés (MARTINS, 2006, p. 77-78).

Nessa configuração, a proposta da oficina foi representar as Guardas de Congo e Moçambique de Ouro Preto-MG³². Na primeira parte da oficina, as pessoas participantes escolhiam o tipo de boneca(o) que queriam fazer – seja um dançante Congo ou Moçambique – pois, como o processo básico de sua construção era similar, a escolha era livre. A construção inicial se deu a partir da identificação dos materiais disponíveis, das vestimentas e adereços referentes às Guardas locais. O processo nesta oficina foi compartilhar as criações de bonecos de vara e como eles funcionam ao materializar essas presenças de personagens negras que constituem a população ouropretana, ao fortalecer e homenagear a tradição reinadeira.

É como diz Ana Maria Amaral, “falar do passado é trazer sua memória, representá-lo é imitá-lo e, para isso nada melhor do que o boneco [...]” (AMARAL, 2007, p. 55).

Figura 14 – Oficina de Criação de Boneca(o) da Congada e de Moçambique. Casa de Cultura Negra. Ouro Preto-MG.



Foto por: AneSouz, 2022.

³² Na ocasião havia integrantes das Guardas de Moçambique e de Congo de Ouro Preto -MG e alguns turistas que estavam fazendo uma reportagem, de cunho escolar, sobre a festa do reinado.

Figura 15 – Participantes das oficinas de Criação de Boneca(o)s da Congada e de Moçambique. Casa de Cultura Negra. Ouro Preto-MG.



Foto por: AneSouz. 2022.

Figura 16 – Sr. Paulo Marcos Arcebispo Rei Congo da Guarda de Moçambique de Ouro Preto-MG participa da oficina na Casa de Cultura Negra.



Foto por: AneSouz. 2022.

Essa vivência foi muito forte e significativa, pois havia a presença de integrantes da Guarda de Congo e da Guarda de Moçambique de Ouro Preto-MG – inclusive um dos Reis da Guarda de Moçambique.

Cada Guarda tem seu santo de devoção e, de acordo com a festa e reinado de cada Guarda, faz o levantamento de uma bandeira em honra/homenagem ao santo ou santa. Na Guarda de Moçambique de Ouro Preto-MG é levantada a bandeira a Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Benedito e Santo Antônio. Ao levantar a bandeira para seus(suas) santos(as) de devoção, a Guarda realiza a coroação de reis e rainhas, ou seja, o

trono coroado. Através do “sopro” da espiritualidade que é feita a escolha e a pessoa escolhida recebe um convite, através dos(as) capitães(ãs), para ser rei ou rainha. Com o aceite da pessoa e ela tiver um bom desenvolvimento na guarda espiritualmente – em partilhar sua vivência na Guarda com orações e cuidado –, a espiritualidade aponta se a pessoa é uma rainha perpétua ou rei perpétuo. E assim, é escolhido um dia específico para fazer sua coroação.³³

A maioria das pessoas participantes fizeram suas bonecas(os) de acordo com sua vivência nas Guardas, e somente quatro pessoas não eram reinadeiras.

3.4 Projeto Raízes Afro: Customização de Turbantes e Abayomis

Entre o ano de 2023 e 2024, integrei o projeto *Raízes Afro - fortalecendo a identidade, autoestima para empoderar*³⁴, na Casa de Cultura Negra em Ouro Preto-MG, como professora de teatro, de contação de história e com as oficinas de customização de turbantes e Abayomis. No Léxico da Pedagogia do Teatro o termo oficina é assim descrito:

É o termo usado para designar um curso ou workshop de teatro e de outras artes, também usado em situações em que queiram transmitir outros saberes e debater sobre determinado assunto. Traz consigo a ideia de preparação, de processo, de um lugar que prioriza a criatividade, a imaginação, a liberdade de expressão e a reflexão (LOPES, Beth *in* KOUDELA & SIMÕES, 2015, p. 131).

Que se alinha com a proposta da oficina, que se propõe a fortalecer a identidade e representatividade negra. Com a realização dessas oficinas, a confecção de Abayomis e a customização dos turbantes foi adaptada em um processo único, dividido em duas partes para estudantes da Escola Estadual Horácio Andrade, sendo as turmas inscritas no projeto de teatro e contação de histórias, canto e dança; e alguns dias reservados para a comunidade do entorno da Casa de Cultura Negra. Assim, foram oferecidas seis oficinas realizadas durante o projeto, com o total de 75 participantes.

³³ Rainhas e Reis da Guarda de Moçambique de Ouro Preto-MG: Maria da Conceição Inácio Moutinho e Paulo Marcos Arcebispo – rainha e rei de Santa Efigênia (coroados/consagrados no dia da festa Santa Efigênia); Maria de Fátima da Costa Reis e Luis Cristiano da Costa Reis – rainha e rei de Santo Antônio (coroados/consagrados no dia do reinado no levantamento da bandeira de Santo Antônio) e Gerson Onorio dos Reis – Rei de São Benedito (coroados/consagrados no dia de São Benedito em Aparecida do Norte-SP). Esse saber foi compartilhado pelo Capitão Kedison Guimarães.

³⁴ Ressalto que todas as imagens das(os) estudantes inseridas neste trabalho, contêm termo de autorização de imagens de seus responsáveis concedidas ao projeto Raízes Afro, previsto no Estatuto da Criança e Adolescente (ECA) no Art.17a Lei Federal nº 8.069 de 1990. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm.

Figura 17 – Cards de divulgação das oficinas. Produzida pela comunicação do Projeto Raízes Afro.



Feito por: Arlindo, 2023-2024.

Para a turma de dança do projeto, composta por adolescentes do tempo integral da Escola Estadual Horácio Andrade, a proposta inicial foi que cada estudante contasse a história e/ou significado de seu nome. A maioria não sabia e, na curiosidade momentânea, pesquisaram via Google. Este exercício foi muito significativo para a turma, principalmente aos que sabiam suas histórias e as compartilharam³⁵. Essa atividade serviu para apresentar a

³⁵ A inspiração de experimentar essa dinâmica com a turma se deu a partir de uma vivência que anteriormente tive em uma visita a uma exposição de Artes em cartaz no Museu Boulieu proposto pelo arte-educador e

Abayomi e seus possíveis significados.

Já em um segundo momento, iniciamos a customização de turbantes e foi encantador ver o interesse da turma durante a criação. A turma mostrava muita vontade de cobrir o tecido e por isso utilizavam bastante tinta. Foi a turma que mais fez uso da técnica mão livre no processo de estamparia.

Figura 18 – Abayomis (esq.); customização de turbantes (meio); e Participantes presenteiam Abayomis: “meu presente” (dir.).



Fotos por: Erik Martincues, 2023.

Já na turma de canto, turma do Oitavo Ano do Ensino Fundamental – Anos Finais, também da Escola Estadual Horácio Andrade, a oficina foi bem desafiadora por ser uma turma que tinha muitos meninos, inicialmente pouco interessados. Alguns ficaram um pouco envergonhados, ao ponto de três estudantes optarem por desistir de participar. Alguns colegas da turma relataram que, em todos os encontros do projeto, esses estudantes não demonstravam interesse em realizar as atividades propostas e queriam "sair da sala de aula/escola".

Ao perguntar a esses estudantes o motivo disso, obtive uma resposta direta: "Queremos não, fessora³⁶". O convite ficou em aberto para que, se eles mudassem de ideia e quisessem participar podiam comunicar a qualquer momento, o que não ocorreu. A postura desses estudantes era apática e ficaram deitados no chão o tempo todo. Assistiram a oficina inteira, em silêncio e sem demonstrar interesse algum em participar da oficina.

mediador Matheus Borelli, a quem agradecemos o acolhimento. Essa vivência fez parte da Excursão Curricular da disciplina Módulo de Acompanhamento Acadêmico I, ministrado pela professora Neide das Graças.

³⁶ Abreviação de professora utilizados pela maioria dos estudantes que participaram da oficina.

Essas barreiras complexas e difíceis carecem de cuidado ao acessar e, às vezes, não são possíveis em um encontro de duas horas de duração. Os motivos do “desinteresse” podem ser diversos e a escola deve investigar para, através de um diálogo aberto, proporcionar um espaço acolhedor a esses jovens. Infelizmente, nessa turma não tinha a presença da professora Letícia Afonso³⁷ que ministrava a oficina de canto no projeto, para que pudéssemos dialogar sobre a situação. Então optei por respeitar a vontade dos estudantes, por saber que a obrigatoriedade para adolescentes ou qualquer pessoa é contraproducente. E por acreditar na construção de caminhos que possam estimular o interesse nesse tipo de proposta, mas que demandam tempo. No entanto, os estudantes que quiseram participar, se envolveram muito com os processos, principalmente, na customização dos turbantes.

Figura 19 – Oficina de Abayomi e customização de turbantes com a turma de canto do Oitavo Ano da Escola Estadual Professor Horácio Andrade, Ouro Preto-MG.



Foto: da autora, 2024.

Mesmo que tenha sido desafiador despertar o interesse da turma, os momentos de criação e de expressão transpostos para os tecidos, de quem participou, foram envolventes e proporcionou uma relação de aproximação afetuosa entre eles. Uma vez que, durante os processos surgiram conversas sobre o cotidiano e outros assuntos diversos, proporcionando

³⁷ Professora de canto e preparadora vocal desde os 15 anos, licenciada em música pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Pesquisa os cantos sagrados africanos e afro-brasileiros.

um envolvimento amigável respeitoso entre a turma. O que revelou a força dessa experiência de confecção de Abayomis e turbantes, como uma pedagogia contracolonial poderosa para a valorização da cultura afro-brasileira e fortalecer a identidade cultural das pessoas participantes.

Na turma de teatro, composta por estudantes do Sétimo Ano do Ensino Fundamental – Anos Finais, da Escola Estadual Professor Horário Andrade³⁸, que já conhecia devido à minha atuação regular como ministrante da oficina de teatro e contação de histórias, houve um envolvimento um pouco mais gradativo, durante todo ano em que trabalhamos juntos(as). A proposta com essa turma foi bastante diferente e mais alongada, durando cerca de onze meses, pois o objetivo era criar as Abayomis e os turbantes para compor a criação cênica da mostra final do projeto. Essa foi a turma, por tudo que foi mencionado, que mais se envolveu em todos os processos de criação e vou destacar dois momentos específicos.

No primeiro momento, quando começaram a fazer pela primeira vez a oficina de Abayomi eu perguntei se alguém conhecia a história de origem das bonecas e uma das meninas disse saber a história que compartilham na escola. Então, ela disse que essas bonecas surgiram dentro dos navios negreiros, feitas pelas mães, e que serviam para fazer os filhos pararem de chorar durante a diáspora. Nesse momento, foi muito importante falar da origem da história e de sua criadora, a Lena Martins, com o intuito de disseminar sua narrativa (ver página 20 dessa monografia).

