

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Clarice Dorneles Nejar

Foto: Janaína Moraes Franco



**ABORDAGEM ARTÍSTICA DA CULTURA
AFRO-BRASILEIRA NO CONTEXTO
DA EDUCAÇÃO BÁSICA**

Porto Alegre, dezembro de 2013.

Clarice Dorneles Nejar

**ABORDAGEM ARTÍSTICA DA CULTURA
AFRO-BRASILEIRA NO CONTEXTO
DA EDUCAÇÃO BÁSICA**

Trabalho de Conclusão apresentado à
Comissão de Graduação do Curso de
Licenciatura em Teatro do Departamento de
Arte Dramática do Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial e obrigatório para obtenção
do título de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos

Porto Alegre, dezembro de 2013.

RESUMO

O trabalho enfoca a cultura afro-brasileira e sua abordagem na escola básica, a partir de experiências artísticas e pedagógicas unindo teatro, musicalidade e cultura africana. São relatados espetáculos teatrais apresentados em circuito local e uma experiência pedagógica desenvolvida no contexto escolar envolvendo a temática dos mitos africanos e suas representações arquetípicas. As reflexões decorrentes dessa experiência, em relação com os conceitos e teorias que fundamentaram seus processos de criação, trazem contribuições para o ensino do teatro e para o desenvolvimento de conteúdos referentes à cultura afro-brasileira no meio escolar.

Palavras chave: teatro, cultura afro-brasileira, escola, experiência artística, prática docente.

ABSTRATC

This work focus on the Afro-Brazilian culture and it's approach in the basic school, from artistic and pedagogic experiences including theater, music and other forms of African expression. Theatrical presentations are reported in local circuit, and one pedagogic experience is done in the school context, involving themes from African myths and their archetypal representations. The reflections arising from this experience, in relations to the concepts and theories that ground their process of creation, bring contributions to the teaching of theater and the development of its contents regarding the Afro-Brazilian culture in the school environment.

Key words: theater, Afro-Brazilian, school, artistic experience, teaching practice.

SUMÁRIO

EM BUSCA DE RAÍZES...	7
1. Memorial	8
1.1 Encontro Precioso: Adentrando no Universo dos Mitos Africanos	15
1.2 Resignificando a Arte e a Vida por Meio da Dança	21
1.3 Jornada Interior: Encontro com as Deusas Africanas	26
2. O Lugar do Teatro na Escola: Resgate de Um Território Teatral	39
2.1 Experiência pedagógica: Entre o Teatro e a História	41
3. A Cultura Afro-brasileira no Contexto da Educação Básica: “Isso é Macumba Professora?”	51
3.1 ... ENCONTREI UM TESOURO	53
Referências	57

Dedico esse trabalho em memória à Rogério Lauda artista que me ensinou que a arte e a vida são uma única canção

Agradecimentos:

Minha mãe Ana Alice Dorneles e minha tia Leni França apoiadoras incondicionais que sempre abençoaram nas minhas escolhas.

Diego Gheno amigo de alma que me incentivou a entrar nessa universidade.

As companheiras do grupo Orôyá: Luana Fernandes, Melina Muccillo, Priya Maria Konrad, Mariana Gutierrez, Melissa Dornelles e Pilar Echeverry pela presença de vocês em minha vida!

Vera Lúcia Bertoni dos Santos, fada madrinha que me orientou no TCC e durante toda a minha trajetória na universidade.

EM BUSCA DE RAÍZES...

Quando escuto o som do tambor, ouço sua voz antiga, o seu pulsar, meu corpo se arrepia. Danço sem pensar e meu peito se volta para a terra. Os pés batem no chão lembrando de onde vim. Quando vejo as águas do rio amarelado e suave, lembro de minha mãe d'água que me embala em sua doce canção de amor. Quando vejo a tempestade, o raio de luz penetrar a paisagem, vejo a rainha lutar com sua espada, rachando o horizonte com sua força de mulher selvagem. Quando vejo o mar, quanto respeito eu sinto, toda a imensidão da vida naquelas águas salgadas. Quando avisto a mata, o caçador se revela nas plantas curadoras, no orvalho, assim como o rei na pedra e no fogo...isso tudo eu aprendi sem que ninguém tenha me ensinado. Aprendi a olhar para a natureza e ver ali todas as divindades. Sou árabe, francesa, portuguesa, índia e negra. Sou brasileira.

A escolha do tema da mitologia africana, assim como as técnicas e teorias utilizadas para abordar este tema, tiveram como base as escolhas estéticas que fiz como artista, e que pude difundir no meio escolar por meio do PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência) que permitiu colocar em prática no trabalho docente as pesquisas já desenvolvidas no contexto teatral com os grupos Orôyá e Povo da Rua. O trabalho relata essa trajetória artística, relacionando os encontros possíveis entre a experiência de vida e a experiência pedagógica.

O principal foco de ação desse trabalho consiste em sistematizar e consolidar a criação de uma metodologia que aborde o tema da cultura afro-brasileira através de uma linguagem artística. Registrar e consolidar esta metodologia contribui para a educação no que diz respeito ao conteúdo referente a cultura afro brasileira que conforme a lei federal 10.639, outorgada em 10 de janeiro de 2003, tornou-se obrigatoriedade nas escolas.

A forma de abordagem deste tema, por meio do teatro e dos arquétipos dos orixás, contribui para uma visão mais ampla acerca desta cultura, pois busca aproximar este conhecimento do cotidiano dos estudantes. Isso permite desenvolver a consciência da relação nata entre o povo brasileiro e a cultura mítica africana.

Outro fato de relevância nesse trabalho é a integração da experiência artística com a prática docente, possibilitando ao professor/artista, desenvolver um olhar diferenciado já que as experiências por ele vividas são compartilhadas com os alunos e revisitadas, influenciando uma a outra e gerando novos aprendizados. Também

possibilita um diálogo mais amplo entre educação e arte, permitindo perceber a partir deste encontro, o ofício do professor de teatro, também como uma forma de arte, no momento em que arrisca trazer suas indagações artísticas para sala de aula.

1. Memorial

Refletir a respeito da minha trajetória como artista, me traz novas indagações, me faz reconhecer as minhas escolhas e assumi-las. Não sei se fui eu quem escolhi ou fui chamada. Chamada pela minha imensa vontade de expressar além das palavras, além da vida cotidiana, além da forma. Teatro para mim revela o encontro entre seres humanos. Encontro comigo, com o outro, com a realidade na qual estamos inseridos, com o público, com nossos sonhos. É o impulso e a coragem de superar as limitações e criar. Dar vida aos sonhos. Deixar que os encontros nos absorvam tão intensamente a ponto de se transformarem em algo maior e que ultrapassa o tempo linear. Uma obra de arte com energia e força, que passa a existir no mundo. E que comunica um sentimento, uma intenção nos olhos de quem vê e presencia esta obra. Como afirma Brook:

[...] para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano [...] Já afirmei certa vez que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe – mas aqueles três elementos são essenciais. (BROOK, 2002, p.12)

Boal (1999, p.20) também afirma se refere ao teatro como sendo o encontro do ser humano consigo mesmo: Descobrir o teatro o ser se descobre humano. O teatro é isso: A arte de nos vermos a nós mesmos, a arte de nos vermos vendo!

Desde criança, sempre soube que seria artista. Era o que eu queria. Ser atriz, cantora e poeta, como meu pai. Eu fazia apresentações em casa para a família, cantando e dançando. Criava canções e vestia as roupas de minha mãe, interpretando personagens adultos. Treinava chorar em meu quarto, porque pensava que uma atriz tinha que saber chorar, como na televisão. Lembro uma vez que vi uma peça de rua, e quando os personagens foram embora e eu queria saber para onde eles iam quando a peça acabava. Queria segui-los, descobrir onde viviam, onde se escondiam... Aqui estou, ainda a procurá-los dentro de mim e em toda parte, sem saber para onde eles irão me levar... Costumava ir ao teatro com meus tios. Eram dias especiais em que situações diferentes

aconteciam. Dias festivos. Não lembro das peças, mas lembro da minha sensação de curiosa alegria diante da possibilidade de ir ao teatro.

Durante o Ensino Fundamental, o único contato formal que tive com teatro foi no sexto ano, em uma aula de Língua Portuguesa em que fizemos uma apresentação teatral improvisada. Não lembro o que era exatamente a encenação, mas lembro que eu representava uma empregada, e que todos riam muito do que eu fazia. No final da aula, a professora me disse que eu tinha “jeito para o teatro”.

Na adolescência, sentia muita vergonha de me expor, por isso, tinha medo do teatro. No ano 2000, aos 19 anos, um pouco amedrontada, mas com imensa vontade no coração, fui fazer uma oficina na Casa de Cultura Mário Quintana¹ com a professora Sônia Pelegrino. A partir desta iniciação, fui convidada, por um amigo pra fazer um teste em uma Companhia de Teatro que realizava peças para crianças: o grupo “Tri a Fim”. Eles queriam uma atriz com experiência, eu não tinha nenhuma. Mas gostaram de mim e fiquei no grupo. No meio do processo tive uma lesão no joelho. Interrompi os ensaios e quando retornei, me deram um papel diferente do que eu estava fazendo, um personagem masculino. Aquilo mexeu muito com minha vaidade. Queria fazer a princesa, a bonitinha. Mas logo passei a entender que teatro não era exibicionismo e sim um exercício de superação, de ir além dos nossos padrões, de estar disponível ao imprevisível. Desempenhei então, o papel do Visconde de Sabugosa e costumo dizer que, depois de ser um sabugo de milho, eu posso ser qualquer “coisa”. Com o grupo “Tri a Fim” realizei apresentações do *O Sítio do Pica Pau Amarelo viaja pelo Brasil* (2001) na Cia de Arte² e em escolas. Depois montamos *A Vaquinha Lelé* (2002) que também fizemos temporada no Teatro do Ipê. *O Sítio do Pica- Pau Amarelo viaja pelo Brasil* recebeu o Prêmio Tibicuera de Melhor Trilha Sonora e Melhor Ator Codjuvante.

Naquele momento, comecei a cantar, pois a trilha sonora era ao vivo. Foi um grande aprendizado participar desse grupo, pois além de termos uma preparação corporal e vocal bem profissional, tive a oportunidade de conhecer pessoas que se tornaram referências para o meu trabalho. Como comecei dessa forma, inserida em

¹ Órgão da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul, antigamente Hotel Majestic onde morou o poeta Mário Quintana, foi transformada em patrimônio histórico e centro cultural e reaberta com esse intuito em 1990. A Casa é voltada para realização de eventos e oficinas de arte e literatura.

² O Centro Cultural Cia de Arte é um espaço pertencente a Prefeitura de Porto Alegre, gerido por artistas da cidade de Porto Alegre. Nesse local realizam-se oficinas, cursos e apresentações artísticas e culturais de teatro, dança, música, literatura, artes visuais, circo e capoeira.

montagens profissionais, percebo que meus mestres foram as pessoas com as quais trabalhei. Porque quando se vai direto para a prática, não se tem muito tempo para experimentar. Temos que atingir um objetivo, mostrar resultado. É pra valer! Assim sendo, eu sempre procurei prestar atenção em como as pessoas mais experientes trabalham e encontrei no percurso artistas que me inspiraram e me motivaram a continuar.

Paralelamente ao trabalho no “Tri A Fim”, eu tinha um grupo de amigos que organizavam saraus, encontros e festas temáticas em espaços de arte da cidade. Comecei a fazer performance nas festas e a cantar com algumas amigas. Com elas realizei um musical inspirado na obra de Chico Buarque, chamado *Ópera Malandra* (2003). Comecei também uma parceria com um amigo que já fazia teatro há bastante tempo em São Paulo, o Plínio Marcos Rodrigues. Montamos *Eu Sou Vida Eu Não Sou Morte* (2002), de Qorpo Santo³ e criamos um grupo de estudo sobre a obra desse dramaturgo gaúcho do século XIX. Ele fazia um trabalho pedagógico comigo: me indicava livros de teatro, fazíamos jogos e improvisações. Foi meu primeiro professor de teatro. Usava referenciais como o fichário de jogos da Viola Spolin.

A música e o teatro sempre andaram juntos na minha caminhada. Seguiu cantando com minhas amigas, interpretando sambas e música popular brasileira, mas comecei a querer realizar um trabalho profissional como cantora e atriz, pois percebia que meu envolvimento e comprometimento com a arte era diferente do delas. Em 2003, depois de algumas apresentações, cantando com os artistas Zé da Terra e Caio Gomes, resolvi montar um repertório musical e convidar um músico para tocar comigo. Eu queria cantar sambas e também contar as histórias do samba. Fui convidada para fazer um Auto de Natal, com Carolina Garcia, e acabei conhecendo o músico-ator Rogério Lauda, que já tinha uma longa trajetória como artista. Criamos junto com Márcio Sobrosa, também músico-ator o espetáculo: *Rita Maloca* (2003), que foi meu primeiro trabalho autoral e de direção. A personagem foi surgindo a partir dos sambas que escolhi e da história do compositor Geraldo Pereira. Escrevi o roteiro, unindo trechos de textos que gostava, a escritos meus, montando a história dessa personagem e suas relações. Tinha muito das minhas histórias de vida e de outras histórias de mulheres que eu fui costurando. Foi um trabalho muito artesanal que foi crescendo.