O segundo momento a destacar foi quando Kedison Guimarães³⁹, diretor de promoção e igualdade racial da Casa de Cultura Negra, esteve presente e propôs a seguinte discussão: por que não existiam tantas bonecas pretas, e usou a boneca Barbie como exemplo. A discussão foi muito interessante com a turma. Em seus posicionamentos se identificavam com uma perspectiva atrelada ao racismo estrutural. Algumas de suas respostas foram: “porque as bonecas brancas eram vistas como mais bonitas”; que “vivíamos em uma sociedade racista”; e que “não havia espaço na sociedade para bonecas pretas”. Ou seja, para esses jovens as bonecas refletiam padrões de beleza eurocêntricos. Essas percepções destacam a importância de oportunizar vivências e criar diálogos acerca da negritude e gerar reflexões e mudanças significativas em nossa sociedade.

³⁸ O Projeto Raízes Afro foi realizado em parceria com a Escola Estadual Professor Horário Andrade (EEPHA), onde a direção da escola selecionou três turmas para participarem das oficinas, considerando as contribuições do projeto no desenvolvimento das turmas participantes.

³⁹ Kedison Geraldo Ferreira Guimarães, psicólogo graduado pela Faculdade Alis Itabirito-MG, Capitão da Guarda de Moçambique de Santa Efigênia de Ouro Preto, ocupa atualmente o cargo de Diretor de promoção da igualdade racial da Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG.

O processo de customização de turbantes com essa turma foi onde os meninos se envolveram muito e utilizaram todas as técnicas ensinadas na criação dos turbantes. Já as meninas decidiram pintar com folhas da natureza ao usá-las como carimbo, o que foi muito interessante de visualizar, tendo em vista o processo de evolução dessa turma a cada encontro.

Figura 20 – Customização de turbantes e criação de Abayomis com a turma de teatro – 2024. Turma de teatro da E.E. Professor Horácio Andrade. Projeto Raízes Afro.



Foto: da autora, 2024.

Os diálogos construídos através das oficinas, ofertadas gratuitamente, em parceria com a Escola Estadual Horácio Andrade, tiveram impactos positivos para fortalecer a importância de oportunizar o acesso à arte e à cultura africana e afro-brasileira no âmbito escolar e fora dela.

A implementação da Lei 10.639/03 e de suas respectivas diretrizes curriculares nacionais vem somar às demandas do movimento negro, de intelectuais e de outros movimentos sociais que se mantêm atentos à luta pela superação do racismo na sociedade, de modo geral, e na educação escolar, em específico. Esses grupos partilham da concepção de que a escola é uma das instituições sociais responsáveis pela construção de representações positivas dos afro-brasileiros e por uma educação que tenha o respeito à diversidade como parte de uma formação cidadã. Acreditam que a escola, sobretudo a pública, exerce papel fundamental na construção de uma educação antirracista (GOMES, 2008, p. 68-69).

Ou seja, quando a escola se propõe em promover experiências com poéticas negras, com representações positivas sobre a população negra, como destaca a autora, contribui de forma significativa para a consolidação de uma formação cidadã que respeite e valorize a diversidade étnico-racial.

3.5 Oficina de Abayomis no Departamento de Artes Cênicas - UFOP

Em 2024, na disciplina Processos Educacionais em Teatro V: Seminários Expandidos, ministrada pela professora Brenda Campos⁴⁰, uma das propostas avaliativas ao final da disciplina foi a escrita de um projeto para ser submetido no Edital de Intercâmbio Cultural Minc nº 1, de 5 de outubro de 2023. Nesse edital submetemos⁴¹ a circulação do espetáculo “Chico Rei: Galanga do Congo”. Como parte prática da atividade, propus a construção das Abayomis com a turma. Infelizmente, o projeto não aprovado neste edital, ficamos na suplência, mas foi um ponto de partida inicial significativo na reescrita do projeto do espetáculo “Chico Rei: Galanga do Congo” e da oficina “Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Abayomi”.

Compartilhei com a turma os três processos desenvolvidos na construção do espetáculo e as vivências educativas obtidas em espaços escolares e não escolares. Nesse espaço acadêmico – com dezesseis estudantes da Licenciatura em Artes Cênicas –, e por se tratar de uma turma de jovens artistas, a oficina foi mediada de forma distinta das vezes anteriores. No primeiro momento, propus uma brincadeira⁴², realizada em duplas, com intuito de que as duplas se relacionassem através do brincar e, ao mesmo tempo, para que a brincadeira pudesse fazer parte de seus próprios repertórios brincante e docente.

Na sequência, cada pessoa fez uma Abayomi seguindo o passo a passo e, ao final, assim como em todas as outras oficinas, dialogamos sobre a ação de presentear a dupla. Em determinado ponto da sala, uma pessoa de cada vez se posicionava e falava o que desejava para a outra pessoa. Ambas se presenteavam com as Abayomis que haviam criado. Foram momentos de trocas de afetos genuínos e muito emocionante de presenciar.

Ao final, no momento que nomeei “meu presente”, em formato de roda, com as Abayomis de mãos dadas, fechamos os olhos e cantamos um dos cânticos da Guarda de

⁴⁰ É artista da cena, pedagoga, curadora, professora e pesquisadora das artes entre infâncias. Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGAC - UFOP) e doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGE - FaE - UFMG), investiga as artes entre infâncias por meio de sua pesquisa acadêmica, bem como da Insensata Cia de Teatro, grupo onde atua desde 2009.

⁴¹ Juntamente com Erik Martincues – Ator, produtor cultural, graduado em Artes Cênicas (Bacharel em Interpretação) pela Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP. Qualificado em Teatro pela FAFI - Escola de Teatro, Dança e Música em Vitória-ES. É meu companheiro afetivo e integrante da Rabisco Brincante e Cia. Assunto Suspenso, as quais realizamos a inscrição.

⁴² A brincadeira se chama “História sem fim” onde através da repetição de gestos e de frases o grupo narra juntos uma história que não acaba. Em uma parte específica da história é acrescentado um estímulo, por exemplo contar a história rindo, com voz grave, sussurrando e outros. Aprendi essa brincadeira no curso de contação de histórias que participei no Instituto Fênix de Ensino e Pesquisa, com o contador de histórias Fabiano Moraes chamado “A arte de brincar com as palavras” em 2013, na cidade de Vitória-ES.

Moçambique “Grande Anganga Muquixe”⁴³, o que foi bem significativo e muito bonito naquele momento.

Na disciplina de Módulo Acadêmico III, ministrada por Cris Diniz⁴⁴, a oficina de Abayomi ocorreu nos mesmos moldes que outras, porém com um ponto importante a destacar: somente duas pessoas da turma conheciam as Abayomis. A maioria nunca havia feito ou sabia descrever o que era, sendo necessária uma apresentação completa sobre sua origem. Realizada em fevereiro de 2024, para dez discentes participantes, o mais interessante de visualizar nessa oficina, foi o envolvimento e aceitação da turma com a proposta. O momento “meu presente” foi especial, pois algumas pessoas da turma escreveram na vestimenta da Abayomi, palavras de afeto, frases e até poemas afetivos para as pessoas que presentearam. Finalizamos com uma roda de abraços apertados.

Esses momentos de pausa, de carinho, de reciprocidade, de união e respeito são sempre marcantes durante a oficina. Ter esse espaço na academia, onde docentes visualizam a importância dessas práticas e apoiam seu compartilhamento, são fundamentais na formação de artistas-docentes para fazer valer a implementação das leis 10.639/03 e 11.645/08 nos espaços escolares que vierem a exercer o ofício de professoras e professores de Artes.

Figura 21 – Oficina de Abayomi nas turmas de Licenciatura em Artes Cênicas no ano de 2024 da UFOP, Ouro Preto-MG.



Foto: da autora, 2024.

⁴³ Esse canto está completo na página 17 dessa monografia com o significado/tradução em nota de rodapé.

⁴⁴ Cris Diniz fez Mestrado em Iluminação Teatral na Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP, Ouro Preto-MG-2018, Graduação em Interpretação Teatral com formação complementar em Artes Visuais, pela UFMG, Belo Horizonte-MG-2010, e Licenciatura em Artes Cênicas da UFMG, Belo Horizonte-MG-2008. <https://crisdiniz.com/bio/>

Com essas experiências diversas que vivencio, pesquiso continuamente a evolução das técnicas nas companhias teatrais das quais faço parte, transmutando minha forma de mediar a oficina, pois ela não é engessada/pronta. Pelo contrário, é mutável, viva, e fortalecida em cada vivência, a depender do grupo. Enquanto docente, esses processos de formação promovem a representatividade negra e contribuem na construção de uma educação antirracista.

Foi nessa trajetória que renomeamos a oficina para “Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas Pretas Ayôs”⁴⁵. Sentimos a necessidade de nomear as(os) bonecas(os), ao longo dessas vivências, de Ayôs, que em uma das interpretações na língua iorubá (yorùbá) é “alegria” ou “felicidade”, como é explicado por Maria Inês Couto de Almeida:

Desde muito tempo os iorubá reúnem a família e os amigos e comemoram o Dia de-dar-o-nome aos filhos (Ìkomojádé), costume esse que dura até hoje. O nome é escolhido de acordo com a família a que a criança pertence, a posição em que nasceu, se chorou muito etc. [...] as pessoas nascidas num dia de alegria para a família são chamadas Adebayo, Ayodeji, Bolaji, e outros nomes compostos de ayo (alegria) e ola (dignidade, riqueza) (ALMEIDA, 2006, p. 49-50).

Durante as oficinas surgiram inquietações e pesquisas acerca de brincadeiras afro-diaspóricas para incluir no espetáculo "Chico Rei: Galanga do Congo" e trazer uma interação brincante com o público. Assim, a brincadeira reinventada que acompanha o espetáculo e as oficinas é “Guerreiros(as) Nagô”, popularmente conhecida e como “Escravos de Jó”⁴⁶. Tivemos contato com sua versão original durante a pandemia da Covid-19 em uma aula virtual para arte-educadores e, a partir daí, criei para a gestualidade a partir da letra reinventada.

Guerreiros Nagô, jogavam caxangá.
Salta, gira, deixa a Zabelê ficar.
Guerreiros e guerreiras fazem zigue-zigue-zá.
Guerreiros e guerreiras fazem zigue-zigue-zá
(Letra reinventada e de autoria desconhecida).

A gestualidade reinventada para brincar em roda de “Guerreiros(as) Nagô” foi adaptada a partir de vivências em outros contextos. Esses gestos simbolizam movimentos de guerreiros(as) e elementos da cultura nagô, em que as pessoas participantes são convidadas a

⁴⁵ Com a evolução do processo criativo, a oficina foi renomeada de “Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Abayomi” desenvolvida nos anos 2021 e 2023 para “Tecido à Teia: Customização de Turbantes e Criação de Bonecas Pretas Ayôs” realizada no final de 2023 até os dias atuais.

⁴⁶ A sua origem é desconhecida, não há fontes que afirmam com exatidão sua origem ou autoria, pode ter sido criada no período colonial, com influência das culturas africanas, indígenas e brasileiras.

realizar os seguintes movimentos: passos ritmados que acompanham a música, promovendo a concentração; salto e giro, representando a agilidade e a destreza dos(as) guerreiros(as); movimentos de mãos, que consistem em juntar os dois antebraços em formato de X na frente do peito; e o zigue-zague, desenvolvido de três formas: com passos básicos de capoeira, com pulos de um lado para o outro, e no espetáculo utilizamos palmas precisas – uma palma para a direita, outra para a esquerda e uma acima da cabeça.

Até então, os processos eram mediados de formas separadas, como se fossem oficinas distintas, entretanto, após essas experimentações a oficina se tornou uma só, conforme dito anteriormente. Atualmente, é constituída destes processos híbridos que mesclam artesanato, artes plásticas, teatro e performance brincante e integram o repertório da Cia. Assunto Suspenso e da Rabisco Brincante. Além da construção de Abayomis, Ayôs e turbantes, essas criações são perpassadas por aquilo que chamamos de “performatividade brincante”, que se caracteriza de forma espontânea e fluida e proporciona momentos de lazer, de imersão criativa e visibilidade para a potência de cada objeto criado. Busca-se, a partir do contato com tecidos, retalhos e a relação entre as pessoas participantes, a criação de uma teia forte, de construção coletiva, de representatividade e afetos.

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcriando, revisando, e representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória”. A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc. (MARTINS, 2021, p. 130).

Nesse sentido, o espetáculo incorpora as oficinas, as brincadeiras, a contação de história, conferindo a essa narrativa afro-brasileira uma abordagem construtiva de respeito aos ancestrais e às festas reinadeiras. Em que cada gesto, cada palavra e cada criação contribuem para a construção de uma identidade coletiva e para a preservação das tradições ancestrais.

4 O PROCESSO CRIATIVO TEATRAL EM CHICO REI: GALANGA DO CONGO

*Foi na bêra do mar, foi que nêgo chorou.
Foi na bêra do mar, foi que nêgo chorou.
Ao ver Nossa Senhora saindo das águas coberta de flor.
Ao ver Nossa Senhora saindo das águas coberta de flor.
(Cântico, Guarda de Moçambique Nossa Sra. do Rosário
e Santa Efigênia Ouro Preto-MG).*

Antes de adentrarmos nas linguagens que permeiam o processo criativo do espetáculo, apresento uma breve sinopse da história de Chico Rei de forma a contextualizar como é recontada na montagem a ser descrita posteriormente.

Galanga, um rei africano do Congo, tem sua coroação interrompida ao ter seu reino invadido pelos portugueses que, forçadamente, o aprisionam em uma embarcação rumo a um destino desconhecido. Durante a viagem forçada uma tempestade atinge a embarcação, por ordem do capitão muitas mulheres e crianças – incluindo a esposa e a filha de Galanga – são jogadas ao mar.

Em alto mar, o veleiro fez água, a carga era muito pesada. A ganância falou mais alto que a razão. Era preciso aliviar o peso ou naufragariam todos. Parte da carga deveria ser jogada ao mar e sem hesitação, esse foi o destino das mulheres, sem nenhuma exceção. Eram mercadorias de menor valor. Galanga e os outros homens viram tudo sem poder reagir. O argumento do chicote e dos ferros eram superiores a suas forças (XAVIER, 2007, p. 44-45).

Quando chegam ao Brasil, Galanga e seu povo são vendidos, separados e rebatizados. Galanga passou a ser chamado Francisco (Chico) como tantos outros, foi comprado para ser escravizado na chamada mina da Encardideira⁴⁷ e trabalhar na exploração de ouro. Um dia, dentro da Mina Encardideira, Galanga vê a imagem de Santa Efigênia, a padroeira dos pretos e pretas, e da imagem da santa surge uma ideia para libertar seu filho Muzinga, o povo do Congo e uma saída para comprar a sua própria liberdade.

A história se modifica com o tempo, a primeira versão que se tem notícia aponta que Galanga ao se banhar percebe que junto da água escorre pó de ouro e, ao longo do tempo, acumula ouro suficiente para o plano de libertação de si e de seu povo. Em outras versões, se fala que com o trabalho extra economiza ouro para valer a própria alforria. Com o tempo, e trabalho intenso e coletivo, seu povo vai sendo liberto e assim compram a Mina Encardideira.

⁴⁷ A Mina Encardideira, foi renomeada como Mina de Chico Rei. É um local de visitação turística localizado no bairro Antônio Dias em Ouro Preto-MG.

Com os lucros dessa mina, constroem a Igreja de Santa Efigênia, homenageando a padroeira dos negros.

O dinheiro ganho com o ouro da mina da Encardideira era todo empregado em alforriar os velhos, os companheiros do Congo e para construir a igreja. O templo foi construído em cima de um morro e pode ser visto de vários lugares da cidade. A ladeira que dá acesso a ele é tortuosa, com casas pequenas formando uma vista inigualável, pintada por muitos artistas ao longo dos anos. Pronta a capela em homenagem a santa Efigênia, Chico foi coroado rei dentro dela, com a autorização do governador e do bispo, com a presença maciça de negros vindos de toda parte [...] (XAVIER, 2007, p. 48).

Assim, Chico Rei é coroado rei novamente e inaugura o coroamento dos reis do congado nas Minas Gerais onde “[...] o cortejo da dança africana passou a percorrer as ruas de Vila Rica todos os anos por conta da festa da Senhora do Rosário” (XAVIER, 2007, p. 48-49). Essa é uma das origens das tradições do Reinado que se mantém até os dias atuais com a maior concentração de congado em Minas Gerais.

Ouro Preto-MG é amplamente reconhecida por sua rica história, intrinsecamente ligada à mineração e à escravização do período colonial do Ciclo do Ouro. A narrativa contracolonial da história de Chico Rei, um escravizado que conseguiu comprar sua liberdade e a de seu povo, constitui uma parte significativa desse passado⁴⁸. Um passado de dor, sofrimento, de apagamento, mas de memória, de resistência e de esperança.

[...] as culturas tradicionais atestam a situação narrativa como fato social significativo do encontro entre pessoas por meio do relato oral. Tal situação é um dos modos instituídos que as culturas têm de compartilhar, preservar e difundir conhecimentos configurados simbolicamente em estruturas narrativas. Assim como o pote têm a função de guardar o mel, o contador de histórias também é o guardião do relato ancestral (LOPES, Beth *in* KOUDELA & SIMÕES, 2015, p. 32).

O processo criativo do espetáculo se iniciou em 2021, por mim e meu companheiro Erik Martincues, conjuntamente. Assim, tanto a dramaturgia quanto a construção dos objetos cênicos, a linguagem narrativa e musical calcados nas oralituras, são resultantes de nossa pesquisa, como destaca a autora Leda Martins:

A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes (MARTINS, 2021, p. 41).

⁴⁸ Embora não haja registros históricos primários que comprovem a existência de Chico Rei, sua trajetória é transmitida majoritariamente por meio da oralidade e da cultura reinadeira, mineira e ouropretana sendo forte símbolo de resistência e ancestralidade negra no Brasil.

O formato de contação de história, ainda que teatralizada, foi o ponto de partida do processo de montagem do espetáculo. A contação de história traz objetos cênicos, partituras gestuais e uma narrativa corporal para contar a história. Assim, durante a performance teatral a narradora se desloca para personagens, juntamente com dois atuentes, de forma que entre cânticos das Guardas de Congo e Moçambique a performance afro-brasileira acontece. Além disso, há interação com os espectadores – com uma breve oficina de Abayomis – a partir do efeito de distanciamento, através do qual a narrativa é brevemente interrompida para contar a história das Abayomis e ensinar como é feita.

4.1 Dramaturgia e encenação – Abayomis, Ayôs e Sombras

A dramaturgia foi desenvolvida em um processo colaborativo, baseado em pesquisas aprofundadas sobre Chico Rei, com o objetivo de manter a estrutura tradicional, mas sem se prender a uma linearidade temporal. Uma narrativa fragmentada em que se fazem presentes as linguagens do teatro narrativo, teatro épico, teatro de sombras, de formas animada e musical. Durante a encenação, os intérpretes-atuantes narram diretamente ao público, olhos nos olhos, uma relação pessoal que gera proximidade e cria vínculos afetivos e sociais⁴⁹.

Figura 22 – Momento brincante no espetáculo “Chico Rei: Galanga do Congo”. Apresentação no Festival Itinerante de Teatro Infantil na Escola Municipal Monsenhor Castilho, Ouro Preto-MG.



Foto por: AneSouz, 2024.

⁴⁹ Esse fenômeno em que atuantes estão presentes, sem a ilusão da personagem, é denominado de quebra da quarta parede e pode ser sucintamente explicitado: “[...] a quebra da quarta parede, promovida pelos movimentos de renovação, evidenciaria a existência do espectador na plateia que, como parte indissociável da própria definição dessa arte, durante séculos, havia tratado como se não existisse” (LOPES, Beth in KOUDELA & SIMÕES, 2015, p. 99).

As imagens do teatro de sombras são recursos para uma poética visual, não através de silhuetas bem-marcadas e sim de figuras, desenhos e bonecas Abayomis que são destacadas pela caixa de luz. O público identifica prontamente, nos traços das sombras projetadas, os dançantes e seus tambores, o navio e as ondas, a igreja de Santa Efigênia e o próprio Chico Rei e sua coroa. Surgindo na encenação para compor a história de maneira imagética, a caixa de luz traz mistério e encantamento à narrativa. Assim, a inserção de bonecos e objetos específicos que são manipulados confere uma dimensão lúdica e imaginativa à narrativa.

A música cênica e sons incidentais, em sua maioria percussiva⁵⁰, desempenham um papel fundamental na montagem. Não como trilha sonora, mas em diálogo constante com a narrativa que permite momentos de identificação com as personagens negras. A experiência sensível, interativa e imersiva amplia as possibilidades expressivas da encenação e teatralidade negra.

Dividido em cinco cenas, cada uma delas apresenta ao público diferentes passagens da vida e do legado de Chico Rei. O espetáculo se inicia com o cortejo, de forma que a intérprete Indra Jager⁵¹ se encaminha até o espaço cênico tocando um sino. Logo após, ouve-se ao longe uma voz e um cântico de “licença” aos ancestrais, ao espaço e ao público. Esse canto responsivo – em que as vozes de outros intérpretes se unem em um coro – é feito à capela⁵². Ao som do atabaque, os intérpretes se movem pela plateia, em cortejo, tocando instrumentos musicais, cantado e criando a primeira relação com a plateia.

Ao chegarem no espaço cênico delimitado, é instaurado um jogo físico entre os intérpretes e em diálogo com os sons incidentais de um berimbau executados ao vivo. Nesse jogo cênico de tensão corporal que ocorre entre atuantes – em que se movimentam no espaço cênico delimitado por uma corda em formato circular –, ora se aproximando ora se afastando, sempre há contato visual entre ambos. Busca-se com esse jogo de equilíbrio imaginário, instaurar a preparação corporal e de concentração dos atuantes.

A cada estímulo sonoro, que pode acontecer a qualquer momento criado pela intérprete, ocorre uma interrupção do jogo e uma narrativa fictícia – criada em sala de ensaio

⁵⁰ Na montagem os instrumentos musicais utilizados são: Atabaque, Agogô de metal e de coco, berimbal, djembe, ganzá, patangome, pau de chuva, tambor de mola (som de trovão), pandeiro, sino e castanholas.