³ Dramaturgo gaúcho do século XIX, considerado por alguns críticos o percussor do teatro do absurdo.

Apresentamos durante três anos seguidos em bares e eventos. Tínhamos um carinho muito especial pelo trabalho, uma união entre o grupo que refletia em cena. Depois disso segui fazendo teatro. Fui conhecendo as pessoas. Particpei do Depósito de Teatro na peça *Hilda Hilst em Claustro* (2004) realizada no *Hospital Psiquiátrico São Pedro*. Trabalhei com o “Povo da Rua” de 2004 a 2007, ensaiando e apresentando no Condomínio Cênico Hospital Psiquiátrico São Pedro⁴. Montamos lá dois musicais: *As Cartas de Naufrago* (2005) e *A Ciranda dos Orixás* (2006). Foram trabalhos de intenso mergulho, de dedicação e comprometimento com todas as etapas do processo. Eram músicas próprias criadas pelo grupo, que traziam temas com os quais eu me identificava profundamente. Nós ambientávamos todo o espaço, produzíamos figurinos e cenário com os recursos disponíveis, porque o mais importante era realizar. Depois fiz duas peças com direção da Arlete Cunha: *A Revolução dos Bichos* (2006) e *Buarqueanas* (2008). Essas foram peças com financiamento, com melhor estrutura de produção, nas quais tive participação como atriz.

Na verdade, não separo a atriz, da diretora, da poeta, da cantora, da pessoa que sou. No meu entendimento é tudo uma só dança, inseparável. Existem funções diferentes, mas ao mesmo tempo, sou sempre eu como ser humano, querendo expressar o que sinto, o que vivo e o que acredito, usando recursos da arte.

O mais importante na minha história como artista sempre foi os vínculos que estabeleci. Foram esses vínculos que me conduziram e me ajudaram a trilhar este a caminho. Tudo que fiz e faço é por amor e a partir dos relacionamentos que estabeleço.

A partir de 2008, comecei a querer estudar mais. Comecei a estudar voz, fazer aulas de canto e de expressão vocal. Entrei para o grupo experimental de teatro da prefeitura, um projeto criado pelo diretor Maurício Guzinski, que consistia em uma pesquisa continuada do trabalho do ator. Fui selecionada para participar do grupo, e lá estudei com a professora e atriz Nair D’ Agostinho, com o ator italiano, especialista em expressão vocal Matteo Belli e com o diretor do grupo Maurício Guzinski. O primeiro módulo o qual participei era uma pesquisa voltada para “O Uso Cênico da Palavra”. Treinamos intensamente nesse grupo, durante um ano, técnicas do trabalho do ator, depois comecei a sentir falta de estar em cena e o grupo acabou se desfazendo também.

⁴ Condomínio cênico do Hospital Psiquiátrico 4- Pavilhão nº 6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro que desde 2002 é ocupado por cinco grupos de teatro de Porto Alegre que realizam ensaios, pesquisas e oficinas no local.

Em 2009, me reuni com uma amiga que tocava violão e comecei a fazer um trabalho com músicas minhas e poemas. Queria abordar o tema do feminino através dos orixás femininos, pois vejo na cultura africana, uma expressividade na dança, na música, nos gestos, e uma força que acho necessário resgatar no feminino, essa conexão com a terra. O trabalho foi crescendo, outras mulheres se agregando, e criamos o espetáculo *Canto para as Iabás: Celebração do Feminino (2009)*. Da união em torno desse trabalho surgiu o grupo “Orôyá”. O objetivo dos participantes foi sendo ampliado, se tornando um processo vivencial de estudo e encontro entre mulheres: um espaço para se trabalhar o feminino, para se compartilhar experiências, um espaço de aprendizado e crescimento. Esse processo foi, também, influenciado pelo meu encontro com a Biodanza.

Em 2008, entrei para a escola de formação de facilitadores de Biodanza, que envolve três anos de formação. Terminei em 2010, e participei de projetos sociais com Biodanza, através de uma ONG, a RINACI (Rede de Integração e Cidadania), situados na periferia de Porto Alegre. Essa foi minha primeira experiência como docente. Trabalhava Biodanza e arriscava alguns jogos teatrais também. Aprendi muito com os jovens. Eles despertaram em mim a vontade de ser professora. Mas percebia que o que mais trocava com eles, não era o conhecimento formal, mas o afeto. Eles precisavam ser olhados. Assim como eu também preciso desse olhar, para reconhecer meus potenciais e colocá-los em prática.

O Teatro e a Biodanza me incentivaram a manifestar o que sou e a descobrir meu lugar no mundo. Esse processo foi tão significativo para mim que passei a querer despertar isso nas pessoas. Percebo que todas as pessoas são capazes de se expressar através da arte. E meu desejo é incentivar isso. Não creio que a arte seja uma virtude de alguns. Ela é uma forma de expressão inata do ser humano. Como defende Augusto Boal referendo-se ao teatro:

Teatro existe dentro de cada ser humano[...] A linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial. Sobre o palco atores fazem exatamente como todos nós em nossas vidas no corriqueiro dia-a-dia. A única diferença entre nós e eles consiste em que os atores são conscientes de estar usando essa linguagem, tornando-se com isso, mais aptos a utilizá-la. (BOAL, 1999, p.9)

Entendo que fazer arte seja para aqueles que se entregam a ela e que batalham

para que ela aconteça em suas vidas. É um ofício que pode ser aprendido. Só depende da vontade do aprendiz. De sua dedicação e disciplina. Por isso escolhi cursar licenciatura. Porque quero compartilhar, multiplicar o conhecimento.

Foi esta motivação que me levou a cursar a universidade. O desejo de compartilhar o conhecimento e a necessidade de sistematizá-lo, de dar forma mais precisa aos estudos. Eu tinha vontade de ministrar aulas de teatro, mas sentia falta de referências mais concretas, de métodos e teorias que complementassem a minha experiência prática.

Vejo a profissão de professora como uma decorrência, uma faceta do trabalho como artista. Um momento de amadurecimento. Há um processo de aprendizado mútuo que pode se estabelecer entre professor e estudante. Como afirma Freire:

[...] quem forma se forma e re-forma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao seu formado.[...]quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. (FREIRE, 1998, p.25)

O ato pedagógico compreende um processo de reconhecimento. Reconhecer a grandeza do outro, a sua força e beleza, e ter generosidade pra compartilhar com o outro a nossa grandeza. O encontro fascinante entre olhares, imagens, vontades e vibrações. Histórias diversas que se unem pra contar outras histórias e iluminar outros olhares. A curiosidade, a aventura de descobrir e inventar novas paisagens. SPOLIN nos fala dessa ampliação do olhar a partir da prática teatral:

Quando o aluno vê as pessoas e as maneiras como elas se comportam quando juntas, quando vê a cor do céu, ouve os sons no ar, sente o chão sob seus pés e o vento em sua face, ele adquire uma visão mais ampla de seu mundo pessoal e seu desenvolvimento como ator é acelerado. O mundo fornece o material para o teatro, e o crescimento artístico par e passo com o nosso reconhecimento e percepção do mundo e de nós mesmos dentro dele. (SPOLIN, 1963, p.13)

Manifestar o olhar que conta histórias, histórias que o tempo não curou. Vozes que se calaram e agora falam dentro de nós. Vozes que querem existir através de nossos passos, de nossos corpos. Vozes do teatro. Personagens que só existem porque os inventamos. Dar voz aos sonhos filtrá-los na teia do tempo. Eternizar o momento nos

olhos de quem vê. Refazer, refazendo ser, muitos rostos ter e se permitir viver intensamente novos desafios, desatar os fios e fiar o destino na corda bamba da vida.



*Espectáculo: Rita Maloca
Foto: Nasser Hassan*



*Espectáculo: Buarqueanas
Foto: Luciana Mena Barreto*



*Espectáculo: A Revolução dos Bichos
Foto: Kiran Federico León*

1.1 Encontro Precioso: Adentrando no Universo dos Mitos Africanos

O primeiro trabalho que realizei a partir do tema da cultura afro-brasileira foi Ciranda dos Orixás com o grupo Povo da Rua. O *Povo da Rua* – *teatro de grupo* formou-se em 1997, tendo como enfoque a identidade brasileira e o teatro como manifestação popular. Fundado por Rogerio Lauda e Marcos Castilhos, ex-participantes da *Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz*, o grupo realizou sua primeira montagem no ano de 1999, encenando *Os Sete Pecados do Capital* (1999). Em 2001 encenaram *O Mistério das Quatro Chaves* e, em 2003, *Pedro Malazartes da Silva*, todos espetáculos de teatro de rua. Em 2004, entrei para o grupo substituindo uma atriz no espetáculo *O Mistério das Quatro Chaves* (2001). Naquele período o grupo já estava sediado no Condomínio Cênico do Hospital Psiquiátrico São Pedro, junto a outros grupos de teatro como a Cooperativa Oigalê, Grupo Neelic e Falos & Stercus.

O espetáculo músico-teatral Ciranda dos Orixás foi o primeiro trabalho de sala do grupo. Criado em 2007, Ciranda dos Orixás propunha uma aproximação com a

cultura afro-brasileira, através de músicas que contavam histórias mitológicas dos Orixás, a partir de composições próprias, criadas por artistas do elenco, sob minha direção em parceria com o músico-ator Rogerio Lauda. O elenco era composto por oito pessoas, alguns integrantes do grupo como Alessandra Carvalho, Ed Lannes, Rogerio Lauda e Tiago Demétrio, e artistas convidados como Mariane Sobrosa, Fernanda Rízzolo e Marilu Goulart.

O desejo de abordar esse tema partiu de uma música que compus na beira da praia, no dia 2 de fevereiro, data em que se saúda Iemanjá a rainha do mar. Na ocasião atraída pelos mitos africanos comecei a estudar os mitos do livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi. Sentia uma atração por esses mitos, principalmente por perceber neles uma conexão profunda com a vida. Os mitos pareciam conter aspectos fundamentais do comportamento humano, pois os deuses ali representados manifestavam sentimentos e características extremamente humanas. Os conteúdos contidos nos mitos, uniam o sagrado e o profano, a beleza e a decadência, o mais sublime e o mais terrível numa mesma história. Esse fato me levou a querer investigar e interpretar esse universo mitológico dos orixás. Conforme Prandi:

(...) os orixás são deuses que receberam de Olodumaré ou Olorum, o Deus Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (PRANDI, 2001, p.20)

A peça começava contando que Exu, o mensageiro dos orixás, havia colhido diversas histórias do povo e dos orixás, a fim de nos ensinar sobre as situações da vida através dessas histórias.

Dirigi e concebi a peça em parceria com Rogerio Lauda, e musicamos alguns dos mitos da obra de Reginaldo Prandi. No decorrer do processo outros integrantes do grupo também criaram composições para o espetáculo. Passamos a pesquisar, visitando alguns terreiros de Porto Alegre, colhendo informações a respeito de cada orixá abordado na peça. Alguns mitos foram contados e outros cantados e encenados. A peça era ambientada ao som de instrumentos percussivos e harmônicos e o cenário era composto por pinturas de orixás, criadas por Isabela Lacerda. O espetáculo tinha um caráter ritualístico e foi realizado no Hospital Psiquiátrico São Pedro, no espaço do

Povo da Rua. O personagem “Exu mensageiro” recebia o público no pátio do hospital e conduzia até o local da apresentação. Oferecíamos ao público pipoca e merengue, remetendo às festas de santo em que se oferece alimento aos convidados. Começávamos com Exu, considerado o deus mensageiro, que segundo Reginaldo Prandi foi quem colheu as histórias e entregou a Orunmilá, o deus do oráculo que guardava os mitos e os contava quando alguém consultava os búzios.

Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a terra com o homem [...]todo esse saber foi dado ao um adivinho de nome Orunmilá, também chamado Ifá, que transmitiu aos seus seguidores, os sacerdotes do oráculo de Ifá, que são chamados babalaôs ou pais do segredo. (PRANDI, 2001, p.17)

Conta-se que essas histórias serviam para orientar as pessoas que vinham consultar o oráculo, pois a história contada seria a resposta para o problema que a pessoa estaria enfrentando.

Durante a iniciação a que é submetido o babalaô aprende essas histórias primordiais que relatam fatos do passado que se remetem a cada dia na vida dos homens e das mulheres. Para os iorubás antigos tudo o que acontece, já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular. (PRANDI, 2001, p.18)

Portanto, esses mitos não eram apenas histórias distantes, mas tinham uma relação direta com as questões humanas. O intuito do espetáculo Ciranda dos Orixás era reaproximar essas histórias do nosso cotidiano, revisitá-las e, através da encenação e da música, trazer seus ensinamentos.

A seguir a letra da canção de abertura do espetáculo:

Exu percorreu o mundo
 Afim de solucionar
 Os problemas e infortúnios
 Dos homens e orixás
 Esses mitos entregou
 A Orunmilá
 Senhor conhecedor
 Das lições que vida dá
 Orunmilá venha nos guiar

Orunmilá venha iluminar
Orunmilá venha nos guiar pra nossas histórias contar

Um dos mitos que encenávamos no espetáculo contava a história de “Como Oxum traz de volta Ogum à forja.” (PRANDI, 2001, p. 321). Para essa história compomos uma letra e uma música que narravam o fato de maneira poética.

Ogum foi pra floresta não queria mais trabalhar
Cansado de tanta guerra quis ser livre pra vadiar
Os orixás se reuniram pra fazer ele voltar
Pois sem seus utensílios o mundo vinha a padecer
Oxum com seus encantos se dispôs a ajudar
Bem certa de seus poderes pra trazer Ogum da mata
Usava tão somente cinco lenços transparentes
Cabelos soltos e pés descalços
Oxum dançava com o vento
Escondido pela relva Ogum olhou embevecido
Oxum foi até ele sedutora e carinhosa
De mel lambuzou-lhe os lábios e chamou para si
Na clareira da floresta consagraram grande amor
Voltou Ogum a cidade pelas mãos e amor de Oxum
E apaixonados dançaram aos olhos de quem quisesse ver
A forja retornou Ogum e os homens aos seus utensílios
Trazendo de novo a fartura banuiu a fome e espantou a morte.

Nesse mito, Ogum, que é o deus da guerra e do trabalho, não vendo sentido em sua rotina, resolve largar tudo e ir pra floresta. Oxum, a deusa do amor e da fertilidade, o traz de volta com sua dança e ele passa a trabalhar com amor. Essa abordagem poética visava proporcionar ao público momentos de celebração e de uma aproximação com a cultura africana, para além da religiosidade, mas vislumbrando a conexão com o sagrado que há em cada um de nós, independente de crenças e dogmas religiosos.

Ao final fazíamos um círculo e cantávamos a ciranda a seguir com a participação do público:

Me dê sua mão vamos fazer nossa ciranda
Os pensamentos vamos elevar
Para o sagrado que na terra há
Aos nossos antepassados
Quem vive e sempre viverá
O Povo da Rua celebra
A Ciranda dos Orixás

Entre 2006 e 2007, realizamos três temporadas do espetáculo no Hospital Psiquiátrico São Pedro.

O elenco da peça era formado por três homens e cinco mulheres, o que deu uma característica mais feminina ao trabalho. As mulheres faziam o coro da maioria das

canções. Essa foi minha segunda experiência como diretora. Dirigir um grupo foi uma experiência marcante, em que pude colocar em prática algumas concepções artísticas, dentre elas, a direção colaborativa, em que cada artista contribui com suas ideias e experiências, influenciando e construindo o processo coletivo, mas tendo papéis definidos dentro do grupo como o da direção, da cenografia, da dramaturgia, etc. Cada um tem uma área de responsabilidade, mas que pode ser influenciada e discutida por todos, sendo o artista responsável por aquela área o que vai definir, depois de todos contribuírem com suas sugestões. Um caminho de autonomia do artista que tem liberdade de trazer para o trabalho aquilo que para ele é essencial, agregando saberes, respeitando a diversidade. Outra concepção posta em prática a partir daí era a ligação entre arte e espiritualidade, ou seja, o trabalho artístico como possibilidade de religião com o sagrado. Esse conceito inclui o teatro como rito, onde o público vivencia a experiência.

Uma vez que os ritos primitivos deram vida ao teatro, eu acreditava que, por meio do retorno ao ritual,[...] fosse possível encontrar aquele cerimonial de participação direta, viva, uma reciprocidade peculiar, a reação imediata, aberta, liberada e autêntica.[...]eliminar a concepção de palco e plateia como lugares separados entre si e de fazer a atuação do ator um estímulo que jogasse o espectador na ação. (GROTOWISKY, 2001, p.119, 120)

O ritual também permite que o ator seja permeado pela experiência, ou seja, ele não está apenas representando, mas se relacionando realmente com a obra, transformando e sendo transformado por ela. E outro ponto chave era a integração das artes. Música, Teatro, Dança e Artes Visuais. Palavra cantada, ações sonoras, musicalidade e encenação.



Espectáculo: Ciranda dos Orixás

Foto: Frederico Alabarse



*Espectáculo: Ciranda dos Orixás
Pintura de Iansã de Isabela Lacerda
Foto: Frederico Alabarse*

1.2 Resignificando a arte e a vida por meio da dança

No ano de 2007, comecei a participar de um grupo regular de Biodanza. Em 2008, entrei para a Escola de Formação de Facilitadores de Biodanza Rolando Toro de Pelotas RS³ Na escola de formação, estudei os conceitos teóricos de Biodanza e os exercícios, ou seja, a parte vivencial, que constitui a base da Biodanza.

A Biodanza foi criada na década de 60, por Rolando Toro Araneda, psicólogo e antropólogo chileno. Estudando antropologia da dança, Toro percebeu nas danças primitivas de diversos povos e nas cerimônias arcaicas e religiosas a relação intrínseca do ser humano com a dança. A dança surge na trajetória de Toro como uma possibilidade de religação com a sacralidade da vida, com as forças da natureza, com a capacidade de vincular-se com a comunidade e expressar naturalmente as sensações e sentimentos por meio do movimento

O estudo das manifestações antropológicas nas danças primitivas permitiu-me compreender aspectos desconhecidos da alma humana que se associam ao vínculo essencial com a natureza, à experiência suprema de fusão dentro da comunidade e ao processo evolutivo da consciência cósmica. A dança integra o ser humano consigo mesmo, com seus semelhantes e com as forças da natureza. (TORO, 2005, p.15)

Como psicólogo, Toro realizou experiências utilizando a música e a dança como instrumentos terapêuticos. Observou então que a música influenciava o estado de ânimo das pessoas. Algumas músicas proporcionavam maior relaxamento e outras ativavam a alegria e a vitalidade.

Isso serviu de base para posteriormente estruturar um modelo teórico, que segundo ele, segue o sistema auto-regulador de todo o organismo vivo. Esse sistema pulsa entre ação e descanso, expansão e retração. Constatou então que a partir de danças e músicas mais ativas, podemos expandir nossa presença, nossa identidade. E com movimentos mais lentos e músicas calmas é possível atingirmos um estado de fusão com o todo, de entrega, que ele denominou regressão.

Identidade e transe pareciam configurar um continuum pulsante. Certos exercícios aumentavam o sentimento de identidade e a consciência corporal, enquanto outros levavam a uma diminuição da percepção dos limites corporais e ao estado de transe. Era agora possível construir uma escala que, em graus sucessivos fosse da identidade ao transe e vice-versa. Foi assim que se estruturou o primeiro eixo do “modelo teórico da Biodanza”. (TORO, 2005, p.71)

No aspecto filosófico, a Biodanza surge como uma reeducação para o afeto. Em uma sociedade competitiva, violenta, baseada no medo e na escassez, em que as pessoas foram perdendo o contato com a natureza, foram perdendo a capacidade de se olhar, de sentir, de se comunicar de maneira não verbal, de viver em comunidade, de escutarem a si mesmas e ao seu semelhante, de expressarem seus sentimentos, essa metodologia propõe o resgate da vida como centro, da nossa capacidade de desfrutar da vida, ao invés de apenas sobreviver. A Biodanza segue o que chamamos de Princípio Biocêntrico, que Toro explica como sendo:

[...] um modo de sentir e de pensar que toma como referência existencial a vivência. [...]O princípio biocêntrico coloca o seu interesse em um universo compreendido como um sistema vivo. O reino da vida abrange muito mais do que os vegetais, os animais e o homem. Tudo o que existe, dos neutrinos ao quasar, da pedra ao pensamento mais sutil, faz parte desse sistema vivo prodigioso. Segundo o princípio biocêntrico o universo existe porque existe vida e não o contrário. (TORO, 2005, p.50-51)

O resgate dessa conexão com a vida acontece por meio de encontros em grupo, em que os indivíduos se expressam através da dança e do movimento, induzidos pela música, atingindo um estado vivencial. Vivência, segundo a Biodanza, é uma experiência de unidade, de percepção intensa do aqui e agora, conforme explica Toro:

A vivência é uma experiência inevitável que comunica um conteúdo preciso de sensações e percepções, e que anula a distância entre aquilo que se sente e a observação do próprio sentir. [...] A vivência pode ser considerada como uma forma direta de consciência, cuja veracidade não passa pela razão, e cujos efeitos envolvem todo o nosso ser. (TORO, p.32, 2005)

Tomando por base os princípios investigados por Toro, que envolvem diferentes áreas de conhecimento humano como a filosofia, a psicologia, a antropologia, e a arte, a Biodanza é definida como:

(...) um sistema de integração humana, de renovação orgânica, de reeducação afetiva e de reaprendizagem das funções originais da vida. A sua metodologia consiste em induzir vivências integradoras por meio da música, do canto, do movimento e de situações de encontro em grupo. (TORO, 2005. p.33)

Uma sessão de Biodanza consiste em uma cerimônia, da qual participa um facilitador que a orienta, que induz vivências, utilizando como recurso músicas que são devidamente selecionadas com o propósito de despertar determinadas emoções, e um grupo que se relaciona a partir da corporeidade, do encontro, do momento presente. A aula é composta por dois momentos: o primeiro é a Roda Verbal, em que o grupo expõe seus sentimentos a respeito de um tema ou de uma vivência que realizou na aula anterior e que deseje compartilhar; e o segundo, a parte vivencial, em que a comunicação se estabelece a partir das vivências em grupo.

Um fator fundamental que faz desse método uma pedagogia e não uma terapia é o fato de nos relacionarmos a partir dos nossos potenciais, e não a partir das patologias. A pedagogia se propõe a educar, enquanto a terapia a tratar doenças.

Segundo Toro, todos nós nascemos com potenciais inatos e dependendo do ambiente e das condições em que crescemos alguns potenciais são mais desenvolvidos e outros menos. Ele classificou esses canais de expressão ou potenciais em cinco linhas de vivência, são elas: Vitalidade; Sexualidade; Criatividade; Afetividade e Transcendência.

Uma das funções da Biodanza é que possamos reconhecer em nós e no outro esses potenciais e manifestá-los na vida. Uma aula de Biodanza nos proporciona um ambiente enriquecido para o desenvolvimento desses potenciais, o que chamamos de ecofatores positivos. Cada linha de vivência possui uma série de exercícios e músicas destinadas a sua aplicação. Todas as linhas de vivência são abordadas numa sessão de Biodanza, mas pode-se eleger uma ou mais linhas a serem trabalhadas como tema de cada aula.

A Vitalidade alude a sistemas reguladores do organismo como o sono, a temperatura, o apetite, a saúde em geral, à expressão do ímpeto vital e a motivação existencial. A sexualidade esta ligada ao prazer de viver, ao desfrute, a sensualidade e ao despertar dos desejos em todas as áreas da existência. A Criatividade representa a auto-expressão, a inovação, a imaginação, a autenticidade e a espontaneidade do brincar. A Afetividade é a expressão do amor por meio da nossa presença, dos nossos gestos, os vínculos que estabelecemos de solidariedade, de amizade, de carinho e cuidado consigo mesmo e com os demais. A Transcendência é o vínculo com a totalidade, com a natureza, a ampliação do estado de consciência por meio da dança.

Outros aspectos desenvolvidos no sistema Biodanza são Identidade e Transe. A ação da Biodanza sobre a identidade consiste em estimular os cinco potenciais humanos. A identidade é o conjunto de qualidades que fazem do indivíduo um ser único e insubstituível. A manifestação da identidade se torna possível através do outro.

A dança ativa o núcleo central da identidade[...]Ao mesmo tempo a sensação de ser diferente e único aumenta com o contato com outras pessoas. A auto-estima e a consciência de si crescem a níveis incomuns. A tendência a perceber-se como parte integrante de uma totalidade, entra em ressonância com a auto-imagem e a sensação de ser diverso e único. (TORO, 2005, p.102.)

O transe significa trânsito ou passagem de um estado de consciência a outro, alterando o nível de percepção sensorial, corpóreo e emocional. O transe é bem recorrente em cerimônias religiosas de diversas culturas, principalmente as de origem africana como o Vodú (Haiti) ou o Candomblé (Brasil). O sonho é uma forma natural de transe. Em Biodanza o transe é provocado pela música e pela dança.

As expressões “cair em transe” ou “entrar em transe” referem-se a um mecanismo fisiológico por meio do qual o indivíduo entra em um estado de extrema receptividade e se abandona às forças internas e externas, com perda parcial ou total da própria identidade.[...] O fenômeno do transe pode ser realizado de diversos modos. O efeito persuasivo do ritmo tem sido usado desde as origens da humanidade para se alcançar a experiência do transe. O sentido de comunhão obtido por meio da dança provoca uma regressão às fases primárias, acompanhados de uma perda da identidade pessoal. (TORO, 2005, p.104)

A metodologia da Biodanza consiste em uma combinação entre música, movimento e vivência. A música é a indutora da vivência e do movimento.

O movimento é classificado a partir das linhas de vivência e inclui exercícios individuais e em pares, em pequenos grupos e com todo o grupo. Podem ser de sensibilização, e de expressão dos potenciais genéticos ou ter um simbolismo arquetípico. Há também as danças dos quatro elementos: terra, fogo, água e ar. A maioria dos exercícios são feitos com música exceto os de expressão do canto ou aqueles realizados em espaços em meio a natureza.

Utiliza-se nas vivências movimentos naturais do ser humano como o caminhar e o abraço; as rodas de celebração, movimentos em câmera lenta, exercícios lúdicos como o de “espelho” e gestos arquetípicos também chamados de “posições geratrizes da dança” esses gestos foram pesquisados em diversas culturas e em esculturas e pinturas de diferentes períodos da história da humanidade.