⁵¹ Atriz e graduanda de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP. Intérprete convidada para integrar a montagem de “Chico Rei: Galanga do Congo” em 2024.

⁵² Canto com vozes sem acompanhamento musical como se dá nos Reinados, como preparação da Guarda durante um cortejo. Estabelece conexão entre Capitães, dançantes e o enunciado através do cântico, de situações diversas como: saudações, invocações, agradecimentos e outras significâncias.

– é narrada pelo intérprete Kaio Serafim⁵³. Nesse prólogo, introduz aos espectadores que a história a ser contada foi/é transmitida de geração em geração, mantendo viva a tradição griô.

Em algumas culturas da tradição oral do oeste africano, por exemplo, os *djelis*, denominados *griots* pelos ocidentais, constituem uma casta cuja função social é guardar na memória e transmitir por meio da palavra oral as genealogias das famílias, os fatos históricos e os contos de ensinamento [...] (LOPES, Beth in KOUDELA & SIMÕES, 2015, p. 99).

Como completa e descreve Líllian Pacheco “[...] o griô vem da África. Ele ensina o que aprendeu com seus avós (tocar instrumento, contar nossas histórias, mitos, cantigas de rodas...) e tudo o que aprendeu em outros cantos. O griô aprende ouvindo, caminhando” (2008, p. 63).

Na sequência se inicia a narrativa e encenação de Galanga, com a celebração de sua coroação junto de seu povo no Congo. O festejo surge nas primeiras imagens do teatro de sombras⁵⁴ – com dançantes Congadeiros – que seguirão em outras imagens durante todo o espetáculo. A magia do teatro de sombras pode ser assim resumida:

Esse é um tipo de abordagem em que não há atribuição rígida ou a priori à função da sombra, mas esta fica subordinada às necessidades e sugestões do texto que queremos representar. A sombra pode, portanto, variar em função de montagem para montagem, tornando-se, além de ferramenta técnica, também expressão de conceito, evocação de memória, presença onírica e muito mais (MONTECCHI, 2019, p. 287)

O reino de Galanga é invadido por homens brancos que, forçadamente, os tiram de seu reino e os aprisionam em um navio. A imagem do navio, aparece junto a imagem do mar na caixa de luz e, enquanto a narrativa vai se construindo, o intérprete movimenta as sombras animando-as de forma que a velocidade é alternada diversas vezes e que seus movimentos dialoguem ativamente com a narrativa.

Nessa cena a presença das Abayomis surge presentificando o povo negro jogado ao mar, que segundo a história oral eram, principalmente, mulheres e crianças. Inicialmente, os gestos são feitos em silêncio com muita delicadeza no manuseio tanto das sombras quanto das Abayomis, e aos poucos surge um cântico murmurante, culminando no término da cena com o cântico “Foi na bêra do mar”⁵⁵.

⁵³ Ator, músico, técnico e contador de histórias e graduando de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP. Intérprete convidado para integrar a montagem de “Chico Rei: Galanga do Congo” em 2024.

⁵⁴ A técnica utilizada para representar algumas imagens importantes da história, são desenhos feitos por Erik Martincues, em acetato – material plástico e transparente – diferentemente da técnica de silhuetas.

⁵⁵ Este cântico está na epígrafe deste capítulo, página 44.

Figura 23 – Sombra do navio no mar e Abayomi – Manipulação e canto: Ana Cláudia Miguel.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

Com a saída da sombra do navio, ocorre uma quebra na narrativa⁵⁶: os intérpretes/atuantes se aproximam mais do público e a narrativa fica mais direta – efeito distanciamento da personagem⁵⁷. Desse modo, a angústia da cena anterior é suavizada com uma breve demonstração da confecção das bonecas Abayomi e sua história, com o cântico “tapuia, tapuia, jacarandá”, simbolizando resistência e esperança. Essa quebra da narrativa principal é uma parte do espetáculo integrada à necessidade de evidenciar na encenação a origem já mencionada das bonecas Abayomis, creditando a artesã Lena Martins, em uma relação mais interativa com o público, enquanto os(as) intérpretes estão montando as bonecas.

Esse momento foi criado a partir do significado do nome Abayomi e de desdobramentos da oficina de criação de bonecas(os) pretas(os). Ou seja, após a atriz e o ator darem forma a boneca, duas pessoas negras da plateia são presenteadas com a Abayomi que acabou de nascer. Importante salientar que esse momento é guiado pelo encontro de cada

⁵⁶ Quebra: Os intérpretes dispõem as Abayomis pelo espaço cênico enquanto cantam à capela. Em seguida, se posicionam no chão bem próximo ao público e mostram várias tiras de tecidos. Ao rasgarem uma das partes deste tecido, iniciam a história de origem simultaneamente enquanto criam as Abayomis. Após finalizarem, retornam com o canto acompanhado do instrumento musical atabaque, e se direcionam aos espectadores para apresentar duas pessoas com as Abayomis. Ao concluir, voltam às suas posições e retomam a narrativa de Chico Rei.

⁵⁷A construção conceitual que fundamenta os efeitos de estranhamento ou distanciamento épico (Verfremdungseffekt) toma a identificação como mecanismo de base e opera através da interrupção da ação e do seu encadeamento empático. Essa interrupção promoveria o que Brecht define como assombro, uma emoção diretamente relacionada à descoberta das situações através de sua representação (LOPES, Beth in KOUDELA & SIMÕES, 2015, p. 142-143).

intérprete com uma pessoa com quem se relaciona/identifica na plateia, após todo o contato visual estabelecido.

A terceira parte do espetáculo narra a chegada de Galanga e seu povo ao Brasil, a venda desses corpos e a violência sofrida – desde os rebatismos –, em uma tentativa de se apagar nomes e histórias nos trabalhos diários forçados nas minas de ouro. Na sequência, Galanga vê a imagem de Santa Efigênia no interior da Mina da Encardideira. Com o recurso do teatro de sombras, a padroeira dos pretos e pretas é apresentada ao público com sua aparição luminosa, ao trazer a presença sagrada das forças ancestrais. Assim, Galanga se fortalece para conseguir a sua liberdade, a de seu filho Muzinga e de seu povo.

Nessa montagem optamos por manter a versão que Galanga, ao se banhar, percebe que junto da água escorre algum pó de ouro da carapinha, ou de seus cabelos, na qual ele passa a juntar o ouro resultante de seu trabalho⁵⁸. O passar do tempo dessa ação é demonstrado através de duas jarras, com água e ouro⁵⁹ e com gestos de virar a água de um recipiente a outro continuamente. Propomos assim, a imagem cênica dessa memória de trabalho e inteligência nas minas de ouro. É importante destacar que todas as cenas são construídas não somente pela imagem, mas pelos gestos, pela sonoridade, sendo possível acompanhar seu desenvolvimento pela composição cênica e musical.

Galanga liberta primeiro seu filho Muzinga, depois compra a própria liberdade e a liberdade de seu povo. Assim, compram a Mina Encardideira e constroem a Igreja de Santa Efigênia, em homenagem à protetora. Essa passagem é realizada de forma oral sem o uso das sombras. As sombras são retomadas na encenação com a imagem da igreja de Santa Efigênia, junto a coroação de Chico Rei e a celebração do Reinado.

O festejo salta do teatro de sombras para a coreografia dos atuantes que se coroam – representado, neste momento, pelos capacetes de congado⁶⁰. A cena é marcada pelo gesto de mostrar esse adorno simbólico para o congado, nessa coroação simbólica da realeza conga. E assim, com intérpretes coroados, são manipulados os bonecos dançantes que representam as Guardas de Congo e Moçambique, que juntas em suporte único, simbolizam a união, a força das Guardas e a tradição dos reinados, presentes em Minas Gerais, dentre outros estados brasileiros. Dessa forma, se pode afirmar com Leda Maria Martins:

⁵⁸ A adaptação da história de Chico Rei, teve sua pesquisa e escrita realizada no segundo semestre de 2020 e sua estreia início do ano de 2021. Neste período, já datava quase sete anos de estadia em Ouro Preto-MG. Durante esse período, em diversas ocasiões o contato com história de libertação de Chico Rei foi narrado da forma citada acima, seja contada por guias turísticos ou outros conhecidos, versão que serviu de base para o texto do espetáculo. Mesma versão utilizada por Maurizio Tizumba em seu espetáculo “Galanga Chico Rei”, que pode ser visualizado no link: <https://www.youtube.com/live/10qY5pR3-oc?si=GGv7YsdcbYRwCnCb> (49’00).

⁵⁹ Para o efeito ouro é usada a purpurina.

⁶⁰ São faixas ou chapéus ornados com fitas coloridas, flores e espelhos usados por toda Guarda de congo.

Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular, canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, seja a do presente (MARTINS, 2021, p. 81).

Cada elemento é apresentado ao público de forma gradual, enquanto ocorre a repetição do cântico “êh dá licença, que eu quero chegar, quero saravá” de forma que as ações/gestos vão se desenvolvendo em uma coreografia: cântico, entrosamento com capacetes, manipulação dos bonecos dançantes, inserção de instrumentos musicais e a dança acontecem fora do espaço cênico em interação com o público. Ao se potencializar a presença do reinado, esse trio de intérpretes traz à cena Chico Rei coroado (representado por um boneco de noventa e nove centímetros de altura) finalizando o espetáculo com a participação da plateia.

Ao representar os festejos reinadeiros, convidamos o público para participar desta celebração com o cântico de “Awê Chico Rei Reina”, estabelecida gradualmente através de um jogo/brincadeira com o público em cântico responsorial, com recurso do atabaque que aumenta e diminui o volume, em um brincar lúdico e festivo.

Por fim, é feita com o público a brincadeira cantada “Guerreiros(as) Nagô”⁶¹ (com variações em voz alta, sussurrado e em silêncio) na repetição de gestos corporais feita de forma coletiva, embalados com toda a energia do espetáculo. Essa brincadeira coletiva é inserida na finalização do espetáculo com o objetivo de brincar, reafirmar as identidades negras e compor mais um ato de resistência.

4.2 Cenário, iluminação, figurino, cânticos e seus signos

Sônia Paiva afirma que tudo é signo (2011, p. 37):

[...] signos retirados de todas as manifestações da natureza, de todas as atividades humanas. Porém, no teatro, cada signo adquire um valor significativo mais medido, mais controlado, mais equilibrado, mais decidido em relação ao que queremos comunicar.

O cenário de Chico Rei é composto em um espaço cênico delimitado por uma corda trançada no formato circular/roda, contendo quatro painéis de fundo de tamanhos distintos. Essas estruturas são inseridas no espetáculo para possibilitar sua realização em espaços alternativos, de forma a adaptar o espaço, criar a atmosfera da encenação e estreitar a relação com o público. As bases são feitas de canos de policloreto de vinila (PVC), forradas com

⁶¹ Essa brincadeira e música estão descritas na página 42 dessa monografia.

tecidos em tonalidade terrosa, com a superposição de tiras estampadas com adinkras selecionados para compor e trazer elementos da cultura africana no cenário, além de fitas de cetim coloridas, inspiradas nos capacetes utilizados pelas Guardas de Congo.