Dos primórdios da história até os dias de hoje o homem realizou gestos que denominei “eternos”. São gestos arquetípicos que aparecem nos baixo-relevos, nas esculturas e nas pinturas de todas as épocas e que expressam, por exemplo, adoração, sentimento de maternidade, de intimidade, ou

referem-se a atividades arcaicas ligadas à natureza, como a agricultura. (TORO, 2005, p.141)

Algumas danças começam evocando essas posições geratrizes e depois é sugerido que cada participante desenvolva a sua dança pessoal a partir do gesto.

O teórico do teatro Antonin Artaud também se refere ao gesto como fonte propulsora de uma força e de uma atitude no teatro.

Para os que esqueceram do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode re ensinar-lhes tudo isso, porque um gesto traz consigo sua força e porque de todo modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito [...] se o gesto é feito nas condições e com a força necessárias, convidam o organismo e, através dele, toda a individualidade, a assumir atitudes conforme o gesto feito.(ARTAUD, 1984, p.105)

O estudo teórico e vivencial proposto pela Biodanza foi de extrema importância para a minha formação pessoal, artística e docente. Através dessa metodologia pude conceber uma educação voltada para a vida, com base nos potenciais humanos, que acontece a partir da comunicação corporal e do movimento integrado, e também do gesto que revela um conteúdo mítico e universal.

A Biodanza propõe a experiência do rito de celebração e de comunhão com o coletivo, adaptado ao contexto atual. Fortalecendo a identidade e a capacidade de vinculação consigo mesmo, com o outro e com a totalidade.

1.3 Jornada interior: Encontro com as deusas africanas

O Grupo Orôyá³ iniciou suas atividades em 2009 com o espetáculo músico-teatral Canto para Iabás- Celebração do Feminino, que teve sua estreia na Câmara dos Vereadores de Porto Alegre, na semana da Consciência Negra, semana do dia 20 de novembro em que se homenageia Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, e se afirma a luta do povo negro por seus direitos, pela livre expressão de sua cultura e religiosidade, e por igualdade social.

O grupo é composto por cinco mulheres: Clarice Nejar, Luana Fernandes, Priya Mari Konrad, Melina Muccillo e Mariana Gutierrez, que atuam na área da Música, do

Teatro, das Artes Visuais e da Dança, e tem a orientação cênica de Melissa Dornelles e a orientação coreográfica de Pilar Echeverry. O grupo Orôyá tem por objetivo proporcionar um espaço de pesquisa e convivência ritual e artística entre mulheres, tendo como tema gerador o sagrado feminino e a cultura afro-brasileira.

O espetáculo Canto para Iabás: Celebração do Feminino foi criado a partir de composições musicais com o tema das deusas africanas. Essas músicas foram sendo elaboradas a partir de vivências pessoais que tive em contato com a natureza e em situações em que senti a necessidade de buscar uma conexão com o sagrado feminino.

Em momentos de transformação, de perdas e separações, percebi que uma das formas de recuperar minha autoestima, era reverenciando a energia do feminino que habitava em mim. Na busca por renovação, descobri que ao dançar, ao me relacionar com a natureza, ao cantar, ao me enfeitar, eu nutria em mim esta força feminina, e que esta energia se fortalecia ainda mais na presença de outras mulheres, num processo de identificação e reconhecimento mútuo de nossos potenciais criadores. No encontro-ritual entre mulheres foi possível reviver antigas celebrações onde as mulheres se reuniam para partilhar suas experiências e conhecimentos, que eram passados de geração a geração.

Esses encontros de celebração do sagrado feminino resgataram em mim o poder curador, a autoestima, e a conscientização do valor deste feminino em minha trajetória de vida.

O espetáculo Canto para as Iabás: Celebração do Feminino nasceu deste reencontro e da vontade de manifestar através da arte esta beleza feminina, e suas múltiplas faces. Escolhendo como inspiração as deusas africanas que estão relacionadas com os elementos da natureza e também revelam sua presença por meio da música e da dança nos rituais afro-brasileiros.

Comecei o roteiro da peça com canções e poemas que havia criado com o tema do feminino e das deusas africanas, acompanhada da musicista Luna Pesce, que tocava tambor e violão. Convidei nesse período a bailarina Priya Mariana Konrad para dançar uma das músicas. No decorrer do processo optei por inserir mais danças que expressassem as deusas presentes nas canções. A ideia era que os movimentos de dança surgissem a partir da sensação e da interpretação pessoal da bailarina, revelando por meio do movimento a emoção que cada canção instigasse nela, de forma que o movimento surgisse do interior para o exterior. Num primeiro momento a intenção não

era realizar os gestos de dança de acordo com a tradição religiosa e sim que a bailarina se permitisse criar espontaneamente esses movimentos.

Aos poucos outras mulheres foram se agregando ao trabalho, e fomos criando mais efeitos sonoros no espetáculo, dentro de uma concepção de perceber cada elemento da natureza representado pelas deusas, e estabelecer uma atmosfera utilizando alguns sons que remetessem aos elementos, como a água, o vento, o trovão e o mar. Fomos inserindo também sonoridades nos textos e poemas contados, de forma que o som se tornasse também uma ação dramática.

Comecei a investigar as características de cada deusa e como essas características poderiam se manifestar em nossa vida, em nossa personalidade. Eram elas: Oxum, Iemanjá, Iansã, Nanã Buruquê e Cigana. Oxum é considerada a deusa das águas doces, da beleza e da fertilidade.

No contexto das religiões afro-brasileiras Oxum representa

[...] a grande mãe ancestral que rege a fertilidade das mulheres, não apenas na dimensão da gestação, mas também em termos de abundância, riqueza e prosperidade. Dona do ouro e da beleza, símbolo da vaidade feminina, sempre perfumada e enfeitada de jóias (...) os domínios de Oxum são os rios, cachoeiras, córregos e lagoas. Podemos lembrar, ainda, que o feto se desenvolve dentro de uma bolsa de água. Também por isso, Oxum é a deusa da barriga, de aspecto maternal e angelical. Ela rege o ventre, a gestação e o parto e cuida das crianças recém-nascidas. É ligada miticamente à cabaça, símbolo do útero e do poder feminino de gestação. (LIMA, 2007, p.27-30)

Iemanjá deusa do mar, grande mãe protetora e maternal, com personalidade forte e espírito de liderança, deusa da abundância e da criação.

Iemanjá - Ìyáomójá, a mãe cujos filhos são peixes, [...]. É o útero da criação, aquela que dá a luz, tem orgulho de parir e de possuir grandes seios cheios de leite cuja finalidade é saciar a fome da prole. É aquela que acalenta a cria e protege com a própria vida. Iemanjá é a senhora de todas as águas do universo. (MARTINS, 2008, p. 61-62)

[...] simboliza a fertilidade e a fecundidade. A sua figura popular está associada ao símbolo universal da sereia. (...) Assim na fala do povo brasileiro são vários os nomes dados a ela, como “Rainha do Mar”, “Mãe D’água”, “Janáina” entre outros, o que indica o quanto Iemanjá é venerada como majestade, mãe e mulher. No Candomblé, Iemanjá é considerada a mãe de quase todos os orixás. Ela apresenta através do seu arquétipo uma mulher

forte, calma, benevolente e que sabe criar seus filhos com sabedoria e dignidade. (MARTINS, 2008, p.57-61)

Iansã senhora dos ventos e das tempestades, guerreira, forte e destemida, rege o movimento e as transformações.

Segundo os mitos Oiá assume a forma de um búfalo (...) No Brasil, mais conhecida como Iansã, é ligada ao elemento ar.(...)Liga-se particularmente aos raios e trovões. É tida como irascível e temperamental, e se caracteriza pelo movimento. Iansã fala o que pensa sendo elemento purificador nas situações de tensão. É a deusa dos limites, da alteração dinâmica entre as superfícies, conseguindo a transformação de um estado de ser para outro. Por ser o vento, Iansã não se restringe a casa, já que precisa de espaços abertos para viver. O aspecto dinâmico de Iansã é o fogo que traz poder. (THEODORO, 2010, p.102-106)

Nanã Buruquê senhora da lama, das águas do fundo do rio, deusa da vida e da morte e da sabedoria ancestral.

Nanã é iabá dos primórdios, é a senhora das águas paradas, dos pântanos e lagoas, das areias movediças e das poças de água. É senhora da lama por excelência: a síntese de elementos primordiais, podendo ser definida como “início, meio e fim”.[...] Em nossa tradição afro-brasileira, Nanã se apresenta na forma de uma senhora idosa e muito lúcida, sábia, poderosa e que tem conhecimento do próprio poder. Ela é justa e solitária, forte e corajosa, e, mais do que tudo, dotada de um caráter ambíguo, a exemplo de muitas divindades ligadas á terra. Isto porque ela é a fonte de vida por excelência – não só dos seres humanos mas de tudo que existe -, também é a senhora de Icu, a morte, que está eternamente a seu serviço. (MARTINS, 2008, p.49-52)

Cigana, representante da liberdade, da magia, da sedução, da intuição e da alegria feminina. Percebi nesse percurso que cada deusa tinha uma característica que gostaria de desenvolver em mim. Cada uma tinha algo a me ensinar, um presente a me ofertar.

Constitui-se, então, uma jornada, a jornada de uma mulher que ao se relacionar com os arquétipos das Iabás resgata em si o poder pessoal, reconhecendo cada uma destas forças como parte de sua identidade.

Essas características de cada deusa representavam para mim diferentes potenciais ainda não explorados que poderiam ser reconhecidos por meio da imagem

arquetípica e acessados por meio do ato teatral, da dança, do gesto e da musicalidade, pois já existiam no inconsciente coletivo de nossa cultura. Nas palavras de Campell os arquétipos são

(...) idéias elementares, que poderiam ser chamadas ideias “de base”. Jung falou dessas idéias como arquétipos do inconsciente[...]. Em todo o mundo e em diferentes épocas da história humana, esses arquétipos, ou ideias elementares, apareceram sob diferentes roupagens. As diferenças nas roupagens decorrem do ambiente e das condições históricas. (CAMPELL, 1991, p.62)

Os arquétipos habitam o imaginário coletivo e representam papéis e experiências que se repetem na história da humanidade. Em cada cultura essas imagens psíquicas aparecem de uma maneira diferente, obedecendo a tradição de cada povo.

Sendo assim, arquétipo se refere a associações de imagens com traços psicológicos desenvolvidas no imaginário das pessoas e podem ser encontradas em diferentes culturas, inseridas no coletivo da comunidade. O arquétipo dos orixás é caracterizado pela ênfase das qualidades personificadas nos elementos naturais, invés de ser caracterizado pelo seu aspecto físico. (MARTINS, 2008, p. 67)

O roteiro da peça foi estruturado a partir de uma jornada, um mergulho num universo desconhecido em que o “herói” para ocupar o seu lugar e cumprir o seu destino, precisa confrontar-se consigo mesmo, encontrando nesse caminho forças que o guiam, enfrentando batalhas e provações para enfim trazer algo para a comunidade. No decorrer dessa jornada ele sofre um processo de transformação e pode enfim compartilhar desse aprendizado com todos os seus semelhantes. Nas palavras de Campell:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno-que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.(CAMPELL, 2007, p.36)

Essa mesma jornada é vivida pelos filhos e filhas de santo ao passarem pelo processo de iniciação nas religiões afro-brasileiras. No decorrer de sua trajetória religiosa, se transformam em mensageiros dos deuses, trazendo para toda a comunidade a força do orixá.

A partir dessa experiência do herói, organizei o percurso da peça em etapas e nomeie cada momento, procurando identificar o que representava cada parte do caminho, denominei essas etapas de ciclos:

1- **Busca:** Onde é o meu lugar? Jogar as sementes conectar-se com as raízes, chamar a força do ventre para conseguir semear em alguma terra fértil.

2- **Oferenda:** Doação. Tudo é oferenda: as flores, a água, o fogo, as sementes, o canto, a dança, a música, a presença de cada pessoa.

3- **Luta:** Iansã- Apropriar-me do meu espaço, reconhecer o próprio valor e a própria força. Aprender a lutar. O que não me serve eu transformo em aprendizado. Sei o que quero eliminar. Vou no foco e combato assim abro espaço para o novo.

4- **Morte :** Nanã Buruquê- Reconhecer as feridas. Mergulhar na sombra. Enfrentar o desconhecido.

5- **Purificação:** Iemanjá- Eliminar as más águas (mágoas). Me conecto com minha sabedoria. A minha verdade. Passo pela maré alta para conhecer a calmaria.

6- **Renascimento:** Oxum- Reconheço minha beleza, nasço nos braços do amor e da abundância, curando e iluminando meu coração.

7- **Prazer:** Percebo o prazer de viver, o fogo da descoberta, a sensualidade que vem da alegria.

8- **Colheita:** Compartilho os frutos da colheita numa celebração do feminino.

O encontro com cada arquétipo possibilitou o reconhecimento dessas características em mim, e, posteriormente, que eu ofertasse essa possibilidade a outras mulheres.

O texto final da peça sintetiza esse encontro entre o arquétipo e a identidade, reforçando que essas energias são diferentes facetas de uma mesma força que nos compõe:

Uma velha senhora habita em mim e me conta histórias de mundos, de sonhos, de afetos que o tempo empoeirou, mas que vivem nos seus pés, nas linhas de suas mãos, na batida de seu coração.

Uma mãe carinhosa habita em mim e me canta cantigas bonitas, cura minhas feridas me embalando em seus braços me ensinando que a vida é a arte de amar.

Uma grande guerreira habita em mim me enchendo de força, combatendo meus medos, mostrando que tenho nas mãos e no peito coragem de ser eu mesma e de lutar. Uma cigana faceira habita em mim e me guia com sua intuição e magia, me mostrando o caminho me ensina a dançar e ao fogo do amor me entregar. Todas elas habitam em mim na alquimia da vida, na beleza de ser tantas e transbordar. Todas elas habitam em mim em perfeita harmonia, e quando me sinto perdida me encontro com elas e volto a me encontrar.

A peça termina com uma celebração entre artistas e público, convidando as mulheres a dançarem no centro do círculo. Abaixo letra da música final:

Mulher sagrada
Divindade feminina
Tua dança traz beleza e também traz alegria
Eu vou me banhar nas tuas águas cristalinas
Vou me renovar na tua força feminina
Flores frutas e sementes Natureza divina
Teu amor é que me ampara e dá luz a minha vida

Nesse trabalho pude aprofundar algumas noções que há havia experimentado na Ciranda dos Orixás, tais como a circularidade, o teatro ritual, e a direção colaborativa. O espetáculo acabou por adquirir um caráter confessional, pois seu conteúdo partiu de uma vivência pessoal que se tornou coletiva, pois, diz respeito a todas as mulheres. Grotowski, encenador teatral que dedicou seus estudos e práticas a busca de um teatro experimental e ritual, resignificando o papel e a participação do público, discute a temática do teatro como ritual chegando no conceito de ato teatral que converge com a proposta que acabo de relatar:

O ator se eleva em direção a sua confissão pessoal; o que é coletivo, como ligado à espécie, e o que é pessoal se conjuram no mesmo ponto, é essa uma das características fundamentais do ato. (...) Não se trata mais de atuar, eis porque é um ato (justamente atuar é aquilo que vocês desejam continuamente na sua vida de cada dia). Esse é o fenômeno da ação total, (eis porque queríamos chamá-lo de ato total). Ele, o ator, não está mais dividido, naquele momento não há mais pela metade. (GROTOWSKI, 2001, p.134,135)

O ato consiste em uma abordagem em que não há personagens, mas energias que podemos acessar e dirigir, que nos permeiam, mantendo, entretanto, o ator como ser humano presente, porém em atitude extra-cotidiana, interagindo num contexto cerimonial em que determinadas ações são realizadas para que o rito se cumpra. Mesmo a bailarina que dança as deusas não as interpreta, mas, a partir de uma movimentação

diferenciada para cada uma, de uma vestimenta, de gestos arquetípicos, permite-se manifestar determinadas energias que as caracterizam. A partir de sua elaboração pessoal dessas energias e da apropriação delas em seu movimento.

O ritual passou a ser integrado no grupo Orôyá como uma forma de constante investigação e convivência, relacionado não apenas com o espetáculo, mas como parte da rotina de ensaios e de trabalho do grupo. Passamos a desenvolver oficinas e vivências de Biodanza, música e teatro, utilizando as características arquetípicas de cada deusa. Como um laboratório em que poderíamos contatar com os elementos da natureza por elas representados, e suas qualidades arquetípicas.

Elaborei as vivências de Biodanza de cada deusa, relacionando suas características arquetípicas com os potenciais humanos a serem despertados. Selecionei músicas e vivências que remetessem aquela energia a ser trabalhada.

Oxum- Contato íntimo consigo mesma. Desenvolver a auto-estima e o amor próprio, e a capacidade de desfrutar de sua própria dança.

Iemanjá- Cuidar e ser cuidado. Celebrar a própria presença.

Iansã- Contatar com a própria força, defender seu espaço, dar limites.

Nanã Buruquê- Reconhecer a ancestralidade. Renovação, morte e renascimento.

Cigana- Liberdade de escolher o seu caminho, sensualidade e celebração da vida.

Essas vivências que realizei com o grupo tinham o objetivo de reconhecer essas forças em nós, percebê-las através dos sentidos e expressá-las, de forma a incorporar no trabalho essa atmosfera que as vivências proporcionavam de intimidade e cumplicidade entre as participantes. Eram momentos em que podíamos nos amparar, compartilhar o ciclo de cada uma, o período que estávamos passando em nossa vida e como esses dados poderiam contribuir com o processo criativo.

Esse vínculo afetivo se refletiu no trabalho artístico e no contato com o espectador, de modo a estabelecer em cada apresentação um elo de intimidade com o público, uma ponte com o sagrado, com a sensibilidade.

Decidimos então proporcionar a outras mulheres essas vivências, incluindo oficinas de musicalidade e expressão corporal. Eram encontros temáticos abordando cada uma das deusas do espetáculo, em que fazíamos uma parte teórica, contando algum mito e apresentando o arquetipo e outra parte vivencial.

Realizamos esses encontros na Casa de Cultura Mário Quintana, local onde ensaiávamos no ano de 2011 e 2012. A vivência de Nanã em 2012, foi aberta a participação dos homens.

Abaixo o relato de algumas pessoas que participaram das vivências:

“Para mim participar das vivências que abordaram e possibilitaram conectar com o arquétipo das orixas, forças femininas manifestas na natureza, foi de grande valia. O conhecimento teórico, histórico-cultural e o mito vivenciado tem uma grande potencia integradora. Sinto até hoje reverberando em mim as diferentes facetas de Oxum, Iansã, Iemanjá e a Cigana. Sinto que posso transitar em várias possibilidades de ser eu Mulher. Posso ser doce, mansa, admirar-me, posso ser forte, intensa e criadora. Aceitar que por mim passam e em mim habita o movimento do universo, que sou uma onda que quer existir de matéria e de ímpeto imaginativo-vivenciado tornam possível o equilíbrio necessário para saúde das células. Vivenciar as orixás foi e é uma porta para apoderar-me de mim mesma, de meu potencial feminino. Gratidão Clarice Nejar por servir de canal para manifestação desse conhecimento que está presente no inconsciente coletivo”. A. L.

“Neste momento, foi trabalhada a energia da grande mãe que cedeu o barro para que tudo pudesse ser criado no mundo. Nanã tem espírito de terra, de firmeza, de raiz. Nanã tem o espírito do tempo e este tempo deve ser cultivado com reverência. Assim como na vivência dos ciganos fomos convidados a caminhar, desta vez de mãos dadas e de olhos abertos em movimentos circulares pela sala dentro do mesmo espírito de confiança.

Fizemos a dança da terra buscando movimentos de enraizamento com o bater dos pés celebrando a presença de estar vivo e sermos simbolicamente feitos do barro. O que mais me marcou foi a chamada dos ancestrais como que puxando eles a partir de nossas costas, toda a minha família estava presente, os que partiram, os que estão.

Depois o moldar o barro, esculpir aquilo que vier, dançando em volta para celebrar o que se cria. Nanã nos convida para ficar e aprofundar laços mas ao mesmo tempo livrar-se do que não presta mais, renovar, ela traz a mensagem de morte e vida ao mesmo tempo.

Na saída da vivência uma tempestade de chover gatos que enfrentei sem guarda-chuva, era Nanã lembrando “Estou aqui e não esqueça”. M. F.

“(…) A parte que mais me tocou foi um momento onde tínhamos que caminhar pela sala de olhos fechados indo sempre em frente. Ao redor haviam vários recursos de sons como bacia com água, panela, instrumentos de percussão e outros recursos que imitavam o som do vento, folhas, foi incrível. Imediatamente eu senti que quem estava caminhando ao meu lado não eram pessoas comuns numa sala da Mário Quintana em Porto Alegre, eram pessoas de uma outra época que caminhavam comigo, serenas, presentes, cheias de carregamentos, lampiões, haviam também animais por perto, farfalhar de tecidos e o vento seguia na frente. Na chegada, alguém do grupo estava esperando para dar aquele abraço forte, assim, com confiança podemos caminhar.

Uma dinâmica com lenços, onde tínhamos que dançar de olhos fechados também foi muito forte. Ali estava o sentimento de amizade e confiança entre duas ciganas, dançar com o lenço, o xale, é um culto à beleza da mulher cigana, sua força e poesia. Quando uma mulher cigana presenteia outra com um lenço isto é tido como um ato de grande honra e amizade, sendo considerado uma bênção com votos de boa sorte e admiração. No final da vivência fomos divididas em grupos para dançar de mãos dadas e em círculos, podendo trocar de grupo a hora que quiséssemos para celebrar a crença num mundo aberto onde podemos seguir pelos lugares vivendo momentos de muitas alegrias sem ter medo, e se isto não acontecer em sua totalidade, porque é assim que é, ao menos que estes momentos jamais sejam esquecidos e que se sobreponham à tristeza.(…)M. F.

”Mensagem de Nanã

Quando eu vi o convite para a Vivência de Nanã com a Clarice, senti a presença de minha avó. A lembrança pela imagem da vó Antonia estava acompanhada de uma

alegria de misturar sabedoria e inocência. Então eu fui, como uma neta amada levada pela sabedoria de sua avó.

Desde a primeira roda, senti a presença de Nanã como uma imagem holográfica diante de mim. Ao mesmo tempo em que ela dançava, me perguntava: tu sabes o que estais fazendo aqui!? E eu respondi: Sim, eu sei. Então, disse ela: Encerra este teu ciclo e segue teu caminho. Houve a tua intuição e atente a tua sabedoria.

Em outro momento, em que fizemos uma posição de avançarmos pra frente e voltarmos o corpo e as mãos para trás, reconhecendo nosso caminho, o aprendizado desta caminhada, reconhecendo a todas as pessoas que estiveram neste nosso caminho e o quanto podemos nos iluminar com o que já vivemos, eu senti fecharem ciclos fundamentais neste meu momento de vida e pude, com toda a proteção de Nanã, iluminar meu coração e o caminho que se abre com a gratidão de tudo que já vivi até aqui. Sorver esta luz é assumir a vida.” A. M. F.

“Para mim a ideia que me passou foi de totalidade e integração. Pude experimentar cada faceta e cada força de todas as orixás e dentro disto me experimentar em diferentes vieses, o que introjetei e levo até hoje comigo. Tem dias que me sinto mais triste e me lembro da roda da Iansã guerreira que fizemos e tento resgatar toda aquela força, ou então, em dias que estou me sentindo mais sensível penso na energia da querida mãe iemanjá e como ela nos consola e nos deixa mais sensíveis a vida.(...) as vivências foram especiais, algumas eu sentia mais energia e presença, o que me exigia mais até fisicamente, mas acredito que estava relacionado a força de cada orixá, e em outras me sentia mais calma e serena, como foi o caso da vivência de oxum.” I. K.

“(...)achei de extrema generosidade que as integrantes do grupo compartilhassem conosco o processo de trabalho de forma idêntica ao que elas usaram para composição do espetáculo "Canto para Iabás" que resultou num espetáculo lindo e que tive oportunidade de assistir. Essa forma de vivência me fez sentir parte do espetáculo. Quando assisti, me pareceu que de alguma forma eu contribuí para a realização do espetáculo. Gostaria de expor o que senti em cada uma das vivências, separadamente, e expor também que, para mim não teve cunho religioso, apesar de serem usados elementos da cultura afro, que particularmente, acho linda, mas não é minha crença. Realmente, o feminino de cada arquétipo é que se salientou, as características de cada uma dessas mulheres.

Oxum:A comparação com as águas dos rios, a música doce e amorosa, o fato da explicação da Clarisse, de ser a mãe que cuida cada filho de perto, o fato do espelho que para mim, até então nunca havia pensado na representação de olhar para dentro de si e que fez toda a diferença, do amarelo para mim, não ter representado a riqueza material e sim, humana.

Iansã:. Foi muito difícil para mim, me deparar com a luta, com a minha força. Sei que posso brigar positivamente por muitas coisas em minha vida, mas dificilmente acionava essa lutadora, reconhecendo isso, sem vergonha ou medo do que os outros pensariam. Foi difícil exteriorizar essa guerreira, me encontrar com ela, eu não queria saber que poderia brigar por coisas que eu quero, para que? Era mais fácil, aceitar. Essa vivência, realmente me fez começar a pensar que ninguém precisa ser tão bonzinho e tão perfeitinho, não. Amo o vento, e quando saí da oficina naquele dia, por incrível que pareça, o tempo tinha mudado, o vento revolucionário, realmente tinha vindo para varrer o que atravancava o caminho. Eu chorei muito quando consegui me concentrar e me encontrar com essa força maravilhosa que todos tem, mas que os acontecimentos da vida nos fazem esquecer de nossa força.

Cigana: Quando chegamos na sala cecy franc, para mim, me pareceu um outro ambiente. Quando cada uma de nós pegou uma carta, quando algumas contaram um pouco de suas histórias, me transporte para um acampamento cigano mesmo. A dança, a sensualidade, a brincadeira. Senti muita alegria com essa vivência.” A. P. N.

A metodologia desenvolvida nesses encontros temáticos e o processo de criação dos espetáculos acima citados serviram de base, posteriormente, ao trabalho de

encenação teatral com a mitologia africana que realizei com os estudantes da escola básica, o qual citarei a seguir.