Vale ressaltar que, na versão de contação de história para o manuseio das sombras, é utilizada uma caixa de papelão em seu formato original, com o intuito de evidenciar materiais reutilizáveis como uma possibilidade viável no processo de construção dessa técnica. Ou seja, incentivar o público que é possível realizar teatro de sombras com materiais de fácil acesso e/ou do nosso cotidiano.

Figura 24 – Cenário, objetos de cena e outras materialidades do espetáculo. Casa de Cultura Negra, Ouro Preto-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

Todos os recursos de iluminação do espetáculo foram construídos de forma artesanal por Erik Martincues, quem também assina a dramaturgia e a construção do cenário. A iluminação é composta por três luminárias feitas com galhos secos de árvores (com lâmpadas led amarelas/quente), simbolicamente inspiradas em um dos cânticos que fazem parte da montagem, que menciona que Chico Rei é “madeira de lei”, ou seja, forte e resistente.

Ao fundo do cenário, há dois refletores (led amarelas/quente), direcionados aos adinkras, de forma a gerar visibilidade ao cenário e profundidade ao espaço cênico. Ao serem

posicionados estrategicamente no espaço cênico, esses refletores fornecem maior visibilidade às ações de intérpretes-atuantes.

A escolha dessa “iluminação alternativa”, feita com materiais cotidianos, se deu de forma que não oferecesse nenhum risco de sobrecarga aos espaços. Podemos definir que a proposta de iluminação do espetáculo foi pensada não somente para iluminar, mas para agregar na ambientação de qualquer espaço de apresentação – como é o caso dos pátios das escolas – e para não depender somente de recursos de refletores de um teatro profissional para sua realização. O refletor que fica no chão, no limite da corda, em frente ao público, apresenta detalhes com desenhos de dançantes africanos, tambores e adinkras.

Figura 25 – Luminária feita de galhos secos com detalhes de dançantes africanos, tambores e adinkras.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

Os figurinos foram pensados a partir das referências de túnicas – uma indumentária, semelhante às batas, que cobre até altura das coxas do corpo – usadas na África ocidental pelas comunidades da diáspora por volta da década de 1960. Nessa indumentária, há detalhes de tecido com estamparia africana em tons vermelhos, na altura do peito o do colar. Por baixo dessas túnicas, os intérpretes-atuantes utilizam blusas de manga longa e calças vermelhas, compondo uma paleta de cores terrosa e avermelhada, propondo um diálogo estético com o cenário.

O figurino é parte essencial numa produção teatral. Para o ator, ele é uma segunda pele, seu personagem o veste dos pés à cabeça. Quando aparece em cena, bem antes de começar a falar, já envia uma série de informações que são contidas na sua forma visual. Tudo que cobre o corpo do ator desse ser pensado como elemento de comunicação. Cada pedaço da roupa e da maquiagem, cada acessório que o

personagem usa, manda sinais do conceito da peça, do partido estético tomado e de outros elementos mais subjetivos (PAIVA, 2011, p. 16).

Na montagem, a incorporação de elementos da cultura africana e afro-brasileira está presente na caracterização dos intérpretes-atuantes. Um dos ornamentos são os turbantes, característicos nas indumentárias das Guardas de Moçambique, fundamentais não apenas para expressar sua estética, mas também para potencializar a cultura e identidade negra. Assim como as pinturas corporais africanas que cada intérprete-atuante escolhe, e utiliza de acordo com sua identificação, sendo referência na construção da identidade individual e coletiva.

Figura 26 – Intérpretes e suas caracterizações: Kaio (à esq.), Eu (meio) e Indra (à dir.). Casa de Cultura Negra, Ouro Preto-MG.



Foto por: Haniel Guimarães⁶², 2024.

O repertório dos cânticos na montagem vem das aprendizagens reunidas mediante a minha participação na Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia de Ouro Preto-MG. Esses intérpretes/narradores entoam cânticos responsoriais, ao passo que, na vivência reinadeira, os(as) capitães entoam cânticos como “pergunta” de forma que, em coro, toda a Guarda “responde” com a mesma letra. Esse cântico se repete diversas vezes durante um cortejo, até que os capitães sinalizarem a mudança do cântico.

⁶² Haniel Guimarães, ator, graduando de Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP, integra a equipe técnica do espetáculo, atuando como assistente de produção e como contrarregra.

Capitão: Êh da licença, êh dá licença, que eu quero chegar, quero saravá. Ave Mareia, Ave Mareia.

Guarda: Êh da licença, êh dá licença, que eu quero chegar, quero saravá. Ave Mareia, Ave Mareia.

(Cântico Congado de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia, Ouro Preto-MG).

Em cada cena, um cântico é entoado de forma responsiva para dialogar com a narrativa e a encenação – ora como lamento, ora como lembrança, ora como expressão de sentimentos, ora como brincadeira. Esses cânticos são de suma importância para evidenciar e visibilizar a cultura afro-brasileira e a performance dançante, cantante e espiritual dos reinados mineiros, conforme detalha Lena Martins:

Na performance da voz, cantares e narrativas recriam a história do ponto de vista do próprio negro, em todas as derivações culturais das matrizes africanas que se restituíram no Brasil e em todas as Américas, em inúmeros repertórios orais falados e cantados pelos mestres da voz e dos ritos, suas vocalidades griô. Nesses contos e cantos-narrativos, múltiplos saberes são trazidos à nossa escuta, numa gesta que também inclui as travessias históricas do negro, suas memórias de África, fábulas africanas e afrobrasileiras, a formação do cosmos, as histórias das divindades, das anedotas, dos causos e de muitos outros enunciados, sejam milenares, sejam recentes e mesmo da atualidade, que as performances da oralitura presentificam e reanimam em todos os terreiros negros, dimensão cósmica de assentamento, criação e veiculação de saberes (MARTINS, 2021 p. 75).

Os cânticos tradicionais das Guardas de Moçambique e de Congo, presentes na cidade de Ouro Preto-MG, integradas ao espetáculo, homenageiam e celebram a rica herança cultural afro-brasileira dos griôs, como define Celso Silva em seu artigo:

Os Griôs, os condutores do rito do ouvir, ver, imaginar e participar, são artesãos da palavra. São os que trabalham a palavras, burilam, dão forma, possuem essa especialidade de transformar a palavra em objeto artístico. Há registros da atuação desses artistas desde o século XVI, onde já atuavam no Império Mali. São eles os mantenedores da tradição oral africana, nos últimos setecentos anos, sem dúvida. De fato, a arte verbal dos griôs é tão antiga quanto a mais antiga das cidades da África ocidental e as pesquisas arqueológicas podem nos fazer crer que tal arte já era mesmo praticada, na África, antes de cristo. Uma das coisas mais marcantes da atuação de griô é a possibilidade de reconstruir o passado (SILVA, 2013, s/p.).

Além disso, a presença bonecas(os) pretas(os) – Ayôs e Abayomis – desenvolvidas durante o processo de pesquisa e montagem do espetáculo, surgiu com o objetivo de inserir no espetáculo representatividade negra. Essa estética é descrita por Ana Maria Amaral em seu livro *Teatro de animação: Da teoria à prática*:

Na história do teatro de bonecos – tanto no teatro de sombras, como no teatro com bonecos de vara ou luva – os temas estão sempre ligados à tradição, ao passado, aos deuses, ao sagrado. Durante muitos séculos o boneco aparece ligado ao teatro épico, um teatro simbólico, visual, poético-narrativo (AMARAL, 2007, p. 54).

Essas linguagens que permeiam o processo criativo do espetáculo se entrelaçam para manter viva a memória, através da resistência da tradição oral de povos escravizados, que foram invisibilizados, negligenciados, estereotipados e silenciados. Trata-se de recontar uma história que simboliza a união, a luta, a esperança, a dor, a alegria e a força ancestral – de nós e para nós, em comunhão com as pessoas da plateia – e fortalecer os processos libertários e a luta antirracista no cotidiano.

Canta, dança Crioulo.
Canta, dança Crioulo.
Sua força vem de Zâmbi,
sua força vem de Zâmbi, oh oh oh.
(Cântico Guarda de Moçambique de Ouro Preto-MG).

5 APRESENTAÇÕES E SUAS REVERBERAÇÕES

Desde sua estreia no formato de contação de histórias, em 2020, o espetáculo tem sido apresentado em diversos espaços, tanto em espaços escolares quanto em espaços não-escolares. Essas apresentações ocorrem por meio de contratações diretas ou através de aprovações em editais e festivais de incentivo à cultura.

Até o momento, foram realizadas vinte e seis apresentações, alcançando um público diversificado estimado em: mil seiscentas e cinco pessoas presencialmente – composto por crianças, jovens e adultos – e mil trezentas e quarenta e cinco pessoas em modo virtual. A seguir, apresento algumas dessas vivências e algumas reflexões sobre elas, destacando alguns aspectos da recepção dos espectadores em diferentes contextos.

5.1 Festival de Inverno de Ouro Preto-MG

O espetáculo “Chico Rei: Galanga do Congo” integrou a programação do Festival de Inverno, em julho de 2023, sendo apresentado, pela primeira vez, em um palco de teatro – no teatro Ouro Preto-MG. Até então, as apresentações haviam ocorrido em espaços alternativos e escolares. Com o intuito de manter uma relação intimista com os espectadores, movemos o público dos assentos do teatro e reconfiguramos esse espaço, inserindo a plateia em cima do palco.

Figura 27 – Primeira apresentação com a plateia inclusa no palco do Teatro Ouro Preto, Centro de Artes e Convenções da UFOP, em Ouro Preto-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

Nessa primeira versão, o espetáculo se iniciava com um cântico⁶³, enquanto os intérpretes⁶⁴ caminhavam pela plateia até se posicionarem em lados opostos do palco. Havia, nessa primeira montagem cênica, uma partitura de movimentos corporais que remetiam à capoeira, seguidos por um sussurro melódico. Ao término dessa sequência, os intérpretes se posicionavam dentro do círculo para iniciar a narrativa.

Não havia muitas movimentações corporais pelo espaço cênico durante a encenação, e as linguagens eram delimitadas de forma separada ou fragmentada. Ou seja, eram evidentes os momentos de narrativa e os momentos em que as sombras tomavam a frente. O intérprete que manuseava as sombras não tinha uma atuação ativa no espetáculo, ficando a seu cargo, ao ser conduzido pela narrativa, manipular as sombras em suas respectivas cenas.

Figura 28 – Momento “Guerreiros(as) Nagô” com o público. Teatro Ouro Preto-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

⁶³ A música “Minha jangada vai sair pro mar, vou trabalhar meu bem querer (...)” de Dorival Caymmi, foi substituída durante o processo criativo, por cânticos das Guardas de Congo e Moçambique de Ouro Preto-MG.

⁶⁴ Nessa versão o intérprete Pedro Luciano, graduando de Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP teve sua estreia no espetáculo atuando no manuseio das sombras, sendo somente dois intérpretes em cena e na versão seguinte se tornam três atuantes em cena.

É preciso destacar que, nessa apresentação, pela primeira vez houve a presença de um atabaque, o que trouxe uma sonoridade forte e de presença ancestral⁶⁵. Isso impulsionou a inserção de outros instrumentos musicais que comungassem com o espetáculo.

A presença honrosa do Capitão Kedison Guimarães foi muito especial nessa ocasião. A nosso convite, ele cantou o cântico de “Chico Rei” ao final da apresentação. Em seguida, brincadeira reinventada “Guerreiros(as) Nagô” foi um encontro brincante especial que tivemos com a plateia.

Esses momentos marcaram o espetáculo de forma significativa e nos fizeram compreender que poderíamos manter essa oralitura, mas que seus objetos cênicos precisariam ser adaptados para maior visibilidade do público.

5.2 Semana Afro-Indígena – Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG

As apresentações do espetáculo ocorreram no mês de julho de 2024, na programação da Semana Afro-Indígena – evento realizado em parceria com o Festival de Inverno – em duas escolas: a Escola Municipal Izaura Mendes⁶⁶ e a Escola Municipal Professora Juventina Drummond⁶⁷, em Ouro Preto-MG.

Na Escola Municipal Izaura Mendes, apresentamos o espetáculo no pátio da escola, no final da tarde, para discentes do Ensino Fundamental – Anos Iniciais. As crianças se relacionaram de forma participativa durante toda a apresentação. De dentro do espaço cênico, escutávamos: “olha, é capoeira!” e diversas onomatopeias. A cada cântico entoado, respondiam prontamente, cantando e com palmas. Ao verem o Chico Rei saindo do oratório (que fica no pátio, mas não está mais em uso), ouviu-se uma comoção em coro: “uau”, surpresos com o tamanho do rei que surgiu diante de seus olhos.

⁶⁵ Esse atabaque foi emprestado pela Dona Marize Guimarães, mãe do capitão Kedison Guimarães, com mais de 20 anos de existência.

⁶⁶ Para mais informações sobre essa escola segue o link: <https://educacao.ouropreto.mg.gov.br/escola/em-izaura-mendes/sobre>

⁶⁷ Para mais informações sobre essa escola segue o link: <https://educacao.ouropreto.mg.gov.br/escola/em-professora-juventina-drummond/inicio>

Figura 29 – Boneco Chico Rei sendo elevado por Kaio Serafim em “Chico Rei: Galanga do Congo”, na Escola Municipal Izaura Mendes em Ouro Preto-MG.



Foto por: Haniel Guimarães, 2024.

Uma grande surpresa ocorreu ao final da apresentação, quando convidamos o público para brincar a coreografia já mencionada de “Guerreiros(as) Nagô”⁶⁸. Ao falarmos “pro lado, pro outro”, ao invés delas responderem a mesma coisa, responderam “pra frente e pra trás” – mesmo tendo explicado como seria a brincadeira em que eles repetem todos os gestos e o que falássemos. Ou seja, as crianças/adolescentes responderam brincando ao seu próprio modo, inovando a proposta. Nossa reação, enquanto brincantes, foi de entrar no jogo delas e seguir sem pausar ou recomeçar a brincadeira, pois: “etimologicamente, brincante é aquele que brinca. Por isso, mais do que apresentar ou representar, o brincante literalmente brinca, no sentido de divertir-se, ele e seu público, ambos fazendo parte da brincadeira” (LOPES, Beth *in* KOUDELA & SIMÕES, 2015, p. 25).

Buscamos uma performance que é presente – aqui e agora – e relacional. Em cada apresentação, portanto, com cada público será de um jeito. É se colocar no risco cênico, onde temos que jogar e improvisar com o que surgir do momento, estando atentos para que essa relação se desenvolva espontaneamente com o público.

Na Escola Municipal Escola Municipal Professora Juventina Drummond, a apresentação aconteceu no refeitório da escola, somente para algumas turmas do Ensino Fundamental – Anos Iniciais. Desde o início, o silêncio das turmas foi notório. A instalação

⁶⁸ Conferir a letra e gestos na página 42.

do cenário⁶⁹ causou um impacto estético evidente nas crianças e professores que acompanharam a apresentação. Especificamente nessa apresentação, experimentamos duas mudanças: a ida do intérprete-atuante Kaio, durante o prólogo, no meio da plateia – que antes era feita frontalmente, nas extremidades externas da delimitação da corda – enfatizando a “quebra da quarta parede” ao se deslocar para o centro, aproximando-se da plateia.

Essa experimentação criou um alvoroço: as crianças começaram a gritar, não por medo, mas em um estado de euforia. Através dessa reação, refletimos que talvez essa abordagem tenha sido abrupta por se tratar de uma situação desconhecida apresentada de forma inesperada. O que destaco dessa experimentação foi como Kaio, enquanto artista e educador, lidou com a situação. Ao perceber a afobação da plateia, ele não pediu silêncio ou as repreendeu, ele simplesmente fez uma pausa no meio delas – que, por sua vez, silenciaram – e, então, ele prosseguiu com a narrativa, retornando a área cênica.

Destaco, também, que ao final da brincadeira “Guerreiros(as) Nagô”, as crianças nos ovacionaram com gritos de “mais um!” repetidas vezes. Durante a despedida das turmas, muitas crianças relataram que gostaram do nosso “show”, ou seja, houve uma relação e/ou identificação instantânea com os cânticos, narrativas e brincadeiras do espetáculo, de forma que as fizeram relacionar com um show musical.

5.3 V Violarte – Festival de Arte, Cultura e Gastronomia de Minas Novas-MG

As apresentações do espetáculo integraram a programação do V Violarte, realizado em ocasião comemorativa dos “100 Dias da Política Nacional de Equidade Educação para as Relações Étnico-Raciais e Educação Escolar Quilombola” (PNEERQ)⁷⁰, em parceria com o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI)⁷¹ e o Departamento da Artes Cênicas (DEART) da UFOP, no período de 20 a 24 de outubro de 2024, em Minas Novas-MG.

⁶⁹ Vale ressaltar que nas duas apresentações das escolas Escola Municipal Izaura Mendes e Escola Municipal Professora Juventina Drummond o cenário ao fundo do espaço cênico, composto pelas estruturas forradas com tecidos terrosos e faixas estampadas com adinkras, ainda estavam em processo de criação, assim como outras materialidades, como por exemplo os capacetes de congado – só tinha um, agora são três.

⁷⁰ Política pública cujo objetivo é implementar ações e programas educacionais voltados à superação das desigualdades étnico-raciais e do racismo nos ambientes de ensino, bem como à promoção da política educacional para a população quilombola. Mais informações no link: <https://www.gov.br/mec/pt-br/pneerq>

⁷¹ O Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (NEABI) tem a função de auxiliar no direcionamento de estudos, pesquisas e ações de extensão que promovam a reflexão sobre as questões étnico-raciais. O NEABI também busca contribuir para a implementação da exigência legal que obriga incluir no currículo escolar a temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Informações sobre o NEABI da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP no link: <https://neabi.ufop.br/o-papel-do-neabi>

Foram realizadas apresentações de “Chico Rei: Galanga do Congo” no turno matutino em três escolas: Escola Municipal Gabriela Leite Araújo⁷², Escola Estadual Doutor Agostinho da Silva Silveira⁷³ e Escola Estadual Presidente Costa e Silva⁷⁴. Em todas as escolas, realizamos uma pré-montagem do cenário a fim de conhecer o contexto e as responsáveis da direção da escola, com a finalidade de alinhar as possibilidades para a apresentação e facilitar a montagem em consonância com a rotina escolar⁷⁵.

Todas as apresentações foram realizadas no turno matutino e, antes de cada apresentação do espetáculo, foi feita uma mediação pela professora Neide das Graças⁷⁶, em cada sala, de forma a apresentar a temática do espetáculo com uso instrumentos musicais e objetos. Na sequência, todas as turmas desciam para o pátio, onde ocorria a apresentação. Posteriormente, com cada turma, houve um breve bate-papo ou foi aberta uma roda para perguntas e manifestações dos(as) discentes e docentes, como uma possibilidade de apreciação da plateia.

A primeira apresentação ocorreu na Escola Municipal Gabriela Leite Araújo, no pátio da escola, para cerca de cem discentes (seis turmas do Ensino Fundamental – Anos Finais) e aproximadamente quinze pessoas do CAPS⁷⁷. Nessa escola, foi possível ter um breve bate-papo com estudantes, docentes e com a participação da vice-diretora Adalgisa Silva acerca do espetáculo.

⁷² Para mais informações sobre essa escola segue o link: <https://emgla.webnode.page/>

⁷³ Para mais informações sobre essa escola segue o link: <https://www.instagram.com/ee.dr.agostinho/>

⁷⁴ Para mais informações sobre essa escola segue o link: <https://www.instagram.com/eecostaesilva/>

⁷⁵ Todas essas apresentações contabilizaram horas de realização de estágio, componente obrigatório do curso de Licenciatura em Artes Cênicas, para os integrantes que ainda estão em curso na graduação de Licenciatura em Artes Cênicas.

⁷⁶ Graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (1992) e Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Atualmente é professora Associada da Universidade Federal de Ouro Preto no Departamento de Artes Cênicas/Licenciatura. Atuação nas áreas Saúde e Educação/ Licenciatura - Formação de Professores/Arte-Educadores. Retirado de: <https://deart.ifac.ufop.br/corpo-docente>

⁷⁷ Centro de Atenção Psicossocial.

Figura 30 – Bate-papo com a plateia da Escola Municipal Gabriela Leite Araújo em Minas Novas-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

Mediada pela prof.^a Neide, recebemos impressões de alguns discentes e uma pergunta de uma discente se destacou: ela quis saber, em suas palavras, “como criamos esse espetáculo incrível”. Em resposta, discorremos sobre o processo de montagem do espetáculo, as linguagens e a estética que o compõem. Oportunizar esse momento de compartilhamento de impressões entre intérpretes e espectadores é enriquecedor, tanto para a evolução e continuidade do processo artístico quanto para a formação de espectadores.

O interesse do espectador em participar ativamente do evento teatral está fundamentalmente vinculado à proposição artística que lhe é dirigida, à maneira como o artista o convida ou o desafia a se lançar no diálogo. [...] Uma pedagogia do espectador precisa ser pensada a partir de procedimentos espetaculares e extra espetaculares adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular ao objeto artístico [...] (LOPES, Beth in KOUDELA & SIMÕES, 2015, p. 81).

Criar espaços efetivos de diálogo e de encontro através do acesso à arte, da forma mais sincera e genuína. A imagem abaixo transcreve esse processo, representa a recepção de uma discente ao assistir ao espetáculo, em resposta à proposta da prof.^a Neide.

Figura 31 – Comentário de uma aluna acerca do espetáculo.