*Espectáculo: Canto para Iabás
Foto: João Dullius*



*Espectáculo: Canto para Iabás
Foto: João Dullius*



*Espectáculo: Canto para Iabás
Foto: João Dullius*





*Espectáculo: Canto para Iabás
Foto: João Dullius*



*Espectáculo: Canto para Iabás
Foto: Sayuri Kubo*

2. O Lugar do Teatro na Escola: Resgate de Um Território Teatral

Em 2010, quando iniciei no curso de licenciatura em teatro, tive o privilégio de participar como bolsista, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID). O programa é uma iniciativa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/DEB) que tem como intuito qualificar a formação profissional de professores de diversas áreas, valorizando o magistério a partir da oportunidade de interação de licenciandos bolsistas com a realidade da rede pública de ensino, abrindo oportunidade para que esses professores em formação tenham a primeira experiência docente orientada na Educação Básica, com espaço para a prática pedagógica, a reflexão e à pesquisa. A UFRGS participa desde o ano de 2007, tendo seis Subprojetos em diferentes áreas, entre eles o Subprojeto Teatro. O Subprojeto PIBID Teatro teve início em 2009, com 12 bolsistas, sob a coordenação da professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos docente adjunta do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, e com a supervisão na escola do professor Geraldo Bueno Fischer, docente da área de Artes do Instituto de Educação General Flores da Cunha (IE), escola onde o subprojeto principiou.

A escolha do IE para implementação do subprojeto PIBID Teatro fundamentou-se no fato de a escola ter sido historicamente um referencial de destaque na produção teatral, formação e difusão do ensino do teatro na cidade de Porto Alegre. A escola possuía um amplo espaço teatral, denominado Teatro Infantil Permanente (TIPIE) fundado pela professora Olga Reverbel, mas que estava desativado para fins teatrais, devido à falta de um professor da área no quadro docente da escola. Além disso, a sala encontrava-se num estado ocioso, servindo para depósito de materiais, com uma estrutura de piso e paredes danificada.

O Subprojeto buscou realizar então a partir dessa realidade uma revitalização no TIPIE, e um processo de pesquisa e resgate da memória no que diz respeito à prática e ao ensino de teatro na escola.

Além disso, o PIBID Teatro pretendia integrar-se a comunidade escolar por meio de oficinas de iniciação teatral, intervenções pedagógicas junto a professores de outras disciplinas, promover apreciações teatrais na escola e contribuir com a expansão e disseminação do teatro no meio escolar através dessas práticas.

Participar como bolsista do projeto PIBID Teatro, propiciou um contato com a comunidade escolar e com a prática docente desde o início do curso de licenciatura. Conhecer o funcionamento de uma escola, estabelecer uma relação de reconhecimento da importância do teatro no meio escolar, com os professores, alunos e funcionários e difundir esse ensino do teatro como um conhecimento fundamental a formação do ser humano, foram alguns dos desafios que se apresentaram no caminho.

O primeiro desafio a ser enfrentado pelo professor de teatro na escola, é a visão reducionista do teatro como uma complementação para outras áreas de ensino, considerando-o um instrumento secundário com intuito de suprir necessidades psicológicas ou sociais do aluno. Essa visão restringe o significado da arte na escola, colocando-a sempre a serviço de algo considerado mais importante. KOUDELA evidencia que o teatro na escola deve ser efetivado como uma disciplina que tem um propósito e uma função legítima e específica na educação, sendo uma área de conhecimento que deve ter o seu espaço, como elemento fundamental para a formação do ser humano. Para isso, a área de teatro precisa cada vez mais de uma definição de seus conteúdos específicos e um fortalecimento na formação dos professores. Um reconhecimento do valor desse conteúdo pelos próprios profissionais de área. O Subprojeto PIBID Teatro vem contribuindo consideravelmente nesse sentido.

A desqualificação da arte no sistema de ensino é reflexo de uma abordagem educacional acumulativa em que o conhecimento é medido pela capacidade de reproduzir o conteúdo, mas ignora a relação do indivíduo com o meio, sua capacidade estética de percepção e sua elaboração simbólica e criativa. Como defini KOUDELA: A imaginação dramática está no centro da criatividade humana, e assim sendo, deve estar no centro de qualquer forma de educação. (KOUDELA, 2004,p.)

Ainda hoje na IE não conseguimos garantir um professor na área do teatro.

A luta por um território teatral, por um lugar para o teatro na educação é uma constante que instiga revermos o processo de educação como um todo. O Subprojeto me propiciou perceber essa realidade no cotidiano e assim poder dialogar com o meio escolar e a universidade, numa permanente reflexão e construção de uma identidade docente em teatro. O subprojeto PIBID possibilitou que estivéssemos constantemente participando de congressos e seminários, trocando experiências com professores e estudantes do meio teatral e bolsistas de outras áreas, além de dois livros escritos e um

publicado, produção de relatórios e material teórico, unindo a experiência pedagógica, a reflexão e a pesquisa.

O fato da escola não ter um professor efetivo na área de teatro, e a necessidade de interagir com o meio escolar, compreendendo seu funcionamento, a equipe PIBID Teatro passou a atuar de modo interdisciplinar, aliando o teatro a alguma outra disciplina, na elaboração de uma atividade que abrangesse duas ou mais áreas de conhecimento. Essas ações foram denominadas como “intervenções pedagógicas”. Nessas intervenções, os bolsistas se dispunham a prestar assistência de ensino ao professor de uma determinada disciplina, o que demanda um trabalho de observação, planejamento integrado e acompanhamento de atividades de caráter teatral ou cênico, de modo a contribuir para reflexão dos estudantes sobre um tema ou conteúdo.

2.1. Experiência pedagógica: Entre o Teatro e a História⁵

No ano de 2010, ministrei acompanhada de colegas bolsistas e da professora regente, uma intervenção pedagógica na disciplina de História. Nessas aulas de História nas quais a intervenção se realizou, a unidade em questão envolvia o tema da Consciência Negra.

A intervenção ocorreu num período de oito meses, culminando na apresentação dos contos africanos na Semana da Consciência Negra na escola, em novembro de 2010.

O trabalho dividiu-se em três fases distintas, todas ministradas por mim, acompanhada de bolsistas diferentes em cada fase. A primeira fase consistiu em observações no mês de outubro de 2009 e três aulas práticas entre novembro e dezembro de 2009, com os colegas Marcelo Fantin e Gabriela Tavares. A segunda fase ocorreu nos meses de junho e agosto de 2010, com a colega Janaína Moraes Franco, e a terceira em setembro, outubro e novembro com a colega Ariane Mendes.

A primeira fase: Durante a chamada *Semana da Consciência Negra* (evento promovido no IE referente a este tema), eu e os colegas Bolsistas Gabriela Tavares e Marcelo Fantin iniciamos as observações das aulas da professora de história, que estava responsável pela organização geral do evento. A fim de participar da atividade e contribuir com o trabalho da professora, auxiliando no desenvolvimento dos conteúdos

⁵ Este texto é uma adaptação de um capítulo (NEJAR, 2012, p. 111-107) do livro que publiquei junto ao PIBID UFRGS.

de história referentes ao tema do evento, observamos algumas aulas da Turma 84 (uma oitava série composta por trinta alunos na faixa etária entre 14 e 16 anos), que então se dedicava à pesquisa sobre as origens do *Rock`n Roll*, sob o propósito de investigar as contribuições da cultura africana para este gênero musical. Ao vermos envolvimento dos alunos com trabalho sobre o *Rock`n Roll*, constatamos que eles estavam mais interessados em falar de *Rock* (temática pertencente ao seu universo), do que tratar da herança cultural africana.

A partir dessa constatação acerca da pouca proximidade dos estudantes com a temática africana, eu e os colegas Bolsistas levantamos as seguintes indagações: como despertar o interesse dos alunos pela cultura africana? De que forma abordar o tema da Consciência Negra de maneira mais atual e relacionada ao contexto dos estudantes?

Essas indagações vieram ao encontro a minha pesquisa como artista, nos espetáculos Ciranda dos Orixás e Canto para Iabás acima citados.

Percebi que as lendas africanas poderiam ser um mote de trabalho para adentrarmos nesse universo africano, aproximando os personagens mitológicos do cotidiano dos alunos, a partir de suas características principais e das histórias relatadas nos mitos que traziam uma relação com situações da vida e do comportamento humano.

Segundo a cultura iorubá, os humanos são descendentes dos orixás, sendo os orixás seus antepassados e, por isso, também representantes das forças da natureza por eles governadas. Os humanos são considerados “filhos” dos orixás e através dos mitos podem-se identificar as características específicas de cada orixá e conseqüentemente dos seus filhos.

As lendas de raiz têm características próprias. Elas não são contos comuns, que na forma de um texto corrido narram uma história. Ao contrário, elas são contadas através de sucessivas afirmações que fazem ressaltar, antes de qualquer coisa, as características pessoais de seus personagens e a forma como eles agem em determinada situação. É por causa dessa forma de narrativa que temos condições de facilmente entender como são e como agem os orixás, e, em conseqüência seus filhos. (LIPIANI, 2002, p.7)

Escolhemos os arquétipos a serem trabalhados e os identificamos de acordo com suas principais características: Iansã e Ogum, que representam “O Guerreiro e a Guerreira”; Xangô e Oxum, respectivamente, “O Rei e a Rainha”; e Iemanjá e Oxalá, que representam “O Pai e a Mãe”.

Cada arquétipo foi tratado de maneira a instigar que os alunos percebessem em si as qualidades dos personagens, buscando estas características independentemente de suas crenças ou raças, pois se tratam de características humanas universais. Para isso, utilizei como metodologia o trabalho de “tipos de energias”, da obra de Eugênio Barba:

(...) os “Tipos” se referem às formas humanas que constituem a base da personificação : uma velha pessoa, uma mulher, um guerreiro. São corpos guiados por uma qualidade particular de energia.(...) Maneiras distintas de usar o mesmo corpo dando-lhe vidas diferentes por meio de diversos tipos de energia. (BARBA, 1995, p. 86)

Outra metodologia utilizada foram vivências de Biodanza compostas por caminhares, danças em pares, jogos expressivos, movimentos e danças criativas acompanhadas de músicas com ritmos fortes de origem afro-brasileira especialmente selecionadas para os encontros com os alunos.

As aulas eram organizadas em dois momentos: um momento *verbal* e outro *vivencial*. O objetivo central no momento *verbal* era apresentar cada tema ao grupo e facilitar a expressão dos sentimentos e opiniões dos alunos diante do tema, fazendo com que eles se escutassem mutuamente, experimentando também manifestar suas ideias. Nessa proposta, não havia uma resposta correta, uma conclusão a chegar, mas sim uma abertura para os diferentes pontos de vista. E o momento *vivencial* era quando eles tinham a oportunidade de experimentar, por meio da ação, o tema que havíamos refletido.

Na primeira aula, que teve como tema Iansã e Ogum (o guerreiro e a guerreira), a proposta era a expressão da força interior, a vitalidade e a luta pelos objetivos.

Começamos o trabalho com uma *roda verbal*, trazendo para a reflexão a diferença entre o soldado e o guerreiro. Um dos estudantes afirmou que o soldado era mandado e o guerreiro lutava por um ideal. Na parte *vivencial*, o exercício central foi um enfrentamento criativo entre meninas e meninos: cada grupo deveria criar um som e um movimento e caminhar em direção ao grupo oposto. Encerramos com um caminhar de saudação: saudando o guerreiro que existe em cada um. A intenção nessa aula era instigar que buscassem esse arquétipo na sua vida cotidiana, o que é ser um guerreiro na vida?

Na aula referente aos arquétipos Oxum e Xangô (o rei e a rainha), o tema central foi a autoestima: a afirmação da identidade diante do grupo, a valorização dos potenciais de cada participante e o exercício da liderança. Para engajar os alunos na proposta realizamos um “círculo de cultura”⁶, em que cada aluno foi solicitado a escrever (num papel) uma palavra referente à autoestima e explicar verbalmente o porquê da escolha da palavra, atentando para a oportunidade ocuparem (um a um) o centro da roda e se expressar verbalmente pelo tempo que quisesse. Alguns membros do grupo, manifestaram que a autoestima estava relacionada a conquistar algo ou alguém. O que intencionava com essa reflexão seria reconhecer o seu espaço de autonomia e identidade.

A atividade prática culminante desse encontro consistiu na formação de uma grande roda na qual os participantes foram motivados a dançar, um a um, no centro da roda, da forma mais intuitiva e espontânea possível.

Na aula em que trabalhamos com os arquétipos Oxalá e Iemanjá, (o pai e a mãe), desenvolvemos a integração do grupo, a família ou a tribo, o cuidado, a confiança, o respeito às diferenças e a força do coletivo. A proposta era um “encontro em redes”, no qual cada participante buscava conectar-se com um colega, com um aperto de mãos que só deveria se soltar quando eles já tivessem de mãos dadas com outro colega, de forma que nunca houvesse alguém sozinho, formando, assim, redes de contato. Esta aula foi a mais significativa para mim, na medida em que percebi uma homogeneidade do grupo: de repente, não havia mais os pequenos grupos formados por afinidades, e sim todos participando juntos, se divertindo, partilhando de um mesmo objetivo e ajudando-se mutuamente.