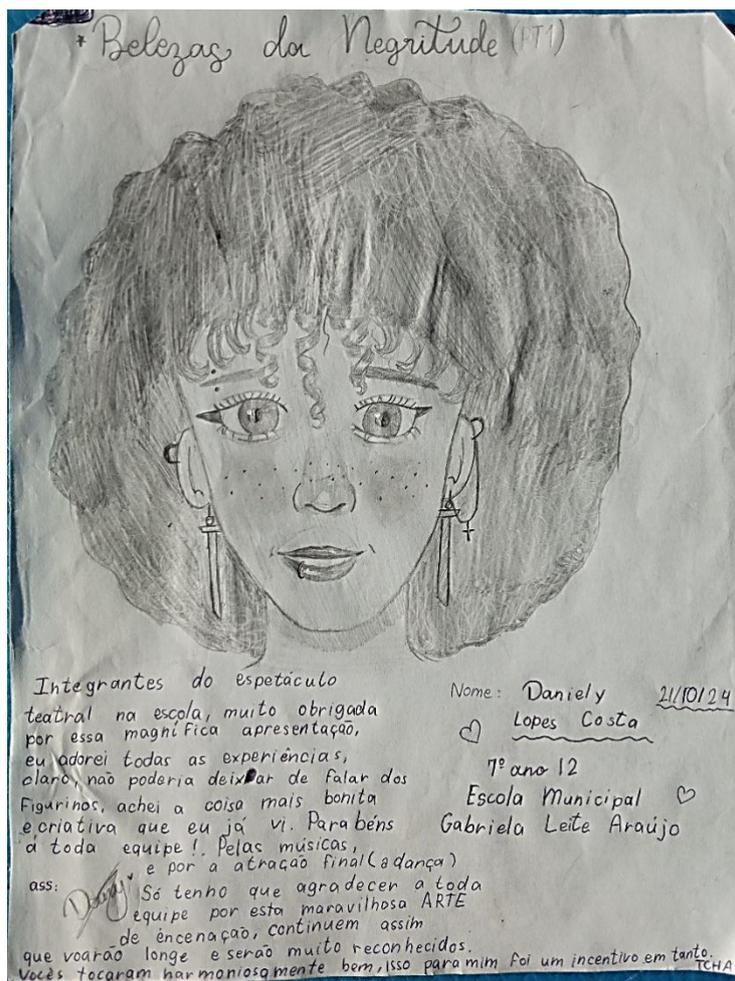


Foto: da autora, 2024.

A segunda apresentação aconteceu no palco recém-inaugurado da Escola Estadual Doutor Agostinho da Silva Silveira, para cerca de 240 discentes (sete turmas do Ensino Fundamental – Anos Finais) e docentes da escola, sendo este o maior público presente em uma apresentação de “Chico Rei: Galanga do Congo”.

Para a organização das escolas, compreende-se que o mais viável é que ocorra a participação de todas as turmas. Nosso maior desafio, nesse contexto, foi adaptar o espetáculo para os espaços escolares – geralmente pátios ou quadras – sem perder a relação interpessoal com a plateia.

Geralmente, não fazemos uso de microfones, porém, nessa escola, devido à amplitude espacial e à grande quantidade de discentes, o uso de microfones foi adotado. Os microfones foram dispostos estrategicamente no espaço cênico, de modo a ampliar a transmissão oral e as sonoridades, sem que esse recurso alterasse a estética e as nuances do espetáculo.

A direção da escola disponibilizou o equipamento e, para nossa surpresa, a diretora Janaina Santos nos apresentou a dois jovens irmãos gêmeos – os quais não recorro seus nomes – informando com orgulho, que esses jovens de 12 anos, são os responsáveis pelas montagens do equipamento de som nos eventos na escola. Destaco esse momento, pois, durante a montagem desses equipamentos, houve uma troca de saberes com esses discentes, quando compartilhamos com eles a possibilidade de utilização dos microfones posicionados no chão, em diferentes ângulos e próximos dos intérpretes. O compromisso da escola em capacitar esses discentes, proporcionando-lhes autonomia, responsabilidade e aprendizado técnico, nos surpreendeu positivamente. Além disso, foi visível a empolgação e o interesse dos discentes em aprender outras técnicas que possam agregar à sua formação.

Enquanto diretora e intérprete do espetáculo, ressalto que, mesmo que o uso do equipamento tenha sido funcional, teve um impacto significativo na relação “olhos nos olhos” que a estética intimista do espetáculo propõe. Na performance, tivemos que ampliar nossos gestos corporais e a caixa de sombras ficou distante da plateia, o que comprometeu a visibilidade para as pessoas nas últimas fileiras.

Ao final dessa apresentação, dois momentos importantes ocorreram: primeiro foi a fala da Sidnéa Francisca dos Santos⁷⁸, uma das produtoras do evento, sobre a importância do V Violarte nas escolas e sobre a implementação do Campus Quilombo – uma nova unidade do Instituto Federal de Minas Gerais voltada para a educação escolar quilombola e indígena, com foco nos saberes ancestrais.

Após sua fala, e com toda generosidade, Sidnéa proporcionou um encontro entre nós, artistas, e a rainha do congado Diva, filha do rei Tiago, referências rendeiros em Minas Novas. A rainha Diva havia ido até a escola para conseguir uma vaga para seu neto e, coincidentemente, foi possível ela assistir ao espetáculo. Seu relato foi de agradecimento pelo momento vivenciado e, com toda licença concebida, com sua sabedoria e sua oralidade brincante, nos convidou a tocar e a cantar os cânticos transmitidos em sua família durante gerações, sendo cantada por todos os discentes: “*Eu vim aqui e volto agora. Vou voltar Nossa Senhora. Oi, Nossa Senhora (4x)*”. Sem planejar, sem ensaiar, esse encontro foi muito especial para toda a plateia e artistas presentes.

⁷⁸ Sidnéa Francisca dos Santos (‘NêgaSid’Oxum’) é integrante da Guarda de Moçambique de Nsra do Rosário e Santa Efigência de Ouro Preto-MG, historiadora, pesquisadora, atriz, mobilizadora e produtora cultural. Mestranda em História/ UFOP; Pós-graduada em Cultura e Arte Barroca pela UFOP. Graduada em História e em Artes Cênicas também pela UFOP. A ver em: <https://www.escavador.com/sobre/10736600/sidnea-francisca-dos-santos>

Figura 32 – Encontro com Sidnéa Francisca dos Santos, a Rainha Diva, a Profª Neide das Graças e o elenco de “Chico Rei: Galanga do Congo”, ao final da apresentação na Escola Estadual Doutor Agostinho da Silva Silveira. Minas Novas-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

Figura 33 – Brincadeira “Guerreiros Nagô”, na Escola Estadual Doutor Agostinho da Silva Silveira em Minas Novas-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

Nesse mesmo dia da apresentação na Escola Municipal Doutor Agostinho da Silva Silveira, à noite, a turma de teatro do professor Sammer Lemos⁷⁹ estreou a peça teatral “Os

⁷⁹ Ator, professor de teatro, produtor cultural, estudou na instituição de ensino CEFAR - Centro de Formação Artístico / Palácio das Artes (BH-MG).

Saltimbancos”, de Chico Buarque (1977), e nossa equipe esteve presente. Para esses estudantes atuantes, assistir ao espetáculo de um grupo profissional foi de grande importância, uma vez que a maioria não havia tido essa oportunidade. O professor acrescentou que eventos como o V Violarte, que proporcionam apresentações teatrais em espaços escolares, contribuem para a seriedade das aulas de teatro e incentivam o apoio e o investimento financeiro em práticas teatrais futuras na escola⁸⁰.

A última apresentação dessa excursão em Minas Novas aconteceu na Escola Estadual Presidente Costa e Silva, no pátio da escola, para cerca de 160 discentes (oito turmas do Ensino Fundamental – Anos Finais) e docentes. Alguns dados importantes dessa escola é que, durante as mediações realizadas pela prof.^a Neide nas salas, tivemos conhecimento que o professor de artes estava trabalhando a linguagem do teatro com os discentes e havia citado o seu interesse especial pelo teatro de sombras. Assim, nossa apresentação culminaria, para esses estudantes, em uma oportunidade concreta de visualização prática da linguagem estudada em sala de aula.

Segundo relato da diretora Suely Soares, algumas turmas estavam estudando a história de Chico Rei, e essa era uma boa oportunidade para os discentes terem contato com o espetáculo. O relato da diretora, afirma a importância de as escolas incluírem em seus currículos histórias de matriz africana, afro-brasileira e indígena conforme as leis 10.639/03 e 11.645/08. Conforme afirma Evandro Nunes essa prática “vem contribuindo para que esses corpos negros e indígenas, sejam mais visíveis e dizíveis, se fazendo presentes nos espaços educacionais, e conseqüentemente, artístico e cultural (NUNES, 2021, p. 146).

Na cena em que nós, intérpretes, demonstramos como fazer Abayomis, e apresentamos duas pessoas negras na plateia, essa foi uma das apresentações em que a cena se dilatou em sua duração. Caminhamos pela plateia, até o fundo dela, cantando e nos relacionando com as pessoas. Eu ainda não havia encontrado a pessoa que presentearia. Até que no retorno dessa caminhada, avistei uma menina negra que estava em pé, encostada na parede junto às amigas, em um dos corredores das laterais, e a presenteei. O olhar da menina para mim foi de surpresa. Em seguida ela olhou para a amiga, em uma troca breve e me agradeceu.

Ao final da apresentação, o professor Sammer me perguntou por que eu havia escolhido aquela menina para presentear com a Abayomi. Respondi que esse é um momento

⁸⁰ Em diálogo com o professor de teatro Sammer, ele relatou sobre as inúmeras dificuldades que enfrentava para conseguir apoio financeiro para a realização da montagem da turma. E acrescentou que a materialidade – cenário, objetos de cena, figurinos e outros – do nosso espetáculo seria de importante referência para a escola e discentes.

que nós intérpretes-atuantes, buscamos criar uma relação de sentir, através do encontro com alguém. Foi então que ele compartilhou comigo que, poucos dias antes, aquela menina havia sido vítimas de racismo na escola. A ação foi extremamente afetiva e emotiva para quem a presenciou. A diretora confirmou o relato e, em suas palavras disse: “parece que você adivinhou”.

Essa estudante retornou, ao final do espetáculo, para agradecer o presente e disse que receber aquela boneca foi muito importante para ela e pediu para tirar uma foto. Alguns dias depois, a mãe da menina entrou em contato conosco para pedir as fotos tiradas com sua filha e agradeceu, pelo presente e pelo carinho que tivemos na ocasião.

Figura 34 – Encontro precioso com a estudante, ao final da apresentação do espetáculo na Escola Estadual Presidente Costa e Silva, Minas Novas-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

5.4 Novembro Negro – Casa de Cultura Negra de Ouro Preto-MG

As apresentações na Casa de Cultura Negra ocorreram em novembro de 2024 para estudantes das escolas da Escola Estadual Marília de Dirceu, da Escola Municipal Hélio Homem de Faria e com a presença de usuários do Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) de Ouro Preto e de Mariana. Essas apresentações foram realizadas através da contratação direta com a Prefeitura Municipal de Ouro Preto-MG, em parceria com a Casa de Cultura Negra, sendo apresentações muito significativas para nós.