Nos momentos de reflexão sobre as atividades, a maioria da turma foi progressivamente se expressando mais abertamente, dizendo o que pensava.

As músicas, particularmente, auxiliaram muito a instaurar o universo afro-brasileiro e a identificação dos estudantes com este universo.

A segunda fase do trabalho contou com a participação da bolsista Janaína Moraes Franco, praticante de capoeira Angola, que se interessou em colaborar com esse conhecimento nas aulas. A capoeira Angola é uma manifestação cultural de origem africana, praticada pelos trabalhadores negros no período escravocrata, envolvendo

⁶ Conforme ANDRADE (2003, p. 28) a proposta do Círculo de Cultura de Paulo Freire, aplicada à Educação Biocêntrica, consiste num diálogo sobre o tema gerador contendo aspectos gerais que o circundam na perspectiva de interagir e possibilitar a consciência crítica. Trata-se da elaboração da síntese através de frases, palavras que enriqueçam o tema.

música, dança, luta e jogo. Caracteriza-se pelos golpes de ataque e defesa realizados num jogo, numa dança em que os participantes se desafiam, avançam e recuam, travando um diálogo corporal gingado, cujo objetivo não é vencer o adversário, mas dar respostas criativas por meio do movimento, ou seja, brincar com o companheiro de jogo, surpreender, subvertendo a ordem, gerando uma atenção, um estado de alerta e de cumplicidade entre os participantes. Aquele que joga aprende a honrar seu parceiro de jogo e quem canta e toca também está jogando com as palavras e o ritmo, partilhando de um mesmo rito.

O objetivo era mostrar aos alunos o quanto a cosmovisão africana está profundamente inserida em nossa identidade brasileira, apesar de ser subjulgada pela cultura eurocêntrica dominante.

Começamos assistindo o filme “Atlântico Negro: Na Rota dos Orixás” o documentário faz uma aproximação entre África e Brasil, mostrando os costumes e a religiosidade praticada aqui e em Benin, e o quanto a tradição cultural africana se manteve preservada aqui no Brasil, apesar de toda a violência, preconceito e proibição sofrida pelos negros em nossa sociedade, desde sua vinda para Brasil como trabalhadores escravizados. Também identifica alguns costumes afro-brasileiros que foram adotadas em Benin, como o culto ao senhor do Bonfim na Bahia, e o carnaval.

Com intuito manifesto, o documentário “Atlântico Negro – Na Rota dos Orixás” vai buscar em África o além do pouco que sabemos, desmistificando a imagem unilateral difundida de um continente bélico tomado por fome e pobreza. Pouco sabemos do cotidiano dos africanos, personalizados no filme em grupos e comunidades locais do litoral do Benin, de onde milhares de negros vieram escravizados para o Brasil. O filme apresenta ao espectador personagens como Pai Euclides, babalorixá da Casa Fanti Ashanti, em São Luís do Maranhão, que inicia o enlace da narrativa enviando uma mensagem ao amigo vodunon Avimanjenon, chefe do Templo de Avimanje, em Ouidá, cidade de onde partiram incontáveis navios negreiros para Salvador. A mensagem maior, o filme, discorre por 53 minutos de tamanha riqueza plástica e documental, recriando ao espectador pequenas narrativas que vão completando lacunas, como ainda é a própria história africana contada a nós.

Outra proposta, no sentido de ampliação dos referenciais dos estudantes, foi a apresentação do Recital Batuquetuque, composto por quatro artistas negros gaúchos:

Pamela Amaro Fontoura, Vera Lopes, John Silva e Silmar Antunes. O recital trazia poemas de Oliveira Silveira, cantos e instrumentos percussivos.

Posteriormente a essas propostas, conversamos com os estudantes a respeito de suas impressões em relação ao filme e ao recital. Propomos a turma um Círculo de Cultura, em que cada um deveria escrever uma palavra que expressasse seu sentimento em relação ao recital e argumentar a respeito da palavra escolhida. A artista Pamela Amaro Fontoura egressa do curso de licenciatura em teatro da UFRGS, registrou esse momento em seu Trabalho de Conclusão de Curso:

Numa atividade da aula de história, ocorrida poucos dias após a apresentação do Recital, elas propuseram aos alunos que escrevessem palavras relacionadas ao sentimento remetido ao convívio com o Recital. Foram expressas palavras como: “orgulho”, “paixão”, “força”, “esplêndido”, “valor”, “ritmo”, “respeito”, “alegria”, “afeto”, entre outras. Reencontrei a turma e, numa conversa mais informal, pude compreender o que significavam aquelas palavras para cada um daqueles jovens. Uma menina negra revelou ter se identificado muito, e que era importante para ela, já que seus pais eram praticantes da religião. Era visível, ao mesmo tempo, a dificuldade de contar isso e expressar seus sentimentos diante dos colegas. Outros alunos, não negros, revelavam ter percebido o quanto a cultura afro-brasileira mostrava força e que nós, do elenco, mostrávamos orgulho e paixão pelo trabalho. (FONTOURA, 2012, p.36)

Na aula seguinte, abordamos o arquétipo do guerreiro e da guerreira, inserindo movimentos específicos da capoeira como o “rabo de arraia”, a “ginga” e um movimento de “defesa”. Depois fizemos encontros em duplas em que experimentavam jogar capoeira utilizando os movimentos aprendidos.

Nos encontros seguintes, voltamos a trabalhar um pouco os movimentos de capoeira, incluindo a contação de um mito africano. Posicionamos os alunos deitados, de olhos vendados e contamos a história de “Como Oxum trouxe Ogum de volta à forja”, utilizando instrumentos percussivos tradicionais, como o berimbau e o tambor, e outros objetos sonoros como um balde com água, mangueiras que fazem o som de vento, e o canto. De modo a ambientar a história de forma a instigar os sentidos e remeter aos elementos da natureza referidos no mito. Conversamos brevemente sobre a sensação experimentada por eles a partir da história.

A sonoridade e o universo do mito chamaram a atenção dos estudantes, assim como o canto que falava da deusa Oxum. Surgiram questões referentes às divindades

citadas no mito, Ogum e Oxum e explicamos suas características. Um aluno relatou que era umbandista, e explicou aos colegas o que significava Ogum era um guerreiro protetor e Oxum a mãe das águas doces, no contexto de sua religião. Alguns lembravam que Oxum era uma deusa que vestia trajes amarelos. Percebi que havia ali vestígios no imaginário dos alunos sobre as divindades africanas. Depois, fizemos o “jogo do caçador”, em que um participante ficava vendado e outro deveria ser a caça, fugindo do caçador. Realizamos o exercício em roda e os demais participantes emitiam o som da floresta, usando instrumentos e voz. A proposta era trazer cada vez mais o universo dos mitos por meio dos elementos da natureza e da sonoridade. Propomos também nesse encontro uma “dança de terra” e uma “dança de água”, propiciando que sentissem os elementos no corpo. Na sequência do exercício, pedimos que organizassem em dois grupos, e acabaram se formando um grupo de meninas e um de meninos. As meninas faziam o movimento de água e os meninos o de terra e depois havia um encontro entre a terra e a água simbolizando o encontro de Ogum e Oxum e os elementos eram trocados pelos grupos, quem realizara o movimento da terra, passava a realizar o da água.

No último encontro, fizemos uma roda de capoeira, em que relembramos os movimentos aprendidos, jogamos em duplas, cantamos e tocamos instrumentos.

A terceira fase, realizada com a colega Ariane Mendes, constituiu-se no processo de montagem das cenas. A proposta era unirmos os conteúdos trabalhados anteriormente, integrando-os ao fazer teatral.

Selecionei seis histórias, sendo quatro do livro *Mitologia dos Orixás* de Reginaldo Prandi, e dois contos do espetáculo *Canto para Iabás*. Eram elas: “Oxalá expulsa o filho chamado dinheiro” (PRANDI, 2001, p. 517); Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja (PRANDI, 2001, p.321); Oxum faz as mulheres estéreis em represália aos homens” (PRANDI, 2001, p. 345); Prólogo (PRANDI, 2001, p. 17); “Elas levam à vida nos cabelos” (GALEANO, 1997, p. 98) e “Como nasce um dengo” (ANJOS, 1987).

Organizamos os estudantes em seis grupos, e cada grupo deveria ler uma história e depois contar ao grande grupo com suas palavras os fatos principais da história. Os grupos ficaram organizados da seguinte forma:

- 1º Grupo- Oxalá e o Dinheiro
- 2º Grupo- Elas levam a vida nos cabelos
- 3º Grupo- Oxum e a Fertilidade

4° Grupo- Como nasce um denço

5° Grupo- Oxum dança para Ogum

6° Grupo- Prólogo

Permitimos aos alunos que formassem os grupos livremente, por afinidade, pois, durante as aulas, ficariam trabalhando juntos na maior parte do tempo.

No encontro seguinte, reunimos os grupos e trabalhamos com base no método das ações físicas de Stanislavski. Em seu livro “O Ator como Xamã”, Icle (2010, p. 7) descreve, em linhas gerais, essa metodologia:

O método das ações físicas consiste numa sequência de improvisações dividida, basicamente, em três partes: um reconhecimento da ação da peça em que o ator estabelece a fábula e os fatos motores; o estudo das circunstâncias da peça, (circunstâncias dadas e imaginadas); e a experimentação dos acontecimentos da peça. Stanislavski trabalha com a ideia de superobjetivo, que orienta o trabalho do ator, e sobre partitura de ações, ou seja, sob sequências de ações físicas memorizadas pelos atores, a partir de sua própria criação, e que possuem início, meio e fim, respondendo aos indícios encontrados no texto do universo da personagem.

A proposta era que os alunos identificassem nos textos as principais ações e criassem uma sequência de movimentos a partir daquelas ações, podendo utilizar os golpes de capoeira que havíamos trabalhado nas aulas anteriores. Após selecionar as ações, cada grupo deveria apresentar uma improvisação usando a história e as ações.

Foi a partir dessas improvisações que as cenas começaram a ser desenhadas, e que passamos a perceber nas ações criadas, a particularidade de cada membro do grupo e sua identificação com os contos. Viola Spolin aponta para a improvisação como uma forma de criar a realidade teatral a partir da fisicalidade:

No teatro de improvisação, por exemplo, onde pouco ou quase nenhum material de cena, figurino ou cenário são usados, o ator aprende que a realidade do palco deve ter espaço, textura, profundidade e substância – isto é, realidade física. É a criação dessa realidade a partir do nada, por assim dizer, que torna possível dar o primeiro passo, em direção àquilo que está mais além. O ator cria a realidade teatral tornando-a física. (SPOLIN, 2003, p.15)

Na turma havia dois casais de namorados que estavam sempre juntos e optaram por formar o grupo 5. Propus a eles trabalharem a partir da história de Ogum e Oxum, já que se tratava de uma “história de amor”. Uma das alunas realizou a ação de dançar que o conto sugeria, e, ao vê-la dançando, descobri que ela era bailarina de dança do ventre. Justamente ela representou Oxum, cujo símbolo é o ventre, a beleza e a fertilidade feminina.

Nessa mesma cena os alunos incluíram o canto de Oxum que eu havia cantado quando contávamos essa história para a turma na segunda fase do processo. Foi maravilhoso perceber a união entre as qualidades da deusa Oxum e o potencial expresso através da dança da aluna que a representava.

O grupo 2, formado somente por meninas, desenvolveu a sua cena a partir do conto “Elas levam a vida nos cabelos”. A sua narrativa lembra que as negras escravizadas, quando em fuga, levavam sementes nos cabelos, e que, ao se sentirem libertas, longe de seus cativeiros, sacudiam as cabeças, espalhando as sementes em terra livre. Na cena, as meninas enrolavam papéis entre os cabelos e, quando sacudiam suas cabeleiras, revelavam as sementes, espalhando-as pelo chão.

O grupo 6, responsável pelo Prólogo, partiu de um texto que conta que Exu havia colhido diversas histórias do povo para desvendar os problemas e infortúnios dos homens e dos orixás. Os meninos que constituíram o grupo, utilizando-se de movimentos de luta que havíamos treinado nas aulas de capoeira, criaram para a sua cena a figura de um curandeiro, que, embora não se mostrasse claramente na história, remetia à temática das doenças e da cura, citada no texto.

A aula seguinte foi dedicada ao uso da sonoridade na cena, a partir do uso de objetos sonoros e da vocalidade. Para oportunizar uma primeira experiência coletiva de criação sonora, propusemos uma roda e dispusemos o material a ser utilizado no centro da sala, constituído por instrumentos percussivos tradicionais, como caxixis, tambores, agogô, pau de chuva, caixeta e apito; e por objetos sonoros diversos, tais como: um balde com água e uma peneira (que remetiam ao som de água ou cachoeira), um molho de chaves, uma mangueira (que ao girar imite um som de vento), folhas de exames raio X, latas de tinta (que remetiam ao som do trovão), caixinha de fósforos e um cesto com sementes.

Experimentamos, então, cada instrumento e as possibilidades sonoras que ele poderia produzir. Em círculo, cada aluno escolheu um instrumento, ou objeto, e foram

introduzindo o som de seu objeto, ou instrumento, até que todos estivessem tocando. O fato de incitar primeiramente a escuta e a percepção da sonoridade, propiciou uma relação de cuidado e atenção em relação ao uso do instrumento, gerando um clima de sacralidade e respeito na sua manipulação.