Primeiramente, por termos retornado à Casa de Cultura Negra após dois anos que apresentamos Chico Rei, no formato inicial de contação de história, realizada de forma virtual por conta de estarmos vivendo a pandemia decorrente da Covid-19. Nessa ocasião, retornamos em modo presencial, com a estreia do figurino – com cores bem mais vibrantes que a versão anterior. A emoção tomou conta de mim ao ver a história de Chico Rei reintegrar à casa, através dos cânticos das Guardas que ecoavam naquele espaço ancestral e representativo para a comunidade negra de Ouro Preto.

No primeiro dia, a recepção que tivemos das duas turmas das escolas mencionadas acima foi permeada por um misto de emoção, alegria e empolgação com nossa encenação. Já no segundo dia, o que observei da plateia – formada, em sua maioria, por pessoas adultas – foi de momentos de muito silêncio, com olhos fechados, imersos nos sons dos cânticos e expressões de reflexão.

Figura 35 – Prólogo. Cena de jogo entre os intérprete-atuantes de “Chico Rei: Galanga do Congo” na Casa de Cultura Negra. Ouro Preto-MG.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

É inenarrável o meu sentimento de ter a oportunidade de rerepresentar esse espetáculo na Casa de Cultura Negra, desta vez de forma presencial e completa. Me sinto fortalecida por teias de afetos que me embalam a cada apresentação, e essa tessitura permite manter viva a memória ancestral e negra que fazem parte da nossa história afro-brasileira. Por onde “Chico Rei: Galanga do Congo” passar, que nada o embarace e siga sendo madeira de lei, afluindo emoções diversas – não somente para espectadores, mas também na nossa forma de performar, brincar e produzir⁸¹ – para alcançar lonjuras artísticas.

Figura 36 – Sombra de Chico Rei coroado, feita por Erik Martincues, manipulada em cena por Kaio Serafim.



Foto por: Erik Martincues, 2024.

⁸¹ Ficha técnica: Realização: Rabisco Brincante e Cia. Assunto Suspenso | Direção: Ana Cláudia Miguel | Adaptação Textual: Ana Cláudia Miguel e Erik Martincues | Atuação/Intépretes: Ana Cláudia Miguel e Kaio Serafim | Música Cênica e Sons Incidentais: Indra Jager | Cenário, Produção e Assist. de Direção: Erik Martincues | Assist. de Produção e Contraregragem: Haniel Guimarães | Criação das bonecas e bonecos: Ana Cláudia Miguel | Figurino corte e costura: COOTROP (Cooperativa das costureiras de Ouro Preto) Concepção e Customização: Ana Cláudia Miguel.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qual a importância e/ou impacto que a cena teatral negra pode causar no ambiente escolar? Quais reverberações que o contato com a história e cultura afro-brasileira pode germinar na educação e na sociedade?

Se pensarmos em adentrar espaços escolares através de narrativas e poéticas negras, podemos afirmar que essas ações contribuem para a contracolonização e potencializam a importância da representatividade e do acesso à cultura afro-brasileira, através das leis vigentes. Evandro Nunes afirma: “uma formação dentro das escolas e em tantos outros espaços que possibilite uma construção positiva das identidades étnica raciais” (NUNES, 2021, p. 145).

Como artista e docente, observo os olhares de pertencimento, identificação e encantamento quando levamos tanto o espetáculo quanto a oficina para esses espaços escolares e comunitários. Esse retorno chega até nós por meio da identificação com nossa caracterização; da aproximação com os cânticos que convidam as pessoas a cantar em coro, sem preconceito e/ou discriminação, a brincar, a aceitar o presente Abayomi; quando se sentem representadas por bonecas(os) pretas(os) presentes em cena – o que nos possibilita criar fissuras.

O gesto de fissura diz sobre o ato de rachar, fender as determinações representativas calcadas na rigidez das homogeneidades, sobre as formas de ser e estar negras e negros. Fissurar aqui é fender, tentando maneiras novas de encenar velhos dramas negros e novas maneiras de fazê-los ser sentidos. É elaborar as subjetividades recalçadas, as fúrias, as melancolias, os ressentimentos, os prazeres e as alegrias criativa e esteticamente, apontando novas práticas de dramatização do real. É uma forma de lançar mão do corpo da negrura como imagem-texto, inventariar outras imagens possíveis, criar imagens que faltam, já que atrás de uma imagem do Teatro Negro existem outras imagens dos Teatros Negros (MARTINS, 2023, p. 97).

Essas vivências e saberes não só enriquecem o nosso trabalho artístico, mas também fortalecem a nossa comunidade, refletindo novas perspectivas e possibilidades de representatividade, contribuindo para ambientes de respeito e valorização das diferenças. Ao recontar histórias e trazer à tona narrativas muitas vezes esquecidas, contribuimos para uma construção identitária “que valorize as histórias do povo negro e indígena, seus ritos, seus modos, suas religiosidades, suas origens, possibilitando com isso uma compreensão de mundo a partir de uma cosmovisão mais ampla, e não somente pelo olhar eurocêntrico” (NUNES, 2021, p. 145).

Com muito orgulho, ingressei na universidade por meio das cotas raciais e, sem planejar, tornei-me referência para que minhas três irmãs ingressassem na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, por meio dessa ação afirmativa. Mesmo que achem que “não é o nosso lugar”, mesmo que, toda semana, receba desabaços das minhas irmãs de cunho machista e, principalmente racista – na rua, no ônibus, no campus, nas turmas delas, no projeto de extensão – não vão nos silenciar, porque decidimos não soltar a mão uma da outra. A luta é grande, mas nós vamos (re)existir!

Não poderia concluir minha jornada acadêmica, enquanto artista e docente, sem refletir sobre essas vivências, que têm sido fundamentais para a minha formação e instrumentalização, em um fluxo contínuo de aprendizados, encontros e afetividade. Formam-se, assim, fortes teias de saberes de histórias vividas, contadas, recontadas, recontadas, recontadas...Vivas e pulsantes. Me fazem reencontrar com as Anas pretas que em mim são fortes e destemidas. O toque do tambor arrebenta as amarras em que o mundo tenta me aprisionar. Eu não ando só. Pés no chão, pés na terra, em contato com tantas energias, pessoas, histórias, dores, caminhos que percorro, pedindo licença e sentindo gratidão!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. **Cultura Iorubá: costumes e tradições** / Maria Inez Couto de Almeida, Ifatosin. – Rio de Janeiro: Dialogarts. 173 p. – (Coleção Em Questão virtual, nº 1), 2006. Disponível em: <https://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/368263.PDF>. Acesso em: 21 fev. 2025.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação: da teoria à prática**. 3. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. 126 p.

BRASIL. **Lei nº 10.639**, de 09 de janeiro de 2003. Brasília, DF, 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

CAÍRES, Márcio; PACHECO, Lillian. **Nação Griô – O Parto mítico da identidade do povo brasileiro**. Sistematização e vivência, invenções e pesquisas compartilhadas dos pontos de cultura da Rede Ação Griô Nacional. Salvador: GRASB-Gráfica Santa Bárbara, 2008. Disponível em: <https://graosdeluzegrio.org.br/publicacoes/>.

FÁVERO, Alexandre. **Cartilha Brasileira de Teatro de Sombras Estudos e propostas para criar e experimentar um teatro de sombras contemporâneo**. Cia Teatro Lumbrá. Porto Alegre/RS. 2016. 48 p. Disponível em: https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2017/10/Cadernos-de-Luz_Cartilha-Brasileira-de-Teatro-de-Sombras.pdf. Acesso em: 21 fev. 2025.

GOMES, Nilma Lino. **A questão racial na escola: desafios colocados pela implementação da Lei 10.639/03**. In: MOREIRA, Antônio Flávio; CANDAU, Vera Maria Candau (Orgs.) Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Disponível em: <https://educarparaomundo.files.wordpress.com/2016/07/moreira-candau-multiculturalismo-diferenc3a7as-culturais-e-prc3a1ticas-pedagc3b3gicas.pdf>. Acesso em 17 jan. 2025.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1613490>. Acesso em: 27 jan. 2025.

LIMA, Evani Tavares. **Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro**. Repertório, Salvador, nº 17, 2011, p.82-88. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/5665>. Acesso 27 jan. 2025.

LIRIO, Vinicius da Silva, & SILVA, Eneida Campos de Carvalho. (2023). **POÉTICAS NEGRAS: Encruzilhadas entre a cosmovisão africana e o ensino de teatro**. Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 10(02), 180–193. <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/70215> . Acesso em 17 jan. 2025.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 69-91.

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

MARTINS, Soraya. **Teatralidades-Aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo**. Prefácio por Cíntia Guedes. Belo Horizonte: Javali, 2023. 238 p.

MONTECCHI, Fabrizio. **Processos de criação no teatro de sombras contemporâneo**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. 2019. p. 278-292. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019278>. Acesso em: 27 jan. 2025.

MORACEN, Julio. **Representação versus Presentificação: Por uma antropologia da transculturação**. Portal Abrace. 2010. p.1-6. Disponível em: <https://portalabrace.org/vicongresso/etnocologia/Julio%20Moracen.pdf>. Acesso em 17 jan. 2025.

NASCIMENTO, A. Do. (2004). **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões**. *Estudos Avançados*, 18(50), 209–224. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>. Acesso em 17 jan. 2025.

NUNES, Evandro. **O Teatro Negro e atitude no tempo: o tempo no Teatro Negro e Atitude**/ Evandro Nunes; prefácio por /Evani Tavares, Belo Horizonte: Editora Javali, 2021. 176 p.

PAIVA, Sônia. **Encenação: percurso pela criação, planejamento e produção teatral**. Participação de Márcia Marques. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 10-54.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 69-91.

SANTOS, José Roberto Lima. **A arte de vestir os igbás: a continuidade da expressão simbólica religiosa dos orixás no aiyé**. *Revista Calundu*, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 6–27, 2024. DOI:10.26512/revistacalundu.v8i1.50840. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/50840>. Acesso em: 04 mar. 2025.

SILVA, Celso Sisto. **Do griô ao vovô.: o contador de histórias tradicional africano e suas representações na literatura infantil**. *Nau Literária*. Porto Alegre: vol. 09, no 02, Voz e Interculturalidade, janeiro-junho, 2013. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.43352>. Acesso em: 04 mar. 2025.

TIZUMBA, Maurício. **Galanga Chico Rei [Solo]**. YouTube. 20 mai. 2022. 49min09s. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/10qY5pR3-oc?si=vYZqkKuTGlt5Ama>. Acesso em: 10 mar. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO. Sistema de Bibliotecas e Informação. **Guia para normalização de trabalhos acadêmicos**. 3. ed. Ouro Preto, 2023. Disponível em: <http://www.sisbin.ufop.br/servicos/normalizacao>. Acesso em: 11 mar. 2025.

XAVIER, Ângela Leite. **Tesouros, fantasmas e lendas de Ouro Preto**. Ilustração de José Efigênio Pinto Coelho. Ouro Preto. Ed. do autor, 2007. p. 44-49.