Após as experimentações, pedimos que os grupos se reunissem e solicitamos que cada grupo contasse o seu mito somente a partir da sonoridade, ou seja, do uso dos instrumentos e da vocalidade (canto, oralidade, vocalidade). Reservamos um período da aula para que ensaiassem sua história, e, posteriormente, um tempo para apresentarem ao grande grupo.

Depois de todos terem contado suas histórias por meio da ação sonora, solicitamos que escolhessem ações e sonoridades para compor a cena. A partir desse momento, passamos a ensaiar as cenas, acompanhadas da sonoridade.

Para relacionar a sequência das cenas, convidei um dos estudantes para fazer o papel do mensageiro Exu, que seria responsável por apresentar o título de cada cena e narrar o início da “peça”. Escolhi esse estudante por perceber nele uma inclinação para a função de “orador”, e o desejo de experimentar-se num papel de destaque. De fato, nas apresentações ele não apenas cumpriu sua tarefa de mensageiro, como improvisou algumas falas.

A apresentação do trabalho ocorreu no evento da Semana da Consciência Negra na escola, e posteriormente, na Mostra intitulada “Troca de Figurinhas”, evento realizado a cada final de semestre letivo, nas escolas em que PIBID-Teatro da UFRGS atua, que tem por propósito o compartilhamento dos processos de trabalho em teatro promovidos pelos bolsistas do programa.

A cena iniciava-se com o mensageiro dizendo que Exu havia colhido diversas histórias do povo e dos orixás e que ali íamos contar algumas dessas histórias. Os estudantes começavam a caminhar e o mensageiro dizia o título de cada história, que era encenada por cada um dos grupos.

Essa trajetória pedagógica, desde a integração do grupo e contato com os arquétipos na primeira fase, a mostra do documentário e do recital e as aulas de capoeira na segunda fase, até a elaboração e apresentação das cenas unindo musicalidade e encenação na terceira, tiveram uma repercussão significativa para a construção de um olhar sensível acerca da cultura afro brasileira no contexto escolar.

Ao término do trabalho os estudantes demonstraram estar fortemente motivados e envolvidos com o tema, apropriados das histórias e do fazer teatral e musical. Mais do que chegar a um resultado cênico satisfatório, o objetivo era sensibilizar o olhar dos estudantes acerca desse conteúdo, abrindo espaços para a difusão da cultura de matriz africana dentro da escola por meio da arte.

Tratarei a seguir, das especificidades e relações sociais decorrentes da abordagem dessa temática no contexto escolar.

3. A Cultura Afro Brasileira no Contexto da Educação Básica: “Isso é Macumba Professora?”

No processo de apresentação das lendas e contos para os estudantes, percebemos que surgiram termos desconhecidos para eles, ou distantes das suas referências, que demandavam esclarecimentos e contextualizações. Expliquei-lhes, por exemplo, o significado das palavras *dumbá*: mulher na língua de Angola, e *dengo*: aquele de necessita de carinho, de cuidado.

O entendimento referente ao orixá Exu, considerado uma divindade fundamental dentro da cosmovisão africana, por ser o responsável pelo movimento, exercendo o papel de mensageiro entre deuses e humanos, também exigiu maiores explicações, pelo fato de sua imagem ostentar um tridente e um falo, símbolos da fecundação e reprodução da vida, e de ser equivocadamente comparado ao diabo na tradição católica. Conforme Prandi (2001, p. 20-21):

Exu é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele orixás e humanos não podem se comunicar. Também chamado Legba, Bará e Eleguá, sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis, nem fecundação biológica. Na época dos primeiros contatos com os missionários cristãos com os iorubás na África, Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje.

Desmistificar essa visão de Exu, tão presente no imaginário dos estudantes, exigiu-me explicações detalhadas acerca do papel desta divindade no panteão africano.

Em alguns momentos, a abordagem de temáticas referentes aos deuses africanos no contexto escolar, parece provocar desconforto por parte de alguns estudantes, como

se estivéssemos a lidar com elementos proibidos e perigosos. Numa das aulas, um menino perguntou se o que estávamos aprendendo era “macumba”, utilizando esse termo, de forma irônica, intencionando provocar o riso dos colegas. Esse fato, reproduz claramente o preconceito e a desqualificação a que costuma ser submetida a cultura e religiosidade africana e afro-brasileira na sociedade, devido à intolerância religiosa de outras tradições.

Nesse sentido, foi necessário esclarecer que a palavra *Macumba* designa a uma espécie de árvore africana, e também um instrumento musical utilizado em cerimônias de religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda. E que o termo acabou sendo adotado como forma pejorativa de se referir a essas religiões – e, sobretudo, às oferendas realizadas em contexto religioso. Na árvore genealógica das religiões africanas, macumba é uma forma variante do candomblé, que se observa somente na cidade do Rio de Janeiro. E o preconceito que envolve o termo foi gerado porque, na primeira metade do século 20, igrejas neopentecostais e alguns outros grupos cristãos consideravam profana a prática dessas religiões. Com o tempo, quaisquer manifestações dessas religiões passaram a ser tratadas como *macumba*. De acordo com a pesquisadora Cléo Martins (2008, p. 27-28):

Há algumas décadas, muitos ignoraram a riqueza da cultura afro-brasileira, encarada com olhos preconceituosos e superiores. Uma coisa que ainda nos causa inquietação é a insistência de alguns teólogos ou estudiosos em classificar as religiões do mundo em “reveladas”, “sapienciais”, e, também – o que é triste –, em espúrias! A “Infinita Surpresa” nos livre desses falsos profetas para quem os deuses dos outros são os próprios demônios! Principalmente se “esses outros” ainda são povos sofridos e marcados pela opressão.

Uma das minhas intenções como artista e educadora, consiste em esclarecer essas visões reducionistas sobre nossas raízes e matrizes culturais, a medida que a cultura africana e seus fundamentos são reconhecidos e abordados com respeito e seriedade, como um legado ancestral de nosso país.

Na minha atuação junto aos jovens estudantes da Educação Básica, na interação entre a cultura africana e os nossos referenciais, os encontros e descobertas foram preciosos.

... ENCONTREI UM TESOURO

Esquecer os ancestrais,
 é rio sem nascente,
 é árvore sem raiz,
 A África é nossa mãe,
 filhos dela todos somos,
 encontraram lá sinais,
 dos mais antigos humanos.
 dois mil idiomas,
 cinquenta países,
 diferentes culturas,
 fazem as suas raízes.”

Teresa R de Lucena

Tendo como parâmetro minhas experiências artísticas e docentes e minha trajetória de vida, percebo o quanto a cultura afro-brasileira e a herança africana são constitutivas da minha visão de mundo e da minha expressão como brasileira.

Entretanto, chegando à escola, me deparei com uma enorme lacuna, um silêncio, um buraco “em branco” na história. Questionei, então, onde foi escondida a influência africana na identidade brasileira? Como fomentar nos estudantes a apropriação dessa identidade, independentemente de suas etnias e cores de pele, de suas crenças e de seus valores culturais ou familiares? Como explicar que me refiro a uma cultura tão visivelmente presente, para quem assim consegue ver, no jeito de ser de cada brasileiro, e tão aparentemente ausente, invisível, para os que, não tendo aprendido ver, convivem pacificamente com as múltiplas formas de preconceito, segregação e discriminação presentes na nossa sociedade?

Aquele que não conhece sua história, suas raízes, não pode reconhecer-se como sujeito. Sobre a influência africana Freyre (2001, p. 343) destaca:

Quantas "mães-pretas", amas de leite, negras cozinheiras e quitandeiras influenciaram crianças e adultos brancos (negros e mestiços também), no campo e nas áreas urbanas, com suas histórias, com suas memórias, com suas práticas religiosas, seus hábitos e seus conhecimentos técnicos? Medos, verdades, cuidados, forma de organização social e sentimentos, senso do que é certo e do que é errado, valores culturais, escolhas gastronômicas, indumentárias e linguagem, tudo isso conformou-se no contato cotidiano desenvolvido entre brancos, negros, indígenas e mestiços na Colônia.

Ainda, de acordo com Freyre (2001, p. 346):

Na ternura, na mímica excessiva, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado.

O fato é que a influência do negro na identidade brasileira está presente em todos nós, seja na dança, na música, nos costumes, na culinária, maneira de sorrir e de amar.

Sabe-se que a comemoração da Semana da Consciência Negra nas escolas, semana do dia 20 de novembro, em que se homenageia Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, e se afirma a luta do povo negro por seus direitos, pela livre expressão de sua cultura e religiosidade, e por igualdade social, é uma decorrência da Lei Federal 10.639, assinada em 10 de janeiro de 2003 pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em seu primeiro mandato, que torna obrigatório o ensino de História da África, cultura africana e afro-brasileira no currículo da Educação Básica.

Cinco anos depois, a lei foi modificada e transformou-se na Lei 11.645/08, que veio a incluir a obrigatoriedade do estudo da temática indígena. A partir de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar, então, com a seguinte redação:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º

O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º

Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.

A lei foi uma conquista do Movimento Negro, que vem ampliando sua participação política e fomentando projetos pedagógicos e artísticos, seminários,

congressos e encontros em todo o país, visando refletir e criar ações efetivas para o reconhecimento e implementação da cultura afrodescendente na educação.

Entretanto, essas temáticas, e outras tantas, pretensamente “garantidas por lei”, ainda costumam ser tratadas, em muitas instituições de ensino, como assuntos “à parte”, e não como “parte integrada” ao currículo. Os eventos de comemoração da Consciência Negra costumam ser iniciativas de professores negros dentro da escola, como foi o caso da professora da disciplina de História.

Oliveira considera a perspectiva de inclusão dessa temática nas escolas, abrangendo a filosofia e a ancestralidade, e não somente a questão racial. Ele afirma:

Entendo que os meus antepassados intelectuais bem realizaram a tarefa de educar o Brasil com raça. (...) Agora pois, cumpre educar o Brasil com sabedoria.(...) Enquanto os estudos raciais dão conta de entender o negro no Brasil, postulo que é preciso fazer mais um ritual de inversão, isto é, compreender o Brasil a partir dos afrodescendentes. Na pedagogia do Baobá essa inversão é declarada: busca-se pensar a educação através do repertório cultural de origem africana e não simplesmente pensar o negro na educação brasileira. (OLIVEIRA, 2007, p. 270- 271)

Reviver os mitos e contos africanos, acessá-los e interpretá-los na escola, é revisitar nossa ancestralidade. Poder aproximar essas histórias do cotidiano dos estudantes é mostrar que essas histórias pertencem a todos nós.

Ao abordar a filosofia da cultura africana, Oliveira destaca a importância da ancestralidade como a base para a educação:

A ancestralidade converte-se no princípio máximo da educação. Educar o olhar é educação. No caso da cosmovisão africana, educa-se para a sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética do encantamento. Educar é conhecer a partir das referências culturais que estão no horizonte de minha história (ancestralidade). Olhar é um treino de sensibilidade. Aguça-se a sensibilidade para perceber o encanto que tece as coisas. Sensibilizado, o Outro deixa apenas de ser um conceito, e me interpela para uma ação de justiça e me convida a uma conduta ética. Sensibilizado posso fazer a vida uma obra de arte, uma construção estética. Edifico uma moral e uma ética baseada na criatividade e na tradição. A educação é uma questão de sensibilidade. (OLIVEIRA, 2007, p. 259)

Acredito que sejam papéis das disciplinas de história, e de teatro, e da educação como um todo: revitalizar a memória, situar e transformar o sujeito a partir de sua própria percepção de mundo. Reconhecer a herança da cultura africana e dos povos indígenas é devolver ao povo brasileiro a sua legitimidade e resignificar o lugar desse legado na educação, como parte integrante da nossa identidade. É propiciar às novas gerações que se encontrem nos negros e indígenas, que superem visões distorcidas e posturas preconceituosas em relação às suas próprias origens, e que aprendam a valorizar a contribuição das diferentes culturas e etnias que fazem a riqueza e a beleza do povo brasileiro.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.
- BARCELLOS, Mário César. **Os orixás e a personalidade humana: quem somos, como somos?** Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- BENISTES, José. **Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2001.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- FONTOURA, Pâmela Amaro. **A palavra poética enquanto voz ativa: efeitos de um encontro intercultural entre estudantes da escola pública básica e a poesia de Oliveira Silveira**. Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Arte Dramática UFRGS. 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Kraków: Cyrograf, 1971.
- ICLE, Gilberto. **O Ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LIMA, Luís Filipe de. **Oxum: a mãe da água doce**. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- LIPIANI, José Luiz. **Orixás: comportamento e personalidade de seus filhos: compreenda melhor a si mesmo e aos seus semelhantes através da Umbanda**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- MARTINS, Cléo. **Nanã: a senhora dos primórdios**. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- NEJAR, Clarice. Intervenção pedagógica: entre o teatro e a história. In. **Iniciação à docência em teatro: ações, relações e reflexões**. São Leopoldo: Oikos, 2012.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

THEODORO, Helena. **Iansã: a rainha dos ventos e das tempestades**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

TORO, Rolando. **Biodanza**. São Paulo: Olavobrás/Escola Paulista de Biodanza, 2005